

SCENARISATION DU RECIT ET IMBRICATION DISCURSIVE DANS *LA TRAVERSEE DU GUERRIER* DE DIEGOU BAILLY

Akissi Béatrice YAO

Institut National Polytechnique Houphouët Boigny de Yamoussoukro
mkreinsthercaleb@gmail.com

Résumé

La Traversée du guerrier de Diégou Bailly fait montre d'une écriture particulièrement marquée par la scénarisation et l'imbrication discursive. Cette œuvre engendre en son sein plusieurs discours notamment politique, historique, culturel et social qui s'entremêlent harmonieusement et esthétiquement dans un terreau fertile de techniques cinématographiques. À la question de savoir comment la théâtralisation du récit-scénario crée-t-elle l'interconnexion discursive pour engendrer une portée esthétique, nous nous sommes servis de l'interdiscursivité pour montrer dans la présente proposition que l'entrelacement discursif crée un effet poétique. Dans le processus de réception, le lecteur est invité à voir plutôt qu'à lire et le langage romanesque devient ainsi un vecteur d'images mentales, renforçant l'intensité expressive du récit. Les descriptions privilégient le regard, la spatialisation des scènes et la précision des détails visuels, quant à eux, produisent un effet de « mise en image » du récit. L'esthétisation du regard crée une poétique du visible, où la narration fonctionne comme une caméra verbale.

Mots clés : esthétisation, imbrication discursive, interdiscursivité, récit-scénario, scénarisation.

Abstract

Diégou Bailly's "La Traversée du guerrier" is characterized by a writing style particularly marked by narrative structuring and discursive interweaving. This work integrates various discourses—political, historical, cultural, and social—which intertwine harmoniously and aesthetically within a fertile ground of cinematic techniques. Addressing the question of how the dramatization of the narrative-as-screenplay fosters discursive interconnection to achieve an aesthetic impact, this study employs the theory of interdiscursivity to demonstrate that this discursive interweaving creates a poetic effect. During the reading process, the reader is invited to visualize rather than merely read; the novelistic language thus becomes a vehicle for mental imagery by enhancing the narrative's expressive intensity. Descriptions focus on the visual aspect, while the spatialization of scenes and the precision of visual details create an effect of "visualizing" the story. This aestheticization of the visual aspect gives rise to a poetics of the visible, in which the narration functions as a verbal camera.

Keywords: *aesthetization, discursive embedding, interdiscursivity, narrative-scenario, scenarization.*

Introduction

Le roman africain francophone actuel, par le biais de *l'intergénéricité* (Bakhtine, 1978 : 144) s'enrichit de l'esthétique des autres genres qu'il intègre en son sein. Il déborde largement la porosité du roman classique dont parle Mickhaïl Bakhtine. C'est dans cette veine que s'inscrit *La Traversée du guerrier* de Diégou Bailly, un récit-scénario, où opèrent cadrage, montage, flash-back et autres formes de l'art visuel. Écrire le roman devient désormais une sorte de représentation cinématographique. Comment cette scénarisation du récit s'opère-t-elle chez Diégou Bailly ? En quoi instaure-t-elle une poétique de l'imbrication discursive qui brouille les frontières entre récit romanesque et écriture cinématographique ?

Le postulat de base de la présente analyse est que la scénarisation du récit, fondée sur l'imbrication du discours cinématographique et du discours romanesque, produit des effets poétiques majeurs qui redéfinissent les modalités de la narration. L'objectif de cette contribution est de montrer comment la scénarisation du récit génère un foisonnement de discours qui s'imbriquent dans le récit romanesque de Diégou Bailly pour produire des effets poétiques. Se fondant sur la perspective d'une approche interdiscursive, selon Marc Angenot, le texte romanesque sera appréhendé comme le lieu de rencontre, de confrontation et de transformation du discours hétérogène. Pour preuve, il signale que « L'interdiscursité est la présence et la circulation de discours multiples au sein d'un même espace discursif, chaque énoncé prenant sens dans son rapport aux autres discours qui l'entoure » (Angenot, 1984 : pp. 102-112).

Sur fond de cette lecture que fait Angenot, il s'agira de montrer successivement la théâtralisation ou la scénarisation du récit, l'imbrication discursive à travers le repérage des différents discours qui s'entremêlent et les enjeux identitaires et littéraire du recours au cinéma.

1. Scénarisation du récit et hybridité narrative

La notion de scénarisation du récit renvoie à l'intégration, dans l'écriture romanesque, de procédés issus du langage cinématographique. Elle suppose une organisation du récit en séquences, un découpage narratif proche du montage filmique ainsi qu'une attention particulière portée au regard, à la focalisation et à la visualité de l'écriture. Les procédés narratifs relèvent d'une logique filmique, d'un découpage en séquences produisant des effets de montage, des ruptures temporelles et une focalisation assimilable à un regard-caméra. Les pratiques cinématographiques dans le récit sont bien visibles dès lors que l'énonciateur-réalisateur est un artiste et un technicien chargé de la transformation du texte écrit en images. Il est également le metteur en scène, il s'érige d'office en réalisateur sans véritablement jouer ce rôle dans le récit car il s'agit d'un pré-scénario qui prépare au tournage du film. Il hérite ici la technique du simulacres et la simulation dont parle Jean Baudrillard (Baudrillard, 1981 : 233). Il donne ainsi l'air d'être un pédagogue, un technicien voire un metteur en scène :

Puisque vous êtes à vos premiers rôles au cinéma, je vais dire comment les choses vont se passer (...). Bon ! Maintenant, à nos moutons. Le texte que vous allez entendre n'est que la forme romancée du scénario. En effet, bien que le cinéma et le roman fassent, tous les deux, partie de ce qu'on pourrait appeler les arts du récit, ils n'ont pas la même approche narrative. On pourrait, par exemple, comparer le récit cinématographique à de l'archéologie ; quant au récit romanesque, il ressemble plutôt à de la poterie. L'une et l'autre créent ou ressuscitent des vases. Mais, la première y parvient en recollant des tessons et la seconde en pétrissant de l'argile... (Bailly, 2004 : 6)

Avant le tournage d'un film, le réalisateur organise toujours un casting dont l'objectif est de sélectionner des acteurs chargés de

tourner le film. Aussi, en tant que pédagogue et superviseur méthodique, il initie des séances de lecture et d'explication. Son statut de pédagogue, en effet, se lit clairement dans la méthode appliquée : il distribue les rôles aux acteurs, leur donne des consignes à respecter, des avertissements, voire des ordres. En plus, dans l'exercice de son triple rôle de réalisateur-superviseur-pédagogue, il fixe les règles et détermine la conduite à tenir en donnant des appréciations quand il le faut : « Parfait ! Donc, le texte que vous allez entendre n'est pas le scénario dans sa forme définitive » (Bailly, 2004 : 5). Des acteurs, en effet, sont retenus à la suite d'un casting pour le scénario d'un film. Le récit est une longue séance d'explication du scénario par le réalisateur qui distribue les différents rôles aux acteurs novices notamment Paul, Madeleine et Félicité. Avec un réalisateur méthodique, l'on assiste dans tout le récit à des préparatifs, à des préliminaires ; et ce n'est qu'à la fin du roman qu'il fixe un rendez-vous aux acteurs pour le véritable tournage du film : « Demain matin, rendez-vous à la place de la République à Félicité pour le premier tour de manivelle » (Bailly, 2004 : 187).

L'ouïe du lecteur est constamment sollicitée ; il doit lire le texte pour entendre ce que dit la radio, la télévision ou les journaux. Tout se passe comme s'il écoutait la radio et regardait la télévision : « J'adore travailler l'esprit du lecteur : je mets à sa disposition quelques tessons ; à lui de les recoller pour façonner son vase » (Bailly, 2004 : 9). Les reportages par le biais de la radio, de la télévision ou des journaux donnent l'illusion médiatique dans la mesure où ils intègrent le texte par le mécanisme du trompe-l'œil. Ces images insérées harmonieusement dans le texte transportent le lecteur dans le monde de l'imaginaire en lui donnant l'illusion du réel. Par moment, l'énonciateur transpose certaines caractéristiques de ces médias dans le récit et cela donne l'impression qu'on est réellement à l'écoute d'une émission radiodiffusée ou télévisée : « Effectivement, Clarisse, allongée sur le lit, écoutait la radio l'air absent. Depuis le début des événements, elle avait pris l'habitude de laisser la radio allumée toute la nuit sur la station RFI car,

comme elle aimait à le dire, RFI était toujours la première à annoncer les coups d'État » (Bailly, 2004 : 37)

L'instauration de la structure dialogique imposée par la théâtralisation ou la scénarisation du récit est un facteur de fragmentation. Le récit romanesque perd donc son unicité, son homogénéité et a tendance à s'effriter. Dans l'univers réaliste et tout en façonnant son imaginaire, le lecteur se laisse aisément prendre par le jeu de l'illusion du réel. Alors que le roman qui n'est que fiction, imagination, prend l'allure de quelque chose de vivant à l'image de tous les médias. Cette métamorphose du roman s'opère par l'effet de la contamination médiatique. Et c'est en cela qu'intervient *la technique de représentation* (Kouakou, 1998 : 191-208). Le lecteur essaie de représenter dans son esprit ou dans son imaginaire toutes ces pratiques et pourrait oublier qu'il est en pleine fiction.

La technique narrative dans *La Traversée du guerrier* est la théâtralisation fondée sur la prédominance du dialogue. Cette stratégie de la scénarisation du récit est dans sa phase préparatoire dans ce roman de Diégou Bailly. L'usage de certains termes techniques du cinéma plonge déjà le lecteur dans l'univers cinématographique à travers le champ lexical du cinéma : scénario, réalisateur, casting, acteur, séquence, cinéma, jouer le rôle de, l'intrigue dont l'emploi surabonde dans le texte : « Arrêtez vos conneries. Nous sommes là pour faire du cinéma, du vrai. Nous ne sommes pas venus pour créer l'illusion de la réalité. Maintenant, je vous demande de m'écouter; c'est moi le réalisateur ici » (Bailly, 2004 : 54).

Sachant que dans ce roman, nous sommes au cinéma, le lecteur active de façon spontanée, sans vraiment en prendre conscience, sa perception visuelle en convoquant dans son imaginaire les images emmagasinées dans son subconscient. Par cette interconnexion entre le roman et le cinéma, le lecteur participe à la création d'un texte romanesque démembré, hybride, brouillé et qui laisse transparaître en son sein des séquences filmiques. Il s'agit là manifestement d'un roman-cinéma :

Puisque vous êtes à vos premiers rôles au cinéma, je vais vous dire comment les choses vont se passer... et ... finalement, je n'ai pas eu si tort d'avoir initié ces séances d'explications, parce que je me rends compte que vous ne comprenez rien au procédé de la création. C'est de la pure fiction, de l'i-ma-gi-na-tion. Il s'agit de créer l'illusion de la réalité et non de la décrire telle que nous la voyons ou nous la vivons quotidiennement. (Bailly, 2004 : 18)

De même, le texte romanesque, dans sa « gourmandise » d'engloutir toute sorte de genres littéraires se transforme aujourd'hui en un espace de déferlement médiatique. Il s'est érigé en un corps vivant, où plus rien n'est figé ; un corps mouvant, vorace, qui n'épargne aucun média. Ainsi, cette nouvelle pratique qui donne naissance à un paradigme d'écriture entraîne le roman dans un mélange hybride et provoque une altération du genre. Le lecteur est à plusieurs reprises freiné dans son élan par l'insertion des médias dans le récit. Se faisant, : « le roman transpose dans son fonctionnement diégétique une autre loi ou qualité propre aux médias : la manipulation en vue de faire et de défaire l'opinion publique. » (Kouadio, 2014 : 214).

De surcroît, la nouvelle méthode qui consiste à intégrer les médias dans le roman produit un intérêt manifeste dans l'évolution du genre romanesque et lui donne une certaine dynamique. Elle crée, en effet, un chamboulement dans le fonctionnement normatif ou dans la mise en application des règles romanesques préétablies. Le bouleversement ici pourrait être lisible à deux niveaux : ce que le déferlement médiatique ferait gagner au roman et ce qu'il lui en ferait perdre. Cependant, cette pratique est essentiellement salutaire dans la mesure où l'invasion d'autres genres dans le texte romanesque affiche l'expression d'une liberté qui transcende les frontières et lui évite de plonger dans la monotonie. Les médias sont les vecteurs de diffusion massive de l'information dans la société réelle. Le roman, par l'insertion de ces derniers en son sein, semble étouffer progressivement la totale fiction pour rendre son

univers plus vivace, plus réel tout en demeurant fictif. Cette pratique développe davantage l'effet du réel, faisant ici un clin d'œil à la technique journalistique. Le roman sort donc des "sentiers battus" pour se retrouver dans un univers neuf où il ne fait que "fleurir". Par conséquent, il épouse l'ère du temps, celui du postmodernisme où le roman convoque à souhait et harmonieusement les TIC, la photographie, le téléphone mobile et les techniques cinématographiques pour donner à la fin un goût agréable.

De plus, l'intrusion des médias dans le texte romanesque, qu'ils soient auditifs, imprimés ou audiovisuels suscite chez le lecteur une illusion réaliste. L'enjeu d'un tel dialogue médiatique se révèle clairement en ce sens que les médias auditifs attestent de l'authenticité de l'œuvre, les médias audiovisuels utilisent le pouvoir de l'image pour inculquer une certaine véracité au sein du récit et les imprimés donnent l'opportunité au narrateur d'intervenir souvent pour identifier celui qui parle, celui à qui il s'adresse, le ton, la gestuelle, la mimique. Les infractions langagières et les interférences linguistiques participent également de la scénarisation du récit. Elles se manifestent par l'emploi de certaines expressions malinké dans le récit : « dénìkachia », « fanico », « djinandjoungou », « tètchianan » ; de l'anglais : « buildings » ; « underground freestyle », « crasy boys », de l'argot : « la jolie go », « dans ton gaou », « un vrai côcô », « kpakpato » au compte des interférences linguistiques et des infractions langagières à travers l'usage des mots hors du contexte habituel et le dévergondage langagier. Par ailleurs, les études cinématographiques portant sur *La grande syntagmatique du film narratif* de (Metz, 1966 : 120-124) et *L'analyse des films- 4^e édi.* de (Aumont & Michel, 2020 : 320) offrent des outils conceptuels pour comprendre la transposition des procédés filmiques, montage, cadrage, plan et séquence dans le dispositif narratif romanesque.

Ainsi qu'il apparaît, le roman de Diégou Bailly est le lieu de plusieurs pratiques cinématographiques, de procédés filmiques, médiatiques notamment la télévision et la radio. Ces appels aux

différents procédés artistiques et médiatiques promeuvent une imbrication discursive.

2. L'imbrication discursive

Sur fond d'une lecture interdiscursive, l'étude pose le roman de Diégou Bailly comme un espace de circulation et d'imbrication des discours divers. À l'analyse, différents discours constitutifs des univers romanesque, cinématographique, social... s'entrelacent pour produire du sens. L'interdiscursivité est adoptée ici comme un principe qui génère l'imbrication discursive, permettant de comprendre le brouillage des frontières génériques entre le roman et le cinéma. La dimension interdiscursive telle qu'elle se déploie dans *La Traversée du guerrier*, est une cohabitation de discours hétérogènes ; elle constitue un principe poétique structurant qui façonne en profondeur l'esthétique du récit. Dominique Maingueneau soutient que « un discours n'est (...) pas une réalité évidente, un objet concret offert à l'intuition, mais le résultat d'une construction. » (Maingueneau, 1976 : 46). Ce qui paraît intéressant dans ces propos demeure la notion de "construction" en ce sens que le discours est à la fois une opération de création et de réception ou encore d'encodage et de décodage. Cela suppose que l'interdiscursivité autorise la libéralisation de plusieurs discours qui entrent certainement en connexion ou en dialogue.

Prétextant de la technique cinématographique, l'énonciateur-réalisateur insère le discours historique par la pluralité des événements de l'antiquité et les noms des personnalités ayant marqué l'histoire de l'humanité. C'est le cas de : « Néron (Empereur romain mort en 68), Napoléon 1^{er} (Empereur français de 1769 à 1821), Adolf Hitler (homme d'Etat allemand de 1889 à 1945), Samory Touré (homme politique africain ayant constitué une véritable résistance à la colonisation occidentale), Staline (homme politique russe de 1879 à 1953, membre du parti communiste), Mao Tsé-Toung (homme d'Etat chinois de 1893 à 1976) » (Bailly, 2004 : 136). De même, le réalisateur convoque dans

son récit les différents systèmes économiques relatifs au « communisme, au bolchevisme, au stalinisme, au trotskisme, au maoïsme, au marxisme-léninisme. » (Bailly, 2004 : 107).

De plus, le discours social marque son entrée dans le récit à travers la description des tristes réalités de la vie que l'énonciateur nomme le « *Zigrap* », c'est-à-dire la vie d'où l'usage de l'expression « la traversée du guerrier ». Décrivant l'impasse de l'existence humaine, souvent par la voix de certains personnages, il implore l'intervention de Dieu, l'être suprême, matérialisant ainsi leur espérance en lui afin qu'une solution à leurs préoccupations soit trouvée et que cessent les difficultés de tous ordres. Cela est résumé en ces termes dans le passage suivant :

Dieu est la seule solution puisque la science est encore incapable de percer tous les mystères du cosmos. Le dogmatisme et l'intégrisme mènent droit vers un cul-de-sac. La religion n'est pas une fin mais un moyen efficace de tisser une fraternité entre les êtres humains et d'établir une relation authentique avec Dieu et nous. Elle doit nous permettre de cultiver la sagesse et d'acquérir un savoir susceptible de nous délivrer des souffrances accumulées durant notre séjour sur terre et d'accéder ainsi à la libération totale. (Bailly, 2004 : 183)

Parallèlement au discours social, l'acteur-énonciateur Paul introduit le discours religieux en faisant comprendre la nécessité de la religion judéo-chrétienne qui intervient ici comme un palliatif, un élément motivateur en ces mots :

J'essaie de te faire comprendre que la religion est nécessaire tant qu'elle propose des solutions à tes angoisses, à tes peurs et à des souffrances. Peu m'importe que ces solutions soient adéquates ou non, pourvu qu'elles te servent de repères pour avancer dans le tunnel ; pourvu qu'elles donnent un sens à ton existence en t'inculquant les valeurs de justices, d'honnêteté et de solidarité. (Bailly, 2004 : 182).

En outre, le discours culturel, par le biais du personnage de Chantal Lorca, ressurgit par le développement de ses propos sur le mode vestimentaire, la haute couture, les grandes marques de parfum, de sacs à main, de chaussures... Elle s'exprime en ces termes pour faire étaler ses connaissances dans le domaine vestimentaire : « C'est le seul bois sacré où je peux encore affirmer mon autorité et étaler ma culture. » (Bailly, 2004 : 37). Il en est de même pour les connaissances culturelles de Chantal Lorca qui s'étendent dans plusieurs domaines au point qu'elle parle de vaisselle de luxe composée de couvert en or, de verres en cristal, des meilleures marques de champagne, de l'art culinaire en donnant la définition détaillée de la haute couture en ces termes :

La haute couture, c'est l'art de l'excellence, de la précision, de la pureté, du fini, du bien fait chuchoté dans le creux de l'oreille de génération en génération. Habiller quelqu'un, ce n'est pas le surcharger de ces couleurs qui font peur. Un vêtement doit envelopper le corps pour l'animer ou le réanimer. La haute couture : un rituel liturgique de sophistication, d'élitisme, de raffinement ; un hommage à la mémoire et à l'excellence d'un savoir-faire. Pour tout dire, la haute couture, c'est l'art de saisir l'insaisissable. (Bailly, 2004 : 42)

À travers toutes ces références historiques, politiques, sociales et religieuses, l'auteur fait preuve de subtilité et d'ingéniosité et va au-delà de l'imagination créatrice en donnant l'impression de faire un compte rendu personnel de l'histoire politique africaine, de certaines pratiques religieuses et de quelques faits socioculturels. En fait, il s'agit là d'un phénomène de *transposition* (Genette, 1982, : 237), de la part de l'auteur Diégou Bailly qui se charge d'insérer les différents discours et genres dans le texte romanesque afin de passer des informations réalistes à la fiction. De là, le texte s'érige en un véritable miroir des réalités

historiques, politiques, religieuses et socioculturelles. Il y a une rupture de frontière entre le réel et le fictionnel car l'histoire réelle, conventionnellement bénéficie d'un aspect crédible et véridique. Diandué Bi Kacou Parfait le résume comme suit : « L'interdiscursivité est à la fois une opération de création (encodage) et de réception (décodage) ayant pour origine le décloisonnement discursif. Cette rupture des frontières et des closions entraîne la libéralisation des discours qui multiplient leur mode d'embranchement entrant en interconnexions. (Diandué Bi, 2013 : 130)

De même, la pluralité des voix dans le récit se perçoit en ce sens que les différents acteurs du scénario prennent tous la parole pour s'exprimer sur divers sujets. Cette pratique laisse libre cours à la créativité de l'auteur dans la mesure où la rénovation esthétique s'opère par l'amendement de la tradition romanesque ; le récit linéaire à la voix unique et à intrigue réduite du roman classique est donc remis en cause et remplacé par la pratique de la polyphonie, le brouillage narratif, les métadiscours, le mélange des genres et des textes, la déchronologie. La notion de distance spatiale, en effet, disparaît pour rendre possible le transfert culturel. Le roman devient le lieu d'exportation et de promotion des richesses culturelles de l'Afrique vers d'autres peuples en mettant en valeur toute sa quintessence et sa richesse. Au total, toute l'énonciation comporte des éléments dont l'auteur ne saurait se départir dans le cadre de la création romanesque novatrice et originale. Ici, l'encodage prend sa source dans la culture de l'auteur puisque l'énonciation, loin d'être une simple relation d'événements, est basée sur l'appropriation de l'univers culturel de l'auteur pour mieux décoder ses livres. Désormais lire Diégou Bailly revient à pénétrer son univers culturel, à l'interroger pour saisir ses oeuvres. L'énonciation étant le lieu de réalisation et d'accomplissement du travail de créativité et de création, elle devient alors un moyen efficace d'insertion et de réhabilitation de la culture africaine dans le concert universel où elle mérite d'être citée désormais.

Le roman de Diégou Bailly, à travers l'image d'une liberté qui transcende les frontières genrologiques, médiatiques et discursives, se présente comme un réceptacle culturel dans la mesure où il incorpore tous les types de discours et de médias en son sein, épousant ainsi l'ère de son temps. Par conséquent, il est devenu, à travers l'écriture interdiscursive, un véritable vecteur de transport qui se charge d'ébranler les différentes barrières culturelles. Il est parvenu à fournir une analyse minutieuse de la réalité et présente l'état actuel des sociétés africaines à travers l'authenticité de la description, l'usage abondant des moyens médiatiques. L'énonciation devient plus complexe, la composition des œuvres est moins figée, le temps chronologique n'existe plus, les personnages bénéficient d'une liberté de plus en plus grande et acquièrent une profondeur psychologique. L'enrôlement de l'énonciateur-réalisateur de cinéma dans le texte romanesque pourrait répondre au projet d'esthétique et d'évolution des romanciers africains francophones. La réalisation de ce projet passe par une liberté créatrice et artistique, une originalité des techniques et stratégies énonciatives, et par une écriture interdiscursive qui pourrait être la couverture d'une expression identitaire.

3. Les enjeux littéraire et identitaire du recours au cinéma

L'analyse met en lumière les effets esthétiques produits par une imbrication discursive, notamment le brouillage générique, la visualité de l'écriture, la construction d'une poétique hybride. Le brouillage générique engendre l'hybridation formelle du texte romanesque car le roman, du fait de son hybridité, emprunte au scénario et au langage filmique. Le découpage du récit se fait en séquences, la prédominance de scènes visuelles et la logique du montage contribuent à une déstabilisation des formes romanesques traditionnelles. Cette hybridation formelle inscrit l'œuvre dans une poétique de la transgression générique, où le roman devient un espace d'expérimentation narrative, capable

d'intégrer des codes exogènes sans perdre sa littérarité. Elle transforme le roman en un « genre de l'absence de genre » ou un genre *informe*. (Troh et Konan, 2015 : 95). Le texte se lit alors comme un objet intermédiaire, à la croisée de l'écrit et de l'image :

Pour ne pas rendre complice de ce jeu malsain de cache-cache avec les futurs spectateurs de ta fameuse œuvre dite de fiction, je rends immédiatement le tablier. Ce film est un hommage à peine déguisé à la mondialisation, au capitalisme international et à la société de l'information et de la communication. Prends-le comme tu veux... Allez les filles, on continue. (Bailly, 2004 : 159)

En outre, la visualité de l'écriture engendre une esthétisation du regard en ce sens que l'interdiscursivité cinématographique confère au texte une forte visualité, transformant logiquement l'acte de lecture en une expérience quasi-spectatrice. Les descriptions privilégient le regard, la spatialisation des scènes et la précision des détails visuels produisent un effet de « mise en image » du récit. L'esthétisation du regard crée une poétique du visible où la narration fonctionne comme une caméra verbale. Le lecteur est invité à voir plutôt qu'à lire et comprendre simplement, ce qui modifie sa position dans le processus de réception. Le langage romanesque devient ainsi un vecteur d'images mentales, renforçant l'intensité expressive du récit, et ce passage l'atteste bien :

-Madeleine, tu as déjà vu un seul journaliste dans le monde qui n'est pas côcô ou kpakpato ? Ce sont des fanicos qui lavent le linge sale des autres dans les grands carrefours.

-C'est vrai, Paul...métier comme ça, moi, je ne peux pas faire. Ils sont façon ces journalistes. Toujours là à se mêler des choses qui ne les regardent pas.

-Allez, allez, laissez les journalistes en paix. Heureusement qu'ils existent. Sans eux, notre pays

irait en marche arrière. Nos dirigeants ont l'art de tout dissimuler, c'est grâce aux journalistes qu'ils ne nous baissent pas, tous les jours. (Bailly, 2004 : 23)

De même, la fragmentation narrative impose une dynamique du montage discursif dans le récit dans la mesure où l'entremêlement des discours entraîne des ruptures dans la continuité narrative, des ellipses et des juxtapositions de séquences qui rompent avec la linéarité classique. Cette fragmentation relève d'une recomposition esthétique du sens. Sur fond de l'image du montage cinématographique, le récit se construit par assemblage, invitant le lecteur à établir des liens entre les fragments. La poétique qui en résulte est celle de la discontinuité signifiante, où le sens émerge de la tension entre les segments discursifs.

Par le biais d'une interconnexion productive entre le roman et le cinéma, l'auteur expose la forme romancée d'un scénario où s'entremêlent montage, cadrage, visuel, flash-back produisant ainsi plusieurs types de discours. Ce phénomène d'entrelacement ou de co-présence de plusieurs discours qui affiche une *interdiscursivité* (Semujanga, 1999 : 29) montre les relations implicites et explicites entre les différents discours dans l'œuvre. En clair, l'on est plongé au cœur d'un récit démembré, hybride, brouillé qui affiche des séquences filmiques et intègre harmonieusement les techniques cinématographiques et une imbrication discursive en son sein. L'interdiscursivité produit également un effet poétique sur la figure de l'énonciateur, qui se trouve reconfigurée. L'énonciateur adopte une posture hybride, oscillant entre narrateur romanesque et instance organisatrice du regard, comparable à celle d'un cinéaste. Cette posture confère au récit une dimension métanarrative implicite : raconter revient à montrer, à cadrer, à monter les scènes. L'énonciateur ne se contente plus de dire le monde ; il le met en scène. Cette transformation de la voix narrative participe de l'émergence d'une poétique de l'énonciation visuelle.

De plus, l'intrusion de toute sorte de médias au sein du roman montre en apparence son aspect dilatoire et chaotique pourtant esthétique et harmonieux. Et cette harmonie transparait

dans la dimension interdiscursive. Au-delà de ces différents discours qui se mélangent au discours du cinéaste et interagissent les uns sur les autres, le récit laisse apparaître une sorte d'ombre de mythe du numérique. En conséquence, provoquer une impasse, est génératrice de sens car elle mobilise les capacités novatrices de l'auteur et vivifie la créativité. Le roman s'inscrit dans la logique de la mondialisation qui a pour principe directeur l'effritement des frontières géographique, économique, culturelle et scripturaire influant sur la production littéraire. Ce qui engendre le chevauchement, l'entrecroisement de plusieurs arts et faits discursifs dans une même œuvre créant ainsi un espace particulier du faire poétique.

Les effets poétiques de la scénarisation du récit et l'imbrication discursive contribuent, en effet, à une reconfiguration du sens. Le brouillage générique, la visualité de l'écriture et la fragmentation narrative engagent le lecteur dans une approche active et interprétative où le sens n'est jamais donné de manière univoque. Cette poétique de l'hybridité fait du roman un espace de dialogue entre les arts et les discours, tout en inscrivant l'œuvre de Diégou Bailly dans une dynamique de renouvellement du roman africain contemporain. La scénarisation du récit et l'imbrication discursive apparaissent ainsi comme une stratégie esthétique consciente, au service d'une écriture innovante et profondément signifiante comme le perçoit Pierre N'da en ces mots : « L'auteur intègre dans ses textes des matériaux endogènes, c'est-à-dire des éléments du récit oral, adopte aussi des éléments étrangers, des pratiques discursives modernes, de nouvelles formes d'écriture. » (N'da, 2006 : 26)

De ce qui précède, il serait intéressant de souligner que ce mariage du flux littéraire et du flux médiatique insuffle une nouvelle identité à l'écriture romanesque africaine et autorise un échange à grande échelle des différentes cultures de tous horizons. En effet, les médias de façon générale et les numériques en particulier, transportent aisément et en un temps record, les informations socioculturelles, politiques, religieuses, etc. d'un bout

à l'autre et d'un peuple à l'autre. Le roman s'ouvre ainsi à toutes les disciplines, se dispose à les accueillir en son sein et de se laisser féconder par tous ces éléments extérieurs. Autrement dit, la scénarisation du récit, à travers l'écriture médiatique est un véritable vecteur de la mobilité culturelle car par le numérique, les médias vont au-delà des frontières. Avec eux, les frontières sont poreuses et se chargent d'ébranler les différentes barrières culturelles. La mondialisation est véritablement en marche dans tous les domaines et le roman africain francophone n'est pas en reste. Quoi qu'il en soit, les médias fonctionnent sur la base du simulacre, de l'illusion, du trompe-l'œil et de la séduction. Le roman, en recevant en son sein les médias dans toutes leurs diversités s'enrichit dans la mesure où il est lui-même, par essence, fiction et donc une œuvre de l'imaginaire. Ce qui justifie l'élargissement du champ d'inspiration des romanciers africains qui saisissent cette aubaine pour véhiculer aisément leurs messages. Le récit découpé en séquences, l'effet de montage narratif, la focalisation assimilable à un regard-caméra, les ruptures temporelles et l'insertion des médias de tous genres constituent à la base les différents éléments ayant mis en relief la scénarisation du récit. L'intrusion de tous ces éléments dans le récit engendre évidemment plusieurs types de discours qui vont s'entremêler.

Conclusion

Le récit dans cette œuvre de Diégou Bailly se construit à partir d'un ensemble de procédés qui donnent au texte une dimension fortement scénarisée. L'organisation des séquences narratives, la mise en scène des personnages, l'importance accordée au dialogue, la dynamique spatio-temporelle et les effets de visualisation donnent une vitalité au récit qui semble transformer le lecteur en spectateur imaginaire d'une histoire qui se déroule sous ses yeux. La scénarisation du récit romanesque est étroitement liée à l'insertion de plusieurs techniques médiatiques et cinématographiques d'où l'imbrication de différentes formes

discursives. Malgré cette apparence chaotique et désordonnée, elle donne de lire un texte harmonieux avec des discours historique, politique, culturel et social qui s'entremêlent esthétiquement tout au long du récit. Cette hybridité fonde la richesse, culturelle, identitaire et formelle du récit et un principe fondamental de la poétique romanesque. Ceci contribue à faire du roman un espace de convergence entre le récit écrit et l'écriture de l'image où sont déployées les techniques cinématographiques. Cette stratégie scripturale novatrice s'avère remarquable et salutaire pour un roman africain précédemment ancré dans le sillage de l'oralité. Il sort ainsi de son univers traditionnel pour s'ouvrir sur le monde en embarquant dans le navire de l'évolution sociale, technologique et scientifique. De là, il signe désormais son adhésion à la mondialisation, à la littérature-monde vers laquelle elle a entamé sa marche irréversible.

Références bibliographiques

Angenot Marc, 1984, « Le discours social : problématique d'ensemble », Cahier de recherche sociologique, vol. 2, n°1, pp. 101-112

Aumont Jacques & Michel Marie, 2020, *L'analyse des films*, Armand Colin, Paris

Bailly Diégou, 2004, *La traversée du guerrier*, CEDA, Abidjan

Bakhtine Mickhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris

Baudrillard Jean, 1981, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris

Diandué Bi Kacou Parfait, 2013, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, Essai*, Ed. Publibook, Paris

Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », Paris

Kouadio Gervais Xavier, 2014, *Roman et médias électroniques : un exemple de l'impureté des codes chez Emmanuel Dongal*, in P.

- Amangoua, R. Troh Deho et A. Coulibaly**, *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, pp. 208-215, L'Harmattan, Paris
- Kouakou Jean Marie**, 1998, « *Le système narratif dans Monsieur Songe* », in *En-Quête*, N°2, 1998, PUCI, Abidjan, pp.191-208
- Maingueneau Dominique**, 1976, *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*, Hachette, Paris
- Metz Christian**, 1966, « *La grande syntagmatique du film narratif* », in *Communications*, N° 8, pp. 120-124
- Semujanga Josias**, 1999, *Dynamique des genres dans le roman. Eléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, Paris
- Troh Dého Roger et Konan Yao Louis**, 2015, *L'informe dans le roman africain ; formes, stratégies et significations*, L'Harmattan, Paris