Giambatista Viko : un espace de la médialité intersémiotique

Bondo MULUNDA
mulunda.bondo1@gmail.com
Université de Kamina (République démocratique du Congo)

Abstract: If the intermediality is the fact for a message to gather features of so many genres, then, Giambatista Viko, this literary work of George Ngal Mbwil a Mpang is, from cover to cover a mediality wherein others, from different and various origins and genres run. Literary story, it is at the same time a film like writing, a scientific argumentation, a work of oral literature... Such a behavior has nothing specific. Our study has found that this novel, as a qualified and dominant media, modalizes other medialities and real products as well, and that in such a co-presence, it is sometimes transparent and sometimes opaque. Consequently, Giambatista Viko is a wide open space that prevent no media from interacting with.

Keywords: *intermediality, story, orality, remediation*.

Introduction

Parler de Giambatista Viko (désormais Giambatista) comme une médialité intersémiotique c'est aborder la problématique de l'intermédiaité dans le domaine littéraire. Or, malgré le succès engrangé depuis plusieurs décennies dans cette théorie, selon Ernst Müller (2006 : 100), en littérature les études de ce genre n'abondent pas. Et pourtant, Gharbi (2010 : 32) estime que même si les recherches sur l'intermédialité sont peu courantes en littérature, elles doivent être encouragées grâce aux nouvelles opportunités de réflexion qu'elles proposent. Ces études devraient être encouragées car elles permettraient à la littérature d'occuper sa place en tant que science dans la postmodernité caractérisée principalement par l'interdisciplinarité. En effet, l'arrivée des nouveaux médias a conduit les chercheurs dans tous les domaines à comprendre qu'aucune discipline ne devrait se passer des autres. Müller le dit de la plus belle manière quand il estime qu'aucun média ne devrait être un objet *monadique*. Le post-structuralisme ouvrait déjà sur ce genre de conception avec, notamment « *l'œuvre scriptible* » de Barthes et *La déconstruction* de Derrida.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

1. Giambatista comme un média littéraire

1.1. Considérations générales

Rappelons que les études sur l'intermédialité abondent dans d'autres domaines pas en littérature, de sorte que Rajewsky (2005) peut parler d'une « catégorie marginalisée. L'une des raisons parmi tant d'autres se trouve dans la prolifération de parasynonymes qui rendent illisible tout développement théorique en cette matière. Pour certains, intermédialité, hybridisme, intertextualité, transécriture, s'équivalent sémantiquement et peuvent commuter sans risque aucun, pour d'autres non. Il nous semble quant à nous, sans entrer dans cette querelle que le concept d'intermédialité dénote d'une grande étendue et traduit des réalités plus intéressantes. Ce terme a principalement le mérite de rendre, non seulement la co-présence de plusieurs médias, mais plus encore, il renvoie à des dynamismes, des interrelations et des inter-influences, plutôt que des états figés.

1.2. Giambatista, comme un récit littéraire

Dans cette section, nous tentons de montrer que le texte qui nous concerne répond aux exigences d'un récit littéraire, auquel cas celui-ci serait considéré comme la sémiotique dominante ayant modalisé, le cas échéant, d'autres médialités. Faute de place, nous ne nous attardons pas sur les données théoriques consistant notamment à prouver la médialité d'un texte littéraire. Telle discussion a déjà été abordée suffisamment. Il sied plutôt de dire en quoi le texte en étude est un récit. Avec Jean Michel Adam disons que ce dernier se caractérise par six conditions parmi lesquelles on peut citer l'intrigue, l'unité thématique assurée par des personnages principaux, les transformations subies par ces derniers… l'une de ces conditions nous intéresse en ce qu'elle englobe les autres. C'est pourquoi nous y consacrons les lignes qui suivent.

1.2.1. L'intrigue

Comme nous venons de le voir, le récit se caractérise principalement par une intrigue. Celle-ci est une suite chronologique et intégrée des actions qui, grâce au montage, construisent une unité du message. Pour Claude Bremond, elle se tisse en trois grandes étapes, à savoir, équilibre initial, perturbation et rétablissement de l'équilibre initial. Paul Larivaille enseigne, lui, un schéma narratif quinaire. Pour lui, en dehors de deux états, initial et final, il faut compter trois étapes intermédiaires, à savoir, la complication, l'action et la résolution. Toutes les cinq séquences sont bien attestées dans ce récit comme nous le montrons ci-dessous.

1.2.2. L'État initial

Bien que le récit commence *ex abrupto*, *in media res*, bien que la trame ne soit pas chronologique, il y a lieu d'en reconstituer le point de départ. Ce dernier se déroule dans un pays africain et concerne Giambatista, un savant nègre complexé dont la renommée a dépassé les frontières. À l'aide de son disciple Niaiseux, il domine la scène dans son institution d'enseignement Supérieur où il ne peut souffrir le succès d'un autre, auquel cas il développe des manœuvres obscures pour attenter à son honneur et même à sa vie. C'est donc sur cette notoriété établie du personnage que commence le récit, ainsi que le reconnaît Sribu, ce coopérant occidental venu dans la ville, quand, s'adressant à l'épouse du savant aliéné, il dit : « Ce n'est que partie remise, chère madame ; je savoure déjà les heureux moments de collaboration que je passerai avec votre distingué mari. Soleil noir que l'Afrique a l'honneur de compter aujourd'hui parmi les étoiles les plus brillantes que l'humanité n'ait jamais connues ! » (Ngal, 2003 : 5)

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

Giambatista est un personnage-écrivain. Il est renommé pour l'abondance et la qualité de ses publications, de sorte qu'il se considère comme le « Chateaubriand de l'Afrique ». C'est cette qualité qui va être soumise à des transformations pendant le récit.

En effet, imbu de lui-même et surtout, très conscient de la profondeur du faussé qui doit le séparer des autres professeurs de son institution, il décide de produire un *Nouveau roman africain*, un chef-d'œuvre qui n'avait jamais été envisagé et par lequel son nom s'imposerait définitivement dans le monde. Ce projet va lui être fatal.

1.2.3. *Complication*

Pendant deux ans, aucune page n'a été écrite. Giambatista se sent enfermé dans *un cercle infernal*. Il se rend compte de la pauvreté de son continent considéré du point de vue occidental. L'Afrique ne l'inspire pas. Son projet annoncé à grande pompe piétine. L'inquiétude l'assaille de toutes parts. La crainte de l'échec est aux combles. Ainsi peut-il se dire : « J'ai toujours cru que l'écriture apportait une singulière réponse à l'existence. Toujours vu un instrument de libération la solution à mes drames. La porte de ce royaume qui libère, délivre, me semble définitivement fermée. Maudit soit ce cercle infernal paralysant… » (Ngal : 6)

Pendant que son entreprise piétine, qu'il se tord le cerveau pour sortir ce roman inédit, le superbe Giambatista apprend les prouesses de tel ou tel concurrent. Il croit sa notoriété en danger. Des sentiments perfides naissent en lui. Si lui ne peut produire, personne d'autre ne devrait en être capable. Comment faire ?

1.2.4. *Actions*

Giambatista, le pédant, est confronté à deux problèmes: d'abord la stérilité de son cerveau, ensuite, le succès de ses concurrents qu'il a toujours considérés avec condescendance. Il ne comprend pas comment eux peuvent réussir et pas lui. Pour les neutraliser et se relancer, il conçoit des actions qui se résument dans *la conspiration du silence.* (Ngal, 2003 : 14) Ainsi la première action est-elle celle de conspirer contre les autres, détruire malhonnêtement la valeur de leurs différentes publications, les isoler des milieux des coopérants censés les soutenir scientifiquement et financièrement. De cette manière, l'homme maintiendrait sa position de *Soleil brillant dans les ténèbres qui couvrent cet institut ».* (Ngal, 2003 : 7)

Ce traitement est appliqué à tous les importuns qui se hasardent sur ce terrain. Ils sont victimes du *cancer du silence.* (Ngal, 2003 : 14) Museler les autres à travers des tentacules obscurantistes qui lui servent aussi bien de disciples que des coopérants avait été la première action. La deuxième consistait dans la redéfinition de la source d'inspiration. L'Afrique ne pouvant jouer ce rôle, il décida de la quitter pour chercher des ressources dans l'occident. L'acte symbolique de ce désamour se lit dans son adhésion au club de Paris. Il y sera finalement admis et y sera qualifié de *soleil qui recule tous les jours les limites de l'obscurité épaisse qui couvre le continent noir.* (Ngal, 2003 : 15) Ses espoirs sont incommensurables parce que cette fois il croit trouver dans la culture occidentale le déclic que l'Afrique lui a refusé pendant deux ans. Son roman va devoir, enfin, se débloquer. Illusion ! Il se sent plus qu'étranger et rien ne vient débloquer sa parturition. Il est obligé de tricher avec lui-même pour continuer à abuser de la confiance du public européen qui attend beaucoup de lui. Malheureusement, ici aussi, se dit-il, l'é*chec semble poindre à l'horizon. »* (Ngal, 2003 : 38).

Pour s'en sortir, il doit reconnaître les valeurs de l'Afrique vue sous un autre angle comme il le dit à Niaiseux : « (…) Nous avons besoin de le redécouvrir. L'espace acoustique ou plus exactement audio-visuel. Celui du conteur ! Quelle richesse indéfinie !

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

Quelle liberté dans l'évolution du récit ! Aucune rigidité pareille à celle du roman ! Véritable cercle infernal ! L'espace romanesque ! Je rêve d'un roman sur le modèle du conte. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe : où coexistent des éléments d'âges différents. D'un univers cinétique qui engendre un ordre et s'engendre de lui. Cette fécondation du roman par l'oralité que depuis deux ans je m'efforce de réaliser. » (Ngal, 2003 : 10)

Après un détour par la culture occidentale, il redécouvre l'Afrique comme l'unique source susceptible de débloquer son roman. Celui-ci doit s'inspirer du conte, de l'oralité et d'autres richesses propres au continent noir. (Ngal, 2003 : 11) Telle devient la dernière action susceptible de rétablir Giambatista dans son bonheur initial d'homme comblé, heureux dominant son fait et référence des autres, comme elle se laisse lire dans ce passage.

Il faudrait une *scienza nuova* pour redécouvrir ces puissances spirituelles que l'univers technologique a perdues et que les sociétés orales appelées primitives, ont conservées. Puissance et faculté de déchiffrer les langages enfouis dans les profondeurs du symbolisme, de décrypter les intentions malveillantes de l'ennemi. Les secrets découverts constituaient des grandes épiphanies du divin sous les voiles des environnements : domaine essentiel du voyant. (Ngal, 2003 : 9)

Il s'agit d'une technique d'écriture qui, non seulement redéfinit la littérature, mais aussi redistribue les rôles, détemporise le récit et supprime les dichotomies.

1.2.5. *Résolution*

La théorie ainsi découverte, il faut passer à l'application. Malheureusement, cette démarche ne réussit pas, pour deux raisons. Le public africain refuse de participer à cette entreprise, les gardiens de la culture africaine se déchaînent contre lui, et le traduisent en justice pour trahison. En définitive, son dilemme restera intact et ce roman ne sera jamais produit.

1.2.6. Situation finale

Plutôt que de recouvrer son état initial, il sera condamné à l'errance. Giambatista décrit sa situation avec des termes pathétiques qui renvoient à une situation surréaliste, l'inverse même de celle de départ. Il dit : « Condamné à l'errance, moi, GIAMBATISTA ! Pourquoi ont-ils mené à moitié leur dessein criminel ? Une exécution capitale n'eût-elle pas mieux valu. De couvent en couvent, c'est autant dire d'oubli en oubli ! Un couvent à peine quitté pour un autre me couvrira aussitôt de l'horizon de l'oubli. De l'obscurité médiévale et millénaire de l'Afrique De cette auréole du continent noir qui dissout les personnalités dans l'anonymat. Retour à ces temps ténébreux de l'espace sauvage (…) (Ngal, 2003 : 109)

Giambatista n'écrira jamais son roman, il n'atteindra jamais sa notoriété de départ, on dira qu'il est un anti-héros à la manière de Diallo qui fut tué par un fou à l'issue d'une démarche analogue ? Lui et son disciple ne sont plus que des *Cobayes de la mort de l'espoir* !

Cette section a montré que le texte en étude comprend une intrigue constituée d'une succession d'actions qui se développent dans un temps. Cette intrigue est le fait des actants représentés par des personnages dont les rôles sont distribués selon un schéma actantiel unique. Giambatista en est Destinateur, Destinataire et Sujet, Le *Nouveau roman africain* en est l'objet, l'Afrique joue le rôle d'opposant, l'occident celui d'adjuvant. Ce qui précède permet de dire qu'il s'agit bien d'un récit. Ce dernier relève de la fiction littéraire car elle part d'une réalité que l'auteur a fictionnalisée. Faute d'espace nous ne saurons aborder cette question qui, elle aussi donne lieu à une intermédialité.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

2. Giambatista, une médialité intermédiale

2.1. *Quelques considérations théoriques*

Nous l'avons dit et le répétons, l'intermédiarité, mieux que les autres parasynonymes nous semble le terme le plus productif et le mieux à même de traduire le phénomène en étude. Aussi allons-nous dans cette section tenter d'en appréhender le fonctionnement. Il s'agit de déterminer les médias dominés et leurs types de modalisation. Pourquoi devrait-on s'intéresser à la question ? La réponse a été donnée par bien des chercheurs. En effet, aucun texte comme média ne peut être un objet *monadique*. Il doit vivre d'autres sémiotiques. Déjà avec Bakhtine, il était établi le caractère échoïque voire iconique de tout énoncé. C'est justement ce que Bloom (1995 : 10) note en disant : « La grande écriture est toujours réécriture et elle est fondée sur une lecture qui éclaire le propre espace où elle travaille, de telle manière qu'elle rend possible la réouverture d'une œuvre ancienne pour notre fraîche souffrance. Les originales ne sont pas des originales, mais […] les inventeurs savent comment emprunter. »

Alfonso de Toro précise : « Comme les artistes, les dramaturges, les écrivains, les philosophes ou les scientifiques, les auteurs créent leurs ouvrages originaux, en lisant le travail d'autres auteurs et en commettant des transgressions constantes; de la même manière, les critiques littéraires et les théoriciens de la culture peuvent et devraient enrichir leurs interprétations avec des nouvelles lectures, dans le contexte de leur époque. » (1987 : 31)

L'intermédialité, l'intersémoticité sont des phénomènes si évidents que cet auteur se demande même pourquoi y consacrer une étude car ce serait un truisme de dire que tel média (spécialement le roman) en contient d'autres. C'est ce qu'il traduit quand il assure que : Si le film influence la littérature, le théâtre et les beaux-arts ou si la philosophie et les sciences naturelles influencent la littérature, le théâtre ou les arts plastiques, ou vice-versa, et si une telle influence ou de telles références doivent être démontrées, il me semble que ce n'est pas seulement ardu, mais aussi une discussion entièrement improductive… Le fait est que la littérature, l'art, les médias, et la science ont toujours eu une relation interactive.

Et un des théoriciens postmodernistes lui donne raison. En effet, Barthes a coupé court par une formule restée célèbre selon laquelle nous ne *nageons que dans les intertextes*. La réponse à la question posée plus haut pourrait laisser croire qu'on devrait mettre fin aux études sur l'intermédialité. Non, au contraire, on devrait orienter les recherches plutôt vers des perspectives plus productives. Il s'agirait de s'inscrire dans la logique même de Mûller qui estime que l'intermédialité ne devrait pas s'intéresser aux contours déterminés car elle est plutôt un axe de pertinence en ce qu'elle met en relation des systèmes dynamiques. C'est exactement ce que Mechoulan (2011 : 166) soutient quand, inscrivant l'intermédialité dans un mouvement inauguré par l'intertextualité et l'interdiscursivité, il écrit : « La relation est en principe première (…). Là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, de mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. » Marinello (2010 : 11-30) Il récuse ainsi cette *mélitéracie* fondée sur des oppositions linéaires abstraites vers celle fondée sur le principe de différence, ce qui le rapproche de la critique déconstructiviste. L'idée de mouvement dans l'intermédialité est perçue par bien des chercheurs comme la fin de l'imperium de la litéracie, mieux du logocentrisme qui, selon cet auteur, *ne nous donne pas les moyens de comprendre notre vie avec les nouveaux médias*. En effet, les chercheurs dans ce domaine devraient s'intéresser aux types des médias dominés et à leurs modes de remédiation ou de modalisation. Telles sont les préoccupations qui concernent les lignes qui suivent.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

À ce propos, disons que tous les théoriciens qui ont souligné l'importance de ce genre de recherche sont d'avis qu'il n'existe pas encore une approche méthodologique achevée faisant l'unanimité. C'est pourquoi ratissant large, nous allons nous construire une voie à partir des enseignements de plusieurs épigones. À titre illustratif, de Volker Dörr, (2014 : 7) nous emprunterons la notion de *référence intermédiatique*. Et parce que la problématique de l'intermédialité ne peut être abordée qu'à partir d'une démarche interdisciplinaire selon Joachim Paech (voir Wolf Werner 2014 :12), nous nous intéressons aussi à la dynamique intermédiale à travers le principe de *remédiation* de Bolter et Grusin (2000). De Shaefter repris par Vermetten (2005 : 499) nous prendrons la conception de la *modélisation mimétique fictionnelle* opposée à celle de l'imitation. Le média dominant n'imite pas le média dominé mais le modalise. La modélisation devient, selon elle, une opération sélective qui *repose sur une schématisation, une sélection des traits de reconnaissance pertinents pour l'identification.* Malgré le manque de précision reproché souvent à Rajewsky dans l'utilisation de certains termes, elle nous prêtera la notion importante de *frontières médiatiques* telles qu'enrichies par l'enseignement de Ellestrom Lars (2010 : 33) à travers les sous-médias que sont : *le média technique, le média de base et le média qualifié*. Ce dernier est celui qui intéresse notre étude. Il se définit par des caractéristiques particulières qui le distinguent des autres et qui constituent en fait ses frontières. Intervient ainsi aussi la notion de *traversée de frontière* qui marque la remédiation.

De Rajewsky nous prendrons aussi les concepts de *transparence et d'opacité* afin de déterminer le mode d'apparition des médias dominés et les influences mutuelles entre le dominant et le dominé, pour ainsi définir les degrés de relations intermédiales. Nous distinguerons, la remédiation par modélisation d'une médialité, la modalisation d'un produit médiatique fictif et la modélisation d'une production médiatique réelle. Ces notions cumulées nous permettront ainsi de saisir l'intermédialité dans Giambatista, quitte à revenir de temps en temps sur des aspects théoriques importants afin de les expliciter.

2.2. *De la médialité intermédiale dans Giambatista*

2.2.1. *Narration et écriture filmique dans Giambatista*

Le premier point de notre texte a établi le caractère narratif de l'œuvre. Or, l'un des éléments marquant la frontière de ce média est l'existence en son sein d'une voix narrative. En effet, on ne peut parler d'une narration si personne ne raconte, si une voix ne prend en charge les faits narrés. Ainsi, cette section de notre réflexion veut répondre à la question de savoir si une voix raconte dans ce texte. Or Deleuze Gilles (1996 : 90) s'intéressant à la téléologie a enseigné que depuis le milieu du XXe siècle le découplage entre récit et chronologie a conduit à *la déliquescence de la narrativité,* de sorte qu'une fois ce mécanisme *grippé, en déshérence, laisse les personnages à l'errance, sans points cardinaux*. Ils cessent de participer à une intrigue même si des vestiges de cette dernière existent. Ils deviennent des *simples voyant*s laissés à l'effervescence de l'univers romanesque. On en arrive à ce que Ricoeur appelle *récit scriptura*l, *récit scénique* ou *récit filmique.* Qu'en est-il du roman en étude ? Avec les défenseurs de la conception communicationnelle de la littérature, nous pouvons dire qu'il existe bien un narrateur quelle que soit la manière dont il est affiché. Par contre la non communicationnelle estime qu'il n'existe de narrateur que s'il s'affiche par « je » et qu'il ne faut pas en inventer un en dehors de cette technique d'écriture. Dans cette querelle nous optons pour la position des premiers théoriciens, principalement pour celle des postmodernistes comme Genette, Ducrot et Rabatel pour qui on ne peut concevoir un énoncé, un point de vue qui ne soient saturés par une source. C'est pourquoi le premier cité estime que tout ce qui est contenu dans un récit de fiction est produit par *le narrateur car*

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

c'est lui qui raconte l'histoire ». (Genette 2007 : 255) La question est donc celle de savoir comment cette instance est représentée, pas celle de savoir si elle existe. C'est cette représentation qui détermine de la qualité de la narration laquelle peut être classique à la balzacienne ou alors filmique.

De là, Danon-Boileau Laurent (1982) a distingué deux types de narrateurs. Le narrateur premier (support des modalités et origines des repérages dans les énoncés premiers) et les narrateurs seconds (supports des énoncés rapportés ou secondaires). L'auteur enseigne que le premier est dit « anonyme » s'il ne s'exprime pas en « je » car il ne possède aucune identité référentielle. On parle d'un narrateur explicite lorsque ce dernier prend la parole à la première personne. Il cesse alors d'être un simple support pour devenir *un sujet*. Le théoricien estime que le narrateur anonyme primaire ne prend pas en charge les énoncés des narrateurs secondaires qui relèveraient de l'activité de l'écrivain. Il soulève du même coup la question complexe des relations entre : auteur, écrivain, narrateur, lecteur, narrataire et personnages, question que nous n'entendons pas débrouiller ici. Nous retenons, néanmoins que dans une œuvre fonctionnent deux types de narrateurs et que le premier, s'il est explicite, il ne rapporte pas les énoncés des seconds qui se produisent indépendamment de lui. Il en résulte cette effervescence dont question plus haut et qui conduit à l'écriture filmique dont la caractéristique principale se lit dans un récit sans narrateur premier explicite ou implicite. Les lecteurs, comme les spectateurs, sont mis directement en contact avec les énoncés seconds.

Une lecture attentive de Giambatista nous permet de déceler un mélange de deux techniques. Nous sommes dans un cas caractéristique d'un vestige de narrateur premier anonyme en début, lequel qui disparaît complètement, laissant aux narrateurs-personnages la liberté de s'afficher autant qu'ils veulent et dans l'ordre qu'ils se choisissent. Nous débouchons dans le monde des anachronies, voire, des anachronismes. En effet, le narrateur balzacien, le narrateur premier anonyme, se lit une seule fois du début à la fin. C'est quand il raconte l'arrivée de Sribu et son accueil par l'épouse du personnage-écrivain. Nous lisons notamment : « Elle fonce vite vers l'aérogare. Brûlant le règlement qui interdit aux non-officiels d'entrer dans le salon d'honneur. Elle arrive la première. Le ciel est radieux. Sribu esquisse un large sourire et d'un geste de la main, salue la cohue venue l'accueillir. Madame Giambatista lui serre longuement la main et lui transmet les salutations de son mari empêché par des obligations professionnelles. Elle a soin de décliner son identité […] » (Ngal, 2003 : 5)

Quand on situe cet extrait dans son cotexte, on sent bien qu'il est le fait d'un personnage de papier qui, venu de nulle part, relate le micro-récit relatif à l'accueil de ce coopérant. Ce passage est précédé par une ouverture dialogique entre Giambatista et son épouse. Le mari lui donne des instructions quant à la manière dont elle doit se comporter à l'aéroport à l'arrivée de Sribu. Tout d'un coup, venu de nulle part, disions-nous, un personnage non identifié déchire le tissu du dialogue et relate le comportement de la femme sur la route et à l'aérogare. Il s'agit bien d'un narrateur à la balzacienne qui, absent de la diégèse, voit et entend tout ce qui se passe dans cette phase. Avec Gérard Genette nous disons qu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique en ce qu'il relate des événements du récit premier auxquels il ne participe, ni comme personnage ni comme témoin. On le sent par le fait que les évènements semblent s'afficher d'eux-mêmes sans êtres narrés par une voix. Nous sommes dans le cas de la « non-personne » de Benveniste qui, avec l'aoriste, constituent des signes évident du récit, opposé au discours, selon lui.

En ce qui concerne la focalisation ou la vision, nous disons avec Genette et Pouillon qu'il s'agit de la focalisation zéro ou point de vue de Dieu. En effet, ce narrateur se montre comme omniscient et omnipotent, ce qui avait conduit Todorov à le considérer

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

comme supérieur aux personnages. La vision genettienne de focalisation zéro qui est fondée sur la séparation du narrateur et du mode (focalisation) a été désapprouvée par bien des théoriciens principalement les narratologues pragmaticiens comme Ducrot, Rabatel, Maingueneau… Pour eux, peu importe la manière dont il est affiché, le narrateur est effectivement présent dans tout récit. En effet, on ne peut en imaginer un qui ne provienne de l'initiative de quelqu'un. Rabatel qui met l'accent sur le point de vue enseigne que ce dernier est toujours saturé par une source. Le choix des termes, la création de ses images à travers les personnages et la disposition des micro-récits relèvent de la subjectivité, c'est-à-dire, de l'éthos discursif d'un narrateur, selon Dominique Maingueneau. Pour Rabatel, le syncrétisme entre locuteur (narrateur) et énonciateur existe dans tout énoncé, tout texte, le premier étant responsable du *dire,* le second de ce qui est dit. Il serait ainsi erroné de prétendre à l'absence d'un narrateur dans les récits à la troisième personne comme celui que nous venons de relever. Cette discussion nous intéresse très peu, nous nous focalisons plutôt sur les conséquences de l'effacement par la suite de la voix narrative unique. En effet, ce narrateur n'apparaît que dans cet unique passage à travers tout le texte et disparaît complètement laissant les personnages à l'effervescence de l'univers diégétique.

Ces différents personnages ne sont ni présentés ni introduits. Comme au théâtre et surtout au cinéma, on les découvre à partir des répliques et des tirades, on les identifie par leurs propres discours. C'est dire que le lecteur accède directement à eux sans médiation d'un locuteur axiomatique. Plus encore, certains deviennent des véritables personnages-narrateurs qui prennent en charge des pans entiers du texte à la manière d'une véritable voix narrative balzacienne et se permettent même d'introduire les tours de parole des autres personnages. Ils cessent de s'adresser parfois à leurs protagonistes pour informer le narrataire de l'évolution du récit. À ce titre, ils deviennent des véritables narrateurs seconds de Danon-Boileau. Giambatista en est l'illustration dans ce passage où, non seulement il fait savoir son état d'esprit, mais aussi raconte les supplices auxquels ils sont soumis avant le procès. Pour en traduire exactement la portée nous reprenons *in extenso* un long passage qui met en exergue le rôle du narrateur-personnage :

> « – Trêve de paroles. Niaiseux souffre terriblement en silence. Philosophiquement, moi-même quand je cesse de parler j'ai l'impression que mon cerveau va éclater. Pas de soupir, pas un seul gémissement […]
>
> La Serrure grince de nouveau. La porte s'ouvre. Entre un homme vêtu de peaux de chèvres. Les biceps entourés de bracelets en argent. La tête couverte d'un chapeau entièrement en perles, couronnés de plumes de perroquet. Il est suivi d'un homme élégamment habillé. La porte se referme derrière eux. […]
>
> L'homme se retourne derrière le jeune homme. A son tour le jeune homme nous traduit : « Chiens des chiens, fils des chiens ! Ma dignité, mon honneur m'interdisent de m'adresser directement à vous. VOTRE CRIME EST INCOMMENSURABLE ; Vous l'expierez jusqu'à la dernière goutte de votre sang. Mais n'aspirez cependant pas à être considérés comme des martyrs. Vous n'aurez pas cet honneur. » » (Ngal, 2003 : 84)

Selon que nous l'avons souligné, il s'agit d'un personnage qui énonce tout ce discours. La question est celle de savoir s'il s'agit d'un monologue intérieur, auquel cas il aurait été pris en charge par un narrateur omniscient. Il nous semble que tel ne soit pas le cas car, il s'agit bien d'une véritable narration. Le personnage décrit la situation dans laquelle son disciple et lui se retrouvent, ensuite il raconte un micro-récit de l'arrivée en cellule de cet énergumène accompagné qui se met à les invectiver. Ce micro-récit ne s'adresse pas à Niaiseux qui vit lui-même ces évènements. Giambatista s'adresse aux lecteurs, activité

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

réservée en fait au narrateur premier, les personnages n'ayant qu'un rôle, celui de construire des scènes, c'est-à-dire des dialogues entre eux. Dans cette phase, comme dans beaucoup d'autres, Giambatista se mue en véritable narrateur, non pas second, mais premier. Nous rejoignons ici Danon-Boileau qui estime que le narrateur ne rapporte pas les énoncés seconds mais peut allier deux énoncés premiers. Nous sommes dans un cas illustratif des narrateurs-personnages de Ngal tel qu'ils se comportent à travers tout le récit. Voilà, entre autres choses, ce qui justifie notre question de départ dans cette section. Malgré la présence des autres éléments de la narration, peut-on affirmer que Giambatista Viko est un récit classique quand le narrateur premier est réfracté dans chacun de ses multiples personnages et quand ceux-ci s'affichent sans une instance narratrice? Logiquement, on devrait répondre par la négative. Cela est davantage renforcé par le fait que, dans sa présentation, le texte ne comporte ni chapitre ni acte ni scène. Les différentes unités sont séparées entre elles par des pages blanches marquées des chiffres romains à l'instar des séries ou des épisodes d'un film. Le récit en étude provient alors, selon Gilles Deleuze cité plus haut, de *la capacité d'écrire comme un rat trace une ligne ou comme il tord sa queue*…

Le fait que l'univers romanesque ne soit pas régenté par un narrateur unique, maître des scènes et de la diégèse, le manque de chronologie dans la présentation des étapes du récit entrecoupé par une numérotation illogique, tout cela permet à l'auteur de traverser les frontières du média dominant, de jouer avec ces frontières pour intégrer une autre sémiotique qui relève de l'écriture filmique. Nous avons une remédiation de la modalisation médiale en ce que le roman n'a pas intégré un film déterminé mais certains des traits dominants du genre. Comme le disent les théoriciens, la rupture n'est pas totale en ce que le média dominant tout en étant transparent conserve un vestige du narrateur premier anonyme. Cela fait de ce texte un média intersémiotique et même hybride en ce qu'il garde dans un même espace les traits de deux médias en relation dominant-dominé.

2.2.2. Oralité et narration littéraire dans Giambatista

Le texte de Ngal est un roman avons-nous démontré. En tant que tel il relève d'un genre majeur de la littérature écrite. Nous l'avons dit aussi, il répond à un certain nombre de trait qui définissent les frontières de son espace. Son intrigue, ses personnages, son caractère fictionnel, son schéma actanciel. Tout cela en fait une œuvre unique dans laquelle le personnage subit des transformations comme l'indique Jean Marie Adam. Mais dans son évolution ce récit modalise de deux manières un autre sous-genre littéraire, le conte. Celui-ci est soit décrit, soit affiché. Dans le premier cas, nous pouvons parler de la modélisation d'une médialité et dans le second de la modélisation d'une production médiatique réelle.

a) De la modélisation d'une médialité

Comme dans le point précédent, dans plusieurs passages, le personnage-narrateur évoque, modalise le conte à travers ses caractéristiques sans en reprendre explicitement un seul ; ainsi dans l'extrait que nous reprenons ci-dessous, le personnage met en exergue les traits caractéristiques des contes africains, à savoir, le personnage animalier avec ses richesses et ses spécificités. Giambatista en souligne ici les valeurs : « Notre enfance tuée, l'écriture pourrait-elle la récupérer ? Hypothèses réalisable. L'être a besoin de jouer son existence pour survivre. Mais cela suppose de miner (sic) ces récits, ces fictions, ces tours joués par la gazelle au léopard, qui avait tissé les fibres de notre prime enfance ; de savoir jusqu'où le discours peut faire retour en arrière pour rejoindre ce que, par une éducation précocement bénédictine, nous avons irrémédiablement perdu de s'identifier simultanément aux discours

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

de la tortue, du lièvre, de la jeune fille poursuivie par l'ogresse, insidieusement celui du lion, de la jeune femme aux neufs ventre… » (Ngal, 2003 : 10)

La gazelle et le léopard sont bien des personnages des contes africains dont l'antagonisme est telle que la première ne peut s'en tirer que grâce à la ruse, la même qui permit à la tortue de battre le lièvre en course de fond. En évoquant ces personnages, l'auteur met en exergue les frontières de la littérature orale en tant que média appartenant à la même sémiotique que le roman. Le personnage ne reprend pas un conte particulier mais modalise l'opposition entre le fort et le faible comme fondement du genre sur le continent noir. Ainsi faisant, il modalise la médialité du conte africain, comme d'ailleurs il en développe un discours théorique qui en délimite les frontières. Il dit par exemple à Niaiseux : « Un conte n'est pas ce que tu crois. Il n'est pas en dehors du conteur. Celui-ci est à la fois l'espace scénique, l'acteur, le public, le récit… » (Ngal, 2003 : 12)

Par cette modalisation, il fait allusion à la culture africaine dans son ensemble. On le sait bien, depuis la post-modernité, la culture se définit aussi comme texte. Ce même mode de remédiation dans lequel le dominant reste opaque et le dominé transparent, se lit dans cet autre passage dans lequel le même personnage revient sur les mêmes données quand il se demande s'il faut « rayer d'un trait de plume ces personnages de mythes des légendes, leurs cris, leurs pleurs et leurs rites qui pour l'homme moderne sont comme une enfance retrouvée ». (Ngal, 2003 : 47)

Comme nous le disions plus haut la rupture entre les deux sous-genres est moindre en ce que les deux relèvent du logocentrisme et que le dominé est pris directement dans le dominant qui, une fois encore reste opaque car ici le locuteur a joué simplement avec les frontières médiales sans opérer une traversée significative. Par contre, à la page 10 c'est un compte particulier qui est relaté dans ses moindres détails.

b) Remédiation par modalisation d'un produit réel

Sur cette page on peut y lire, en effet : « Nsole paralytique de naissance, choyée par son père à tel point que celui-ci n'aimerait voir que des filles. Un jour, alors que sa mère était sur le pont d'accoucher, son père décide de partir pour un village lointain, appelé par une palabre. Avant le départ, il intime l'ordre à la femme de conserver l'enfant à sa naissance si c'est une fille, de le tuer dans le cas contraire. Le jour venu la femme met au monde les jumeaux. Elle les cache soigneusement. Au retour de son mari, elle les présente comme des garçons de service. Mas un jour, absent du toit paternel, ils sont trahis par Nsole. Furieux d'avoir été trompé, le père décide de les tuer. Ils sont informés mystérieusement alors qu'ils sont encore loin du village de tout ce qui se tramait contre eux…. » (Ngal, 2003 : 10-11)

Le conte se poursuit ainsi avec tous les détails jusqu'au moment où les deux vont être sauvés grâce au sortilège donné par la femme du chef. Leur sœur tuée par leur mère pour trahison reviendra à la vie, c'est plutôt le père qui prendra leur place dans la tombe.

Comme on le voit, il s'agit ici d'une modalisation d'un produit médiatique réel. La réalité est à comprendre par le fait que ce conte ne relève pas de l'ingéniosité du locuteur actuel qui ne fait que représente un produit déjà existant. Le conte est donc un produit échoïque qui ici est repris par le personnage-narrateur. Cette modalisation rend transparent le média dominant et opaque le média dominé. En effet, le narrateur ne produit pas seulement une référence médiatique, il ne mélange pas seulement les médias, il crée une dynamique interrelationnelle qui fait que les deux médias subissent des effets de cette co-présence, même si, nous l'avons dit, la rupture n'est pas très prononcée, les deux relevant de la litéracie oppositionnelle ou du logocentrisme.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

2.2.3. Métacritique et narration littéraire dans la Giambatista

En sa qualité de narration littéraire, le texte de Ngal devrait se limiter aux qualités épidictiques qui fondent sa littérarité. En clair, il ne devrait pas viser la véracité des faits racontés étant entendu qu'il s'agit de la fiction romanesque. Une lecture attentive de cette œuvre révèle plutôt d'autres types de sémiotiques qui, à certains endroits en font une argumentation scientifique. Argumentation parce que les narrateurs personnages prennent des allures des orateurs chargés de convaincre sur la véracité de leurs propos. On en est davantage frappé dans l'argumentation scientifique développée à propos de ce qu'il faut entendre par le Nouveau roman africain. Giambatista s'appuie sur des citations présentées comme arguments d'autorité.

On peut ainsi apprendre du personnage que : « Détruire l'espace Balzacien n'est pas tout. L'écrivain contemporain n'est pas allé jusqu'au bout de son entreprise. Il n'est pas parvenu à se débarrasser entièrement du carcan- personnage et du carcan-espace-temps. » (Ngal, 2003 : 11)

Il apparaît dans ce passage qu'il ne s'agit plus de narrer, de relater mais de théoriser et surtout de critiquer. En effet, on voit en filigrane une critique en règle formulée contre le Nouveau roman français inauguré par Michel Butor qui au départ prétendait, sous l'influence du cinéma, supprimer les personnages et bien des composantes comme la chronologie et la linéarité. Ce passage, qui n'a rien à voir avec le récit, provient bien d'un métalangage scientifique, donc d'une autre sémiotique et sa présence dans la trame du récit constitue à n'en point douter, une intermédialité.

D'ailleurs, répondant à Niaiseux il ajoute que p*ersonne ne peut échapper au carcan-espace-temps. Mais* (il faut) *le maîtrise*r !… *Arriver à l'abolir ou plus exactement créer l'illusion de l'abolition*. Et, afin de convaincre le lecteur de la véracité, de la fiabilité de sa théorie, il cite un extrait de Aimé Césaire qui selon lui, jouait au mage africain. Ainsi argumentait-il : Le poète Aimé Césaire, […] suggère timidement cette illusion. « Je me souviens de la fameuse peste qui aura lieu en l'an 3000 il n'y avait pas eu d'étoile annoncière… »

Dans un long extrait tiré des écrits de Césaire (utilisé comme argument d'autorité), il met en exergue son écriture qui détruit l'opposition entre la synchronie et la diachronie, entre le passé, le présent et le futur. Comme nous l'avons dit, par une remédiation d'un produit réel, le texte prend ici un ton didactique qui n'a rien à voir avec une fiction littéraire, avec une narration classique. Le personnage-écrivain, cesse d'être narrateur pour se mettre à enseigner les caractéristiques principales du Nouveau roman africain qu'il peine pourtant à matérialiser. Plus qu'une simple *métacritique* (Semujanga, 1997 : 167-178), il théorise le roman à venir grâce aux métadiscours dont Pierre Bourdieu dit qu'ils dénotent de l'engagement de l'auteur sur le débat relatif à la question abordée. L'auteur construit, par conséquent, un véritable essai théorique. L'extrait suivant se montre plus positif et trace la voie à suivre. Le personnage écrivain y enseigne que dans le Nouveau Roman africain : « […] les rapports entre l'écrivain et les lecteurs seraient améliorés. La formule créerait un sentiment de participation, de double courant. « Monsieur-Tout-le monde » au lieu d'être receveur d'idées, de valeurs, en serait créateur […] » (Ngal, 2003 : 55)

Plus loin il peut définir aussi bien le rôle de l'écrivain que celui du peintre. Cette écriture réellement intermédiale traverse tout le texte et concerne des domaines aussi variés que la philosophie, l'anthropologie, la peinture, la poésie, la politique, l'ethnologie. Le personnage atteint et dépasse l'interartialité à travers la *scienza nuova* empruntée à son presqu'homonyme métropolitain dont il tire la *littérature gestuelle* qu'il décrit longuement en référence à la peinture et aux autres médias.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)

En guise de conclusion on peut retenir que Giambatista est un espace d'intermédiation intersémiotique. En effet, tout type de média est une sémiotique. Plusieurs de ces sémiotiques attestent leur co-présence dans le texte en étude, tout en assurant l'unité interartiale. Il en résulte que l'œuvre s'en trouve transformée en une fresque-synthèse conforme à l'esprit de la postmodernité qui se démarque de la conception monadique des médias et de tous les médias.

Bibliographie

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, (2000), *Remediation. Understanding new media,* Cambridge (Mass.), MIT Press.

BLOOM, Harold, (1995), *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, New York, Reverhead Books.

DANON-BOILEAU, Laurent, (1982), *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque,* Paris, Méridiens-Klincksieck.

DELEUZE, Gilles, (1996), *Dialogue avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion.

ELLESTRÖM, Lars, (2010), « The Modalities of media – A model for understanding intermedial relations » en Elleström, L., (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality*, New York, Palgrave, p. 11-50.

GENETTE, Gérard, (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.

MECHOULAN, Éric, (2010), *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB.

MARINIELLO, Silvestra, (2011), « L'intermédialité, un concept polymorphe », en *I. Rio Novo et C. Vieira (dirs.) Inter Media: Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, p. 11-30.

MÜLLER, Jurgen Ernst, (2006), « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence » en *MédiaMorphoses* (16), p. 99-110.

NGAL, Mbwil a Mang, (2003), *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan.

RAJEWSKY, Irina, (2005), « Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality », en *Intermédialités*, (6), p.43-64

SEMUJANCA, Josias, (1997), « Ecriture romanesque et discours métacritique dans *Giambatista Viko* de Mbwil a Mang Ngal », en *Etudes littéraires 301* DOI :10.7202/501196ar, p. 167-178.

TORO, Alfonso de, (1987), « Flaubert précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien *Le père Goriot* et *L'Éducation sentimentale* », en *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et épistémologique*s, (Acta Romanica), Tübingen, Gunter Narr, p. 9-31.

VERMETTEN, Axel, (2005), « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique » en *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry. Poétique, 144, p. 491-508.

WOLF, Werner, (2014), « Intermedialitat konzepte literaturwissenschaffiche Relevanz, typologie intermediale Formen » en Dörr C. et Tobias kurwinkel : *intertextualitat, Intermedialitat, Transmedialitat Zur Beziegngzwischen Literatur und daren Medien. Würzburg* , Kônigshausen et Neuman, p. 120-135.

BDD-A29336 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:00 UTC)