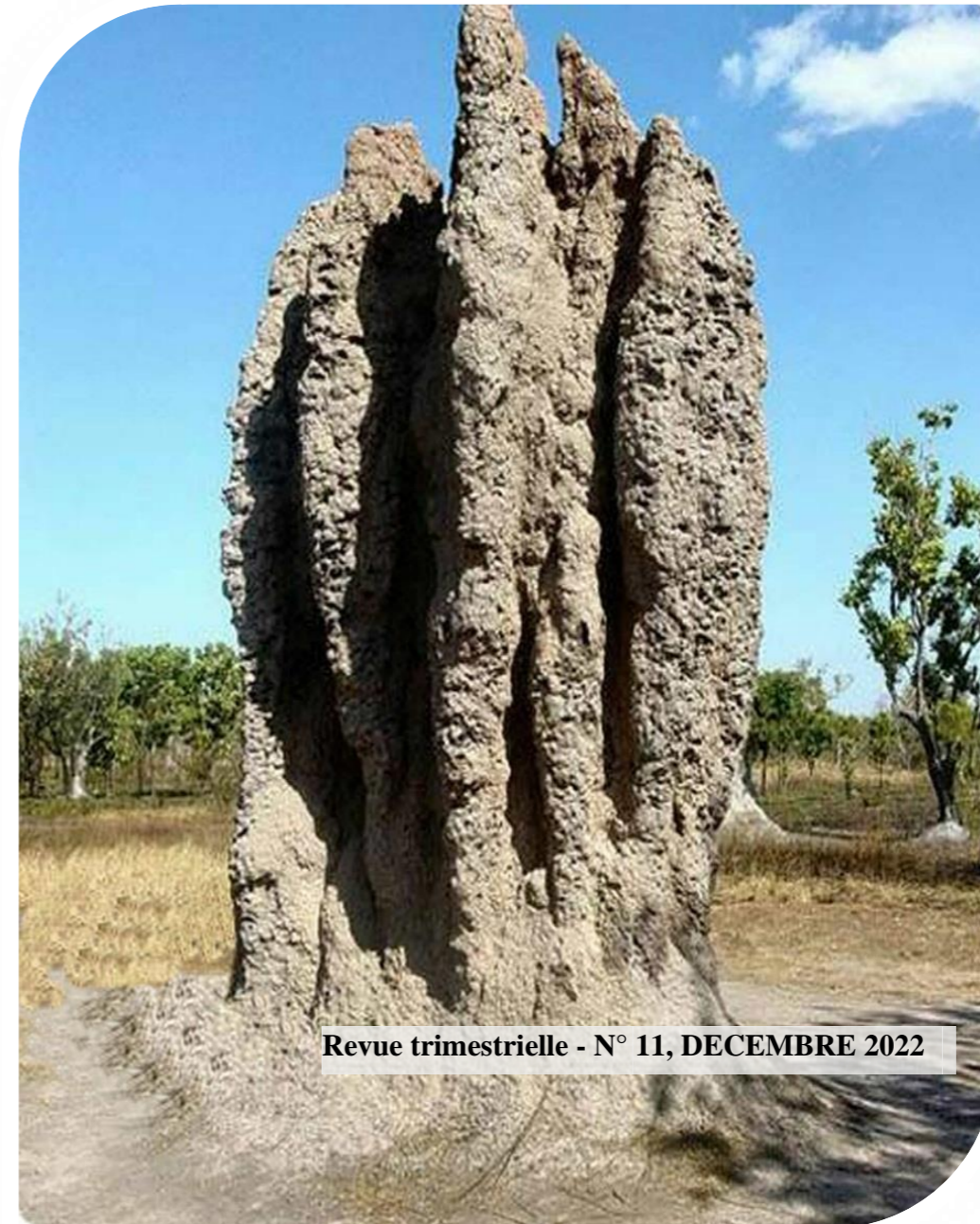


ISSN: 2617-4766

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 11, DECEMBRE 2022

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 11 | Đamá Nínau | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Mise en page et Impression
IMPRIMERIE ST LOUIS

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO
BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30
E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguisé le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé

Directeur de rédaction :

SILUE Lèfara (Maître de Conférences), Université Félix Houphouët Boigny

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université de Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université de Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Simon Agbeko AMEGBLEAME, Université de Lomé (Togo), Professeur Komlan Sélom GBANOU, Université de Calgary (Canada), Professeur Nicoué GAYIBOR, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo).

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Lèfara SILUE, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Dr Christian ADJASSOH, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire), Dr Bi Boli GOURE, Institut Polytechnique Félix Houphouët-Boigny de Yamoussoukro (Côte d'Ivoire), Dr Moussa PARE, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Dr Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Dr Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin).

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Maître de Conférences, Lèfara SILUE, Maître de Conférences, Wonouvo GNAGNON, Assistant, DOUHADJI Kossi, doctorant, Université de Lomé.

Contact : revuedamaninao@gmail.com

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 Mots clés (Key-words)
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :
 - 1-Pour le **Titre** de la première section
 - 1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section
 - 1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section
 - 2- Pour le **Titre** de la deuxième section
 - 2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section
 - 2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section
 - 3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)
- Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

- **Bibliographie** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit :
NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication,
Zone Editeur.

Exemples:

-AMIN Samir (1996), *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

-BERGER Gaston (1967), *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

SOMMAIRE

❖ LETTRES ET LANGUES

1. LES JEUX DU TRAGIQUE DANS LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE -----5
 BAWA Toti , Université ALASSANE OUATTARA (Côte d’Ivoire)
2. LA SYMBOLIQUE DES PERSONNAGES ANIMAUX DANS LE CONTE
 GOURO INTITULÉ LE CROCODILE, L’HYÈNE ET LE LIÈVRE ----- 21
 Dr GNESSOTÉ Dago Michel, Université F.H.B. (Côte d’Ivoire)
3. APPROCHE « AUTOBIOGRAPHICO-FICTIONNELLE » DE LA PROSE
 ROMANESQUE DE DANIEL LAWSON-BODY ----- 38
 GOLI Messan, Université de Lomé (Togo)
4. GLOBALISIERUNG UND BILDUNG TRANSNATIONALER
 IDENTITÄTEN. ÜBERLEGUNGEN ZU IDENTITÄTSFORMEN IM
 ZEITALTER DER MASSIVEN MIGRATIONSBEWEGUNGEN ----- 59
 HARAKAWA Massimlawè, Université de KARA (Togo)
 SEDOTE Acakpo Constant J., Université d’Abomey-Calavi (Bénin)
5. « ENJEUX DE L’ORALITÉ DANS LA LITTÉRATURE ÉCRITE :
 L’EXEMPLE DU PROVERBE DANS *PETIT BODIEL D’AMADOU
 HAMPATÉ BÂ*»----- 78
 KOUADIO Lucien Kouamé, Université Alassane OUATTARA (Côte d’Ivoire)
6. LES REPRESENTATIONS DU FEU DANS L’ŒUVRE ROMANESQUE
 D’AYI KWEI ARMAH----- 95
 Dr. KOUAME Christ Baklé, Ecole Normale Supérieure d’Abidjan (Côte d’Ivoire)
7. TRANSFERT D’IMAGES ET INSTABILITÉ DISCURSIVE DANS
 QUELQUES ROMANS DE MARIE DARRIEUSSECQ ----- 114
 GORÉ Orphée, École Normale Supérieure d’Abidjan (Côte d’Ivoire)
8. LE FEMINISME A L’AFRICAIN, OU EN SOMMES-NOUS ?----- 131
 Pr TCHASSIM Koutchoukalo , Université de Lomé (Togo)

9. **CONSTRUCTION ET TRANSMISSION DE LA MEMOIRE DE LA VIOLENCE DANS ALLAH N’EST PAS OBLIGE D’AHMADOU KOUROUMA** ----- 152
 TOTI AHIDJE Zahui Gondey, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
10. **L’ECRITURE FRAGMENTAIRE DANS DANS MONNE, OUTRAGE ET DEFIS D’AHMADOU KOUROUMA ET NOUR, 1947 DE JEAN-LUC RAHARIMANANA** ----- 170
 YAOU Hippolyte Florent, Université de Parakou (Bénin)
11. **JEAN-MARIE ADIAFFI ET LE GOUT DU BAROQUE : CAS DE LA CARTE D’IDENTITE.** ----- 186
 ZOGOYE Bawimotom, Université de Lomé (Togo)
- ❖ **SOCIOLOGIE - ANTHROPOLOGIE**
12. **MECANISMES DE GESTION DES CONFLITS SOCIAUX A LA GARE ROUTIERE DE COCODY RIVIERA III DANS LA COMMUNE D’ABIDJAN (COTE D’IVOIRE)**----- 200
 FALLE Landry Yves, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
 YAO Kouassi Angenor, Université Alassane Ouattara (Côte d’Ivoire)
13. **ENJEUX ET DEFIS DE L’INCLUSION FINANCIERE DES MICROS, PETITES ET MOYENNES ENTREPRISES INFORMELLES EN CÔTE D’IVOIRE** ----- 218
 Dr FOFANA Valoua, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d’Ivoire)
- ❖ **TECHNOLOGIES DE L’INFORMATION ET ARTS**
14. **LA VILLE NUMERIQUE, QUELLE OPPORTUNITE POUR LA COTE-D’IVOIRE ?** 239
 N’GORAN Ahou Béatrice, Université F.H.B. (Côte d’Ivoire)
 KACOU Agnon Frédéric, Université F.H.B (Côte d’Ivoire)

**TRANSFERT D'IMAGES ET INSTABILITÉ DISCURSIVE DANS
QUELQUES ROMANS DE MARIE DARRIEUSSECQ**

Orphée GORÉ,
Enseignant-chercheur (Maître-assistant)
Littérature française et francophone
École Normale Supérieure d'Abidjan.
orpheegore@gmail.com

Résumé

Cet article apporte un élément de réponse aux questions liées à l'artifice, à l'exhibition et à la monstration chez Darrieussecq. Dans une perspective intermédiaire, l'étude montre que l'œuvre romanesque de cette autrice contemporaine se veut ouverte. Elle offre un vaste champ de possibilités esthétiques où la discontinuité et l'hétérogénéité s'opèrent, entre autres, par une représentation fictionnelle qui flirte avec les confins de l'art pictural, photographique et cinématographique.

Mots clés : Images, description, collage, intermédialité, discontinuité.

Abstract

This article is an answer to the issue relating to the artifice, the exhibition and the monstration in Darrieussecq's work. In an intermedial perceptive, the article shows that the novelistic work of this contemporary author intends to be open-minded. She offers a large field of aesthetic possibilities where discontinuity and heterogeneity operate by a functional representation that filters with the confines of pictorial art, photography and cinematography.

Keys words: Pictures, description, collage, intermediality, discontinuity.

Introduction

Le refus d'une rémanence de "l'écrire classique" (Roland Barthes 1980), entendons une allégeance servile à des protocoles rédactionnels, ont conduit certains régimes littéraires contemporains à la production d'œuvres hautement intellectuelles, parfois « illisibles » en raison de leur plastique excessive qui semblent les destiner ou les réserver à une certaine élite. Devant cette « impasse », l'esthétique postmoderne propose, en réalité, une sorte de réconciliation entre l'illusion référentielle et le langage par une interaction dynamique qui engage la littérature sur la voie de *L'impureté* (1985) comme le souligne Guy Scarpetta.

Pour étayer cette « vilénie » au service de la production textuelle, notre intérêt se porte sur la notion de « transfert d'images » notamment chez l'écrivaine contemporaine française Marie Darrieussecq. En effet, subversifs et iconoclastes, ses romans sont marqués d'un éclectisme ouvert à l'art visuel et sa production romanesque recèle une écriture originale reposant sur l'art du bricolage et du colportage²⁷. Mais avant, il convient de présenter notre conception du « transfert d'images » dans l'usage que nous prêtons à cette autrice afin de bien cerner le sujet. Il s'agit de la transposition des images (non pas dans leur dimension figurative ou picturale) dans leur représentation textuelle c'est-à-dire, en « objet-texte iconique²⁸ ».

Une telle orientation du roman mettant en jeu les techniques scripturales utilisées par l'auteure pour enfanter une textualité dynamique, soulève une ligne directrice centrée autour d'une problématique qui se structure en deux questions essentielles :

²⁷ Il s'agit d'imprimés qui furent diffusés à partir du XVIe s. dans les villes et les campagnes par des marchands ambulants en l'occurrence, les feuilles volantes, les tracts politiques et religieux, les ouvrages de médecine, les feuilles d'images, mais aussi des œuvres littéraires telles que contes, romans d'aventures etc.

²⁸ Voir la thèse unique de M. Claude Dedomon qui a pour titre : *L'écriture romanesque chez Marie Darrieussecq : un acte d'exploration, un jeu de création*, Université d'Abidjan, 2008, p.216.

Il faut souligner que cet article tire sa matière première de cette thèse que nous essayons de rafraichir...

- par quels procédés, l'image se transforme, se transfigure lorsqu'elle est mise en mouvement par l'entremise du « transfert » pour construire ou déconstruire ses récits ?
- comment ces images habitent l'espace de création de Darrieussecq et nourrissent la dynamique narrative ?

Le jeu et l'enjeu du transfert des arts visuels dans la construction diégétique des récits posent le problème du descriptif contemporain en tant que métaphore des lois scripturales. L'objet étant de mettre en lumière la singularité de Darrieussecq à partir de l'intermédialité²⁹. Par rapport à la nature des images exploitées ou décrites, l'analyse se fera sur la base de deux principaux axes. D'une part, par la recodification des images visuelles fixes et des images visuelles mouvantes dans leur « nouvelle » fonctionnalité et d'autre part en les appréhendant comme des matières diégétiques.

1. Les images visuelles immobiles

Faisant suite à de nombreux écrivains postmodernes, Darrieussecq intègre à la représentation fictionnelle des images visuelles fixes ou immobiles. Nous regroupons sous le vocable d'« images visuelles immobiles », les cartes postales, les cartes photographiques, les affiches et les graffitis. Ainsi, par leur narrativisation ou verbalisation, la créatrice entend fusionner ces entités (texte et image) diverses par le truchement de la description. Pour Jean-Marie Kouakou cet enchevêtrement :

²⁹ « Notre conception de l'intermédialité vise à la reconstruction de relations intermédiatiques ; elle n'a pas le statut d'une théorie exhaustive de toutes les relations médiatiques possibles, mais d'un Suchbegriff [voir Walter Moser] et d'un axe de pertinence paradigmatique. Si nous entendons par « intermédialité » qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et les séries culturelles et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, si nous entendons par « intermédialité » le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, cela implique alors que la conception d'un type monadique de média est à exclure.

Dès le début, la recherche en intermédialité – comme je la concevais – devait tenir compte des processus synchroniques et diachroniques qui impliquaient les médias, ainsi que des relations médiatiques variables et de leurs fonctions (historiques). [...]

L'intermédialité est donc un principe de recherche actif qui doit permettre de comprendre toute forme de développement historique médiatique. (Müller 2007 : 95-96)

[...] consiste à concevoir comme critère, la picturalité de la description ainsi que de sa spatialité. (...) Cette double épreuve de représentation discursive consiste en un effet de disposition, d'agencement ou de composition. Elle s'applique à iconiser et à rendre total une simple portion du monde visible "prélevé" par un artiste. (Jean-Marie Kouakou, 1989, p.228).

Cette réponse « évidente » propose une sorte de dépicition qui consiste ici à convertir l'image en texte. Pour comprendre ce dispositif utilisé par l'autrice, nous procéderons aux recensements des images qui mettent en mouvement la rhétorique descriptive.

1.1 Lire la carte postale

À ce stade de notre étude, nous voulons explorer ce medium et voir comment Darrieussecq se l'approprie. Dans *Bref séjour chez les vivants (2001)*, la narratrice use de ce modèle iconotextuelle de manière assez spéciale :

Il y a une carte postale, de Jeanne, elle la tend à Momo. (...). Regarde la photo, le delta du tigre, Rio de la Plata, un fouillis de cannelle sauvage, d'aromates, de ficus monstrueux mangés de glycines géantes, un labyrinthe de mares et de canaux, et au dos : *Ici c'est la Normandie, tout le monde a sa maison secondaire, la nôtre est fantastique, le printemps est déjà là, j'espère que vous allez bien, je vous embrasse, Jeanne.* (Marie Darrieussecq, 2001, p.14)

Dans cet extrait, le présentatif « il y a » joue le rôle d'une réclame visuelle, si l'on s'en tient aux méthodes de la rhétorique visuelle élaborées par Abraham Moles (1981, p. 77). Il y a pour ainsi dire, une monstration, une tabulation invitant à saisir les objets décrits par le canal oculaire avec la mise à contribution des éléments typographiques et grammaticaux tels que l'italique et les deux points. Par une telle perspective, la carte postale acquiert, sans doute, une valeur textuelle prégnante car participant aussi bien à sa sémantisation qu'à sa fragmentation. La carte photographique contribue, dans une certaine mesure, à cette impulsion narrative.

1.2 La carte photographique

Sensible aux modalités matérielles de cet élément de représentation ainsi qu'à ses implications discursives, Darrieussecq use de ce médium dans ses productions romanesques. Par exemple dans *Naissance des fantômes (1998)*, la

narratrice nous invite, par l'entremise de son album photo, à un voyage douloureux vers son passé marqué notamment par la disparition de son époux :

J'avais pris notre album de mariage et je me suis engouffrée dedans comme une forêt détrempée par la bourrasque. Mon mari, dont le visage n'était plus visible nulle part, se dirigeait soit vers le fond, soit vers les côtés de l'image, et le regard des gens me fixait, le point était fait sur moi ; on aurait dit que j'avais gagné une course, que j'étais le prétexte d'un pittoresque fait divers, une rosière au bras d'un anonyme, une communiant un peu âgée, la vedette en blanc d'une manifestation folklorique. Bientôt, dans le défilement des pages, je ne suis plus qu'une épouse factice, solitaire et désolée, la main encore levée vers un coude absent. Je tournais les pages de plus en plus vite, (...). Ne sachant que faire de mes mains, je les croise maladroitement sur mon petit sac blanc, et on dirait, au milieu de la foule qui me jette des grains de riz, que j'ai peur qu'on me l'arrache, comme s'il contenait des aveux. Le regard que j'ai sur ces photos, je le reconnais, il n'a pas changé, c'est le regard que je savais avoir au moment de la cérémonie : un regard fuyant, (...) ; la pelle à gâteau à la main, sur cette photo idiote qui déjà, au moment du défilement me gênait par avance... (Marie Darrieussecq, 1998, pp.51-52)

La narratrice-héroïne se replonge, en nous entraînant, dans les amers souvenirs de sa vie couple par un parcours de son album de mariage. Il y a une description successive du mari et d'elle-même. Il ressort de cette réminiscence photographique, un sentiment de frustration mis en évidence par l'expression « photo d'idiote ». On pourrait dire que l'observateur ou le scripteur possède dans ce cas, un « œil qui se souvient ».

Il semble évident que la carte photographique ne bénéficie pas d'une discursivité minutieuse comme c'est le cas chez Georges Perec notamment dans ses œuvres comme *La vie mode d'emploi* et *W ou le souvenir d'enfance*. L'écrivaine, pour sa part, préfère s'appuyer sur un usage distancié de l'image. Et c'est de cette mise à l'écart que le texte se constitue et trouve sa justification. On peut, à titre d'exemple, considérer cet extrait :

Ce jour-là vers neuf heures, en apnée dans mon fauteuil, je réussis à me lever pourtant et à prendre sur le bureau la photo de notre mariage. Je voulais puiser dans cette image, dans nos sourires un peu contraint, forcés par l'objectif, dans le stéréotype de ma main à son coude, un sens de la réalité, un sens de ce passé et de notre couple, qui aurait balayé l'angoisse extraordinaire. Mais devant la photo, c'est à ce moment-là (et à ce moment-là seulement) que je fus contrainte d'admettre, après une nuit sans sommeil ni repos, que mon mari avait disparu ; (...) La photo avait bougé. Elle était devenue floue. Mon mari s'était tourné vers le

fond, comme si quelqu'un, au moment où se déclenchait le flash, avait dévié son attention. Mon sourire était d'autant plus contraint, mon expansion d'autant plus fausse que, c'était pour le retenir que je l'agrippais ainsi, pour l'obliger à fixer son regard (Marie Darrieussecq, 1998, pp. 49-50).

La description darrieussecquienne fait appel à une rhétorique descriptive que l'on peut examiner selon deux points de vue. La première auscultation s'élabore via une description élaborée au moyen d'une subordination. Celle-ci se manifeste dans les séquences suivantes où nous mettons en gras le comparatif et les intitulés pour les besoins de l'analyse :

SCÈNE 1

La photo avait bougé. Elle était devenue floue
Mon mari s'était tourné vers le fond,

SCÈNE 2

comme si quelqu'un, au moment
ou se déclenchait le flash, avait dévié son attention.

La conjonction de subordination « comme si » induit « un dispositif intra-cellulaire » de métamorphose initié dans la **Scène 1** et qui atteint son faite en **Scène 2** puisque l'image subit une variation dans la mesure où « *S1 instituée en position de description principale devient une espèce de "prodescription" (la conjonction "comme" est alors une "pro-conjonction") qui entraîne par son contenu- ses éléments- une distribution transformationnelle* » (Jean-Marie Kouakou, 1989, p. 498).

La seconde lecture relève de l'implicite. Ce qui se lit n'est qu'une répétition :

S1 : Je voulais puiser dans cette image, dans nos sourires un peu *contraints* forcés par l'objectif ...

S2 : Mais devant la photo, c'est-à-dire ce moment-là (...) que je fus *contrainte* d'admettre ...

S3 : Mon sourire était d'autant plus *contraint*, mon expression d'autant plus fausse...

Dans ces portions textuelles, le mot "contraint" est repris dans toutes ses déclinaisons de manière à établir un lien de subordination entre les différentes séquences. Face à cette dépendance lexicale qui a cours, pour J.M. Kouakou,

il faut plutôt user des termes "description principale " et "description complémentaire subordonnée". Et ce d'autant plus que, les néo-romanciers eux-mêmes ne cherchent pas à agencer les choses de façon linéaire mais plutôt de façon simultanée (Jean-Marie Kouakou, 1989, p. 499).

La littérarité de l'objet photographique reste donc opérante par l'agencement de ses supports qui sont des inducteurs de sa sémantisation. Comme on peut le constater, les photographies et les cartes postales restent des instruments mis au service de la déconstruction. Une telle créativité est aussi perceptible dans la textualisation des affiches.

1.3 La textualisation des affiches

Le roman et l'affiche, de par leur visée, semblent s'inscrire dans des trajectoires différentes. Cependant, ces deux domaines se croisent harmonieusement dans le processus de création romanesque de cette autrice. L'étape qui nous réunit se propose d'illustrer l'imbrication subtile entre ces deux discours. Dans le cas d'espèce, il s'agit d'affiches électorales ou de slogans. C'est dans *Truismes* (1996) que l'auteure met en texte cette forme d'image visuelle :

La rue où j'étais ressortie était pleine d'affiches électorales collées au mur. Il y avait celles de mon candidat si je puis dire, souriant en médaillon à côté de moi, et ce soir-là sous la lueur des lampadaires je me suis trouvée pas mal du tout, fraîche et rose. C'était le maquillage bien sûr, et les *spotlights*, mais ça m'a fait du bien au moral de voir que tout de même j'étais photogénique dans ma petite robe, et que je faisais gironde et saine. *Pour un monde plus sain, c'était écrit en gros entre Edgar et moi. Je me suis dit que c'était un slogan de circonstance.* (Marie Darrieussecq, 1996, p.86)

Dans cette affiche introduite dans le régime narratif, l'on remarque d'abord la présence d'un candidat béat, dont le sourire semble influencer les électeurs au point de profiter de leurs votes. Ensuite, à côté de lui se trouve la narratrice. Elle est belle et fière ici, en contraste frappant avec son état « dégradé » d'avant la création de l'affiche. Les commentaires qui soutiennent et justifient cette beauté suggèrent que

cette heureuse métamorphose est due aux effets du maquillage et de l'éclairage avec le port d'une petite mais belle robe. Bref, l'affiche restitue l'image d'une femme qui se sent belle et en bonne santé, une femme d'excellente facture. La devise « pour un monde plus sain » entre les deux êtres institue un débat esthétique et idéologique de façade, comme le dit elle-même la narratrice-héroïne, un « slogan environnemental ». L'usage de ces deux supports iconographiques (l'affiche et le slogan) requiert que l'on s'interroge sur la place de l'image dans notre société moderne et postmoderne. Tout concourt dans cette figuration comme si l'auteur cherchait à nous montrer que « nous vivons dans un monde de simulation, dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition » (Jean Baudrillard, 1997, p. 25).

De plus, en transposant l'affiche dans texte, la créatrice caricature le cadre même du collage. Concernant la première phrase de l'exemple précité: « La rue d'où je suis sorti était pleine d'affiches électorales collées au mur », l'autrice fait appel implicitement à une juxtaposition des affiches au mur donnant l'impression d'une littérature ou d'un art de rue. La simulation est encore remarquable lorsque la narratrice oriente son discours vers la qualité des affiches qui ont visiblement pris un coup de vieux en raison du temps d'affichage. En témoigne ce passage : « J'ai voulu leur donner une preuve, on a trouvé une vieille affiche toute miteuse collée sur un mur de la gare, mais ils ont eu beau comparer, ils ne me reconnaissaient pas » (Marie Darrieussecq, 1996, p. 93).

S'il est vrai que nos sociétés actuelles sont confrontées à la problématique des affiches avec leur impressionnante invasion mais aussi leur dégradation liée au poids du temps, chez Darrieussecq, la restitution d'une telle réalité fait entrer ses textes dans une « culture de l'image ». Une telle plasticité de l'écriture s'observe aussi à travers la mise en texte des images visuelles mobiles.

2. Les images visuelles mobiles

Les images visuelles animées sont des images qui apparaissent à l'écran. L'analyse se propose d'explorer les représentations liées à l'art et à l'industrie du cinéma dans le tissu romanesque. À l'instar des reproductions visuelles fixes (photographies, cartes postales), ces images en mouvement offrent un certain potentiel narratif à l'auteure. Ainsi, si l'on s'en tient à la progression ou à la structure narrative de ses romans *White* (2003) et *Le Pays* (2005), l'image cinématographique devient pour ainsi dire, le matériau premier du récit.

Dans *White*, l'auteure montre l'impact de la matière cinématographique dans le processus créatif. Ainsi, la première partie de la composition présente la disposition et le mouvement des caméras dans l'espace martien :

[...] c'est un sas de lumière rouge, un plongeon - swing des caméras lancées au bout de leur petit parachute. Sur les quatre, deux se perdent, l'objectif en premier dans la poussière épaisse ; une autre est bloquée dans un angle acrobatique contre un rocher (image renversée à 90° environ, sol martien à la verticale) ; mais la quatrième, elle, filme le module en plein dans l'axe. Il descend doucement...l'équilibre entre son élan et l'attraction martienne est subtilement calculé...C'est lent, ces derniers mètres. La caméra qui filme dans le bon axe montre peut-être un hublot, et à travers ce hublot bougent peut-être des formes, quelqu'un ferait coucou ? Mais le programme s'obstine à donner à donner du relief à tout ça et c'est indécodable pour l'œil, à moins d'imaginer, de refaire. (Marie Darrieussecq, 2003, pp.162-163)

Il s'agit, en fait, de l'image filmique de quatre caméras lancées par des parachutistes pour sillonner la planète rouge, Mars. Cette description présente d'abord les difficultés rencontrées par les caméras lors de l'enregistrement. Ces obstructions se résument en l'impossibilité pour certaines caméras de filmer convenablement les éléments perçus sur ladite planète en raison de présence massive de rochers et de poussière ambiante. La prise de vue dévoile le mauvais positionnement de la caméra et par voie de conséquence, la mauvaise qualité du film. En scrutant les propos du commentateur (auteur du discours sous-tendant l'image) l'extrait nous plonge dans une perspective documentaire avec une mise en relief des couleurs des objets filmés en l'occurrence, un sas de lumière rouge, une poussière rouge et un métal doré. Par un tel procédé, Darrieussecq s'inscrit dans une forme de

mimésis représentative grâce à la « richesse du signifiant filmique en indices de réalité : mouvement, langage, son, couleur, capacité à enregistrer pratiquement n'importe quoi » (Roger-Michel Allemand, 1997, p.104). L'écrivaine s'abreuve à ce désignant cinématographique, notamment par l'activité des quatre caméras, et parodie par la même occasion l'animation télévisuelle via une prise de vue en direct. Le régime fictionnel présente une mise en action de la caméra puisque, c'est par le biais d'un commentateur que le visible se transforme directement en langage verbal, et donc en écriture :

Le commentateur monte dans les aigus : le module touche, il ne se passe rien de spécial. Un nuage de poussière rouge... s'élève, forme une sphère, qui reste, un ballon...Ce n'est pas comme sur Terre, gravitation très faible... (Marie Darrieussecq, 2003, p.164).

Par la description, l'image cinématographique se consigne dans une structure narrative qui emploie toutes les stratégies filmiques pertinentes. Apparaît alors toute une série de problèmes de fonctionnement qui affecte la production et la réception. Par la technique du travelling, Darrieussecq offre une explosion topologique, car plusieurs lieux s'offrent simultanément à la vue du lecteur. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, la mobilité fait appel à plusieurs thèmes :

... elle prenait goût à voir surgir ces femmes et ces enfants, avec les bébés qui montraient du doigt leur père et les plus grands qui demandaient un zoom sur les bottes fluo ou un coup de caméra sous le velcros de la fenêtre (...). C'était le soir à Tallin, avec des pommes de pin décorés aux fenêtres – Noël –, une lumière rouge dans une cuisine coquette, une femme blonde. C'était le matin à Vladivostok, une robuste femme en uniforme bleu de la douane de mer - Sur le port : on entendait des mouettes, on voyait un bout d'eau grise, des dalles de béton à ses pieds. Il neigeotait. Le moteur 3D ramait un peu et des flashes blancs zébraient la cabine (...) Il y avait aussi de vieilles femmes cadrées trop près ; des chiens, des chats ; des draps d'hôpitaux (...) (Marie Darrieussecq, 2003, pp.155-126)

La structure polytopique qui s'en dégage est la suivante :

- la topie des femmes, des enfants et des bébés ;
- la topie de la fenêtre ;
- la topie de Tallin ;

- la topie de Vladivostok ;
- la topie du port ;
- la topie de la neige ;
- la topie des vieilles femmes et des chats.

Comme une véritable réalisatrice derrière sa caméra, la créatrice affiche diverses topies et donne ainsi à voir, du moins, à lire l'espace textuel selon les brisures référentielles de manière à montrer les ramifications éparses ou incohérentes de l'énoncé. Les prises de vues semblent donc coupées puis juxtaposées les unes aux autres sans liaison cohérente. Par rapport à cette kyrielle de lieux et à leurs effets dans le régime de la fiction, Jean Marie Kouakou remarque que,

davantage, en proposant une multitude de topies, elles sont conduites irrémédiablement et paradoxalement à l'absence : une curieuse évidence veut, en effet que, plus on offre à la conscience des lieux variés et divers, moins on lui offre les moyens de se situer. Cette profusion hilarante a pour effet (inattendu) une certaine a-topie (absence de lieu) définissant le nulle part (Jean Marie Kouakou, 1989, p.235).

Pour le critique, l'association des différentes topies qui se fait presque au hasard est de l'ordre du pictural et fait penser à une structure tabulaire générant une forme de reconstruction réelle. Il y a donc, dans la prise en charge descriptive de ces lieux, la matrice d'une recomposition artistique qui allie peinture et littérature, surtout en empruntant à la première, la technique cubiste. Par ailleurs, Darrieussecq multiplie les stratégies de la description en présentant méticuleusement l'image filmique à travers la position des figures, des habits et l'expression du visage, comme en témoigne cet extrait :

Elle entendait le bourdon de la climatisation dans le bureau de Sam (...). Sam la regardait ou ne la regardait pas selon la possibilité de matérialiser son image. Comme elle était seule désormais, seule avec Sam, elle s'autorisait à rester en tee-shirt, s'éventant avec ses moufles. Un mince filet d'air passait par les velcros mal joints et lui tombait sur la nuque comme un couperet de glace. Sam la regardait, avec le pli douloureux que Dimitri, le même point d'interrogation entre les sourcils : elle, sa combinaison orange roulée sur les hanches, ses reins, ses auréoles de sueur sous les aisselles par -40° et sa console de radis rafistolée au scotch ; ou bien il regardait son clavier, ses propres mains, l'air transparent devant lui. Et selon

que son regard s'arrêtait à mi-chemin du sien (comme dans un miroir le regard se rencontre à égale distance de la pupille et du reflet)... (Marie Darrieussecq, 2003, pp.133-134)

L'image fait l'objet d'une présentation minutieuse. D'abord, nous avons les bruits dans le bureau qui sont perçus et restitués sans *a priori*. Ensuite, vient la représentation de l'uniforme de l'héroïne et la complicité apparente qui règne entre elle et son mari. Enfin, l'accent est mis sur la température ambiante de même que la couleur de l'air ainsi que l'orientation des regards. N'oublions pas que dans le régime expansionniste, la description ressortit au nombre d'images mis en texte. Pour Jean Ricardou (1967, p.43) en effet : « une description s'étire, et s'embrouille donc, à mesure qu'augmente le nombre des objets ou, même, la complexité d'un seul ». Ainsi, dans *White*, toutes les images visuelles mouvantes qui franchissent l'œil-caméra du narrateur engendrent une représentation fictionnelle. Un tel processus s'appuie sur les verbes de mobilité comme c'est le cas du verbe « passer » dans le passage suivant : « Passaient des petites filles en rond. Passaient Bordeaux et la Gironde et Vancouver et Georgian Bay. Passaient la fontaine du lotissement et les tricycles et la balançoire » (Marie Darrieussecq, 2003, p.134).

Avec Darrieussecq, une autre stratégie cinématographique sera mise à l'ordre du jour : il s'agit du « zoom » appelé encore « gros plan » en français. Son instauration dans le tissu narratif donne lieu à des phénomènes de déformation :

Elle s'approchait de l'image (...) et elle cherchait à mieux voir, les arbres, le grand parc sous les fenêtres de la Nasa. Les photogrammes sautaient, la tache verte du parc tremblait, paillettes, pelouse. À entrer dans l'image les objets s'écartaient, tout devenait vert, jaune, bleu et le relief de Sam se déformait, sa bouche partait vers le fond, ses bras filaient sur les côtés comme les lianes... (Marie Darrieussecq, 2003, pp.134-135)

En zoomant sur l'image, le personnage cherche à isoler certaines parties de la nature qui la fascinaient autrefois. Or Marcel Martin fait remarquer que, « dans le cas d'un plan d'objet, il [le gros plan] exprime en général le point de vue d'un personnage et matérialise la vigueur avec laquelle un sentiment ou une idée s'impose à son esprit » (Marcel Martin, 1992, p.43). Ainsi l'angle des prises de vues est restitué à travers

les annotations suivantes : « image renversée à 90° environ, sol martien à la verticale » (Marie Darrieussecq, 2003, p.162), « un film au ralenti, (...) du métal doré s’approchant d’une surface poudreuse, à la verticale dans une image, à l’horizontale pour l’autre ... » (Marie Darrieussecq, 2003, p.163). L’usage de ces dispositifs posent le problème d’une influence non pas de la littérature sur le cinéma – comme c’était toujours le cas – mais, inversement, de celle du cinéma sur la littérature. Chez la romancière, il dévoile la portée des arts visuels dans la modification de la textualité, de sorte que « lire c’est aussi voir ».

Dans *Le Pays* (2005) par exemple, le lisible s’élabore selon un motif pixellisé, c’est-à-dire un corps qui se donne à voir par bribes. Il s’agit précisément d’une anatomie mise en abyme à partir d’une image échographique perçue sur l’écran d’un ordinateur. Il s’agit d’une vision binoculaire du moins binaire, celle de l’échographe et des parents (la mère et la grand-mère) ainsi que les différents commentaires qui escortent et témoignent de cette pixellisation mise en œuvre dans le texte. Dans ce roman, les plus petits éléments constitutifs de l’être vont être passés à la loupe. Ces quelques lignes suffisent pour le démontrer :

Et sur l’écran elle est là, ma fille. Un profil surgi, immanquable. Un petit nez mutin, une bouche adorable...

- la colonne vertébrale, annonce l’échographe en français.

(...)

- Il bouge, dit l’échographe.

(...)

-Thalami, hémisphères, pédoncules, cervelet, dit l’échographe.

(...)

- Structures céphaliques en place, reprit l’échographe sur le ton de l’ingénieur-chef à cap canaveral. Ventricules latéraux non dilatés, cornes postérieures ; 5,2 mm. (...)

- Deux orbites, deux globes oculaires, deux narines, deux lèvres. Je vis une main qui avançait vers moi dans le noir. Grande ouverte : Pouce, index, humain. Et derrière, apparaissant, forçant le néant comme sous une étamine, un visage à la bouche ouverte, yeux profonds, grand front sombre...qui avançait et reculait, palpait, au bord de disparaître, dans le brouillard des Pixels (Marie Darrieussecq, 2005, pp.165-167).

Ce passage confirme si besoin était une autre tendance du langage cinématographique, celle qui s'oppose au montage. Cette perspective appelée « panotravelling » s'oriente vers une « narrativité cinématographique » où le plan est une séquence, un mouvement libre de la caméra. Ici, tout se passe comme si le film échographique « renonçait à montrer la syntaxe de sa langue (travelling avant, travelling arrière, panoramique horizontal, panoramique vertical, etc.), mais se contentait de parler un "langage" » (Julia Kristeva, 1981, pp.312-313). Ce rejet d'une description libre du mouvement de la caméra s'énonce à partir de phrases expressives comme : « le capteur glisse le long de mon flanc gauche », « un coup à droite, un coup à gauche, la sonde distend mon fond », « la sonde la poursuivait au fond de mon vagin. » Ainsi, tout comme dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet (1953), Darrieussecq déstructure la syntaxe cinématographique classique en substituant aux enchaînements rationnels du montage une composition répondant à d'autres mécanismes. Ce qui revient à dire qu'il y a néanmoins une structuration propre à cette stratégie, celle qui se construit à partir des déictiques spatiaux tels « à droite », « à gauche », « au fond ». Leur rôle consiste à organiser la description.

En outre, à l'instar de *White* (2003), les phénomènes de « coup de caméra » jouent dans *Le Pays* (2005) un rôle de premier ordre dans la mesure où à travers l'échographie, l'auteur insiste sur certains faits d'images pour mettre en lumière le bon état du fœtus. C'est le cas ici du crâne qui est perçu en gros plan : « Avec la souris de son ordinateur elle isolait un bel ovale : la boîte crânienne de ma fille. Je commençais à y voir pour de bon. Son cerveau faisait une lune, cratères noir et blanc, météores et canyons » (Marie Darrieussecq, 2005, pp.166-167).

Le verbe « isoler » explicite clairement la technique du « cadré trop près ». Par ce procédé, Darrieussecq montre que « l'image (ou la photo) isolée est un énoncé ; agencée à d'autres elle donne une narration » (Julia Kristeva, 1981, p.313). Par conséquent, le lisible et le visible ne sont plus envisagés sous la nécessaire primauté de l'un sur l'autre mais dans une optique plus dynamique et fusionnelle.

Aucun des deux procédés ne s'impose au détriment de l'autre : « Tout n'est que égalité car l'image équivaut à une ou plusieurs phrases, et la séquence est un segment complexe du "discours" » (Julia Kristeva, 1981, p.313).

Conclusion

Il s'agissait pour nous de réfléchir sur la notion de « transfert d'images » à travers le prisme du dialogue, voire de l'interaction entre le texte et l'image, deux domaines assez différents. En réalité, la fictionnalisation chez cette romancière ressortit plus de la sémiologie plastique que de la littérature puisqu'elle textualise et intègre habilement des images filmées, gravées et photographiées dans ses récits. Nous avons donc affaire à une écriture qui se concentre alors sur les surfaces et gagne en qualité visuelle, en expressivité, en « abandonnant » la profondeur psychologique.

Il ressort que la « vie des images » (Wunenburger 1995) dans le procédé de création chez Darrieussecq rime avec une instabilité discursive qui s'observe nettement dans le collage³⁰ d'éléments hétéroclites conduisant à une forme de porosité, c'est-à-dire produisant un effet massif de discontinuité. Cette technique, impliquant la notion de « chaos » ou de morcellement dans la textualité, a été l'un des modèles esthétiques privilégiés par l'art moderne et postmoderne. Désormais, ce face-à-face entre le texte et l'image incite le lecteur à adopter une posture plus active dans sa préhension de la représentation fictionnelle contemporaine.

Mais penser aujourd'hui la création romanesque et au-delà, à l'œuvre artistique dans la perspective du « transfert d'images » peut ouvrir un débat, eu égard

³⁰Nous pensons aux premiers collages de Braque et de Picasso. En effet, utilisé dans Les Arts Plastiques au début du siècle, le collage tire son origine de la peinture. La récupération de cette technique en littérature traduit le retard considérable que l'écriture a accusé sur l'art pictural. Le peintre et poète Brion Gysin a pris conscience de ce retard lorsqu'il se proposait de rapprocher récit et peinture.

aux progrès technologiques actuels avec notamment la notion du duplicata (copier / coller) devenu si facilement accessible.

Bibliographie

- ALLEMAND Roger-Michel (1997), *Alain Robbe-Grillet, Les Contemporains*, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland (2015), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-1980*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDRILLARD Jean (1997), *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Éditions Sens & Tonka.
- (1981) *Simulations et simulacre*, Paris, Galilée.
- DARRIEUSSECQ Marie,(1996) *Truismes*, Paris, P.O.L.
- (1998) *Naissances des fantômes*, Paris, P.O.L.
- (2001) *Bref séjour chez les vivants*, P.O.L.
- (2003) *White*, Paris, P.O.L.
- (2005) *Le Pays*, Paris, P.O.L.
- DEDOMON Claude (2008), *L'écriture romanesque chez Marie Darrieussesecq : un acte d'exploration, un jeu de création*, Thèse de Doctorat unique, Université d'Abidjan-Cocody.
- FROGER Marion et MÜLLER Jürgen Ernest (2007), « Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept », *Münster*, Nodus, p. 93-110. [2007b]
- KOUAKOU Jean-Marie (1989), *problèmes du descriptif contemporain : L'exemple de ClaudeSimon et de quelques autres néo-romanciers*, Thèse de Doctorat, Université de Limoges.
- KRISTEVA Julia (1981), *le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil.
- MARTIN Marcel (1992), *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du cerf.

- MOLES Abraham (1981), *L'image, communication fonctionnelle*, Tournai, Belgique, Casterman.
- PEREC Georges (1978), *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette.
-(1993). *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard.
- RICARDOU Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil.
- ROBBE-GRILLET Alain (1953), *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit.
- SCARPETTA Guy (1985), *l'Impureté*, Paris, Grasset.
- WUNENBURGER Jean-Jacques (1995), *La Vie des images*, Strasbourg, PUS.