

# *LE RECIT DU CIRQUE... DE LA VALLÉE DES MORTS* DE MOHAMED ALIOUM- FANTOURE (1975) : UNE ECRITURE TRANSGENERIQUE ET TRANSLITTERAIRE

(*Le récit du cirque... de la vallée des morts* of Mohamed-Alioum Fantouré (1975): a transgeneric and transliterary writing)

Aimé Angui\*

Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan – Cocody

**Abstract:** Contrary to some writers of the first generation whose narrative framework new linear and “architext” uniform, Alioum Fantouré is breaking new ground through what the so called New African Novel. As a mater of fact, in *Le Récit du Cirque...*, he combines poetry with drama, the natural with the supernatural to bring forth “writing” with a dramatic and pathetic flavor.

**Keywords:** Transgeneric ; Transliterary ; Reform ; Writing ; Poetry ; Aesthetic.

**Résumé :** A la différence de certains écrivains de la première génération dont la trame narrative des œuvres était linéaire et l'architexte uniforme, Alioum Fantouré innove à travers ce qu'il est convenu d'appeler le Nouveau Roman Africain. En effet, dans *Le Récit du Cirque...* il mêle la poésie à la prose, le cinéma au théâtre, le naturel au surnaturel ou au merveilleux pour accoucher d'une écriture empreinte de saveur dramatique et pathétique.

**Mots-clés:** Transgénérique; Translittérarité; Renouveau ; Ecriture ; Poésie ; Esthétique.

## 1. Introduction

Composée du préfixe latin « trans » et de la notion de «généricité» renvoyant au genre littéraire ici, la transgénéricité procède de la transculturalité (elle est la combinai-

---

\* Adresse pour la correspondance : Aimé Angui, 01 BP 1168 Abidjan.01 (Côte d'Ivoire), ([saintang2001@yahoo.fr](mailto:saintang2001@yahoo.fr))

son de « trans » et de la notion de « culture ». Elle provient du mot « transculturación » mis en oeuvre par l'anthropologue et ethnologue cubain Fernando Ortiz Fernandez) et indique la présence de plusieurs genres littéraires au sein d'un autre (le théâtre, la poésie, le mythe, la légende, le conte à l'intérieur du roman par exemple). Quant à la translittérarité, formée aussi du même préfixe « trans » et du vocable littérarité, elle désigne la présence de phénomènes non littéraires dans un texte littéraire (le cinéma, la radio, la télévision, le journal télévisé ou écrit).

La transgénéricité et la translittérarité sont un phénomène propre aux productions romanesques des écrivains de la seconde génération<sup>1</sup> de l'Afrique Noire Francophone depuis le staccato (par vagues successives) des indépendances de 1960 à nos jours. Cette nouvelle esthétisation du romanesque fait d'Alioum Fantouré l'un des précurseurs. En effet, dans son récit, il mêle la poésie à la prose, le cinéma au théâtre pour accoucher d'une écriture empreinte de saveur dramatique et pathétique. Dans ce même contexte, parlant de Tierno Monénembo, Bédé Damien dit que « cet écrivain se situe dans le courant des tendances du nouveau discours romanesque africain qu'on retrouve dans les romans les plus récents des écrivains comme Henri Lopès, Boubacar Boris Diop, Sony Labou Tansi, V.Y. Mudimbé, Williams Sassine [...] » (Bédé 2003: 93).

Il faut compléter la liste de Bédé Damien en parlant d'Alioum Fantouré avec son oeuvre *Le Récit du Cirque... de la vallée des morts*.

D'ailleurs, Séwanou Dabla évoque cette révolution scripturale de l'oeuvre romanesque de l'auteur guinéen en ces termes:

Son esthétique se refusera à l'art pour tendre violemment au mouvement dès sa plus élémentaire modalité: la graphie de l'oeuvre devient ainsi exceptionnellement avec l'auteur guinéen le support de la rénovation du genre en même temps qu'espace privilégié d'expression du message littéraire (Dabla 1986 :181).

L'écriture d'Alioum Fantouré apparaît dans toutes ses aspérités et sa rugosité, car elle stigmatise, écorche. Cette écriture brise le carcan de l'écriture canonique avec l'intervention de la rime croisée, du récit anaphorique, épiphorique, de la répétition du suffixe en « ment », de l'antithèse, des champs lexicaux évocateurs de la terreur et de la mort, des écritures en majuscules, de l'agglutination, de la répétition, de la prose-poésie, de l'hyperbole, de la personnification, des didascalies, de l'intrusion et de l'improvisation (la commedia dell'arte), des pointillés. Tout cela constitue l'entremêlement de la prose, de la poésie, du cinéma, du théâtre et du mythe. Comment cette écriture se manifeste-t-elle? En quoi est-elle créatrice ou vectrice de sens? En quoi l'oeuvre de Mohamed-Alioum Fantouré dans son architecture formelle, intègre-t-elle les caractéristiques propres aux Nouvelles Ecritures Africaines ou au Nouveau Roman Africain Francophone?

---

<sup>1</sup> Les écrivains d'Afrique Noire Francophone de la première génération (1920-1960) tels que Amadou Mapaté Diagne (*Les trois volontés de Malic*, 1920), Bakary Diallo (*Force-Bonté*, 1926), font l'apologie de l'entreprise de la Colonisation française. Quant à ceux de la seconde génération (1960 à nos jours), ils stigmatisent le Néocolonialisme incarné par les nouveaux dirigeants africains avec leurs pratiques dictatoriales.

Ce questionnement connaîtra, sûrement, des réponses adéquates dans le travail à venir.

## **2. Le mythe dans le genre romanesque**

Genre littéraire au même titre que le théâtre, la poésie, le mythe, le conte, la légende, les nouvelles, le roman est susceptible de les phagocyter, les absorber sans se nier ni perdre son statut architextuel (le genre). Dans cette veine, Mikhaïl Bakhtine affirme que

le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman [...] Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique (Bakhtine 1978:141).

Cette capacité osmotique qu'a le roman conduit Josias Semujanga à dire que « le roman est un genre transculturel et intergénérique » (Semujanga 1999: 29). D'où sa coexistence avec le mythe. En effet, le mythe est un récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature, des aspects de la condition humaine.

En Afrique, le mythe est un tout lié à la vie, car il permet à l'homme de situer son environnement, de comprendre pourquoi il doit adapter son comportement social au rythme cosmique.

Selon Jacques Chevrier,

Le mythe apparaît en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers : c'est l'expression de ces valeurs, formulées non pas comme un traité philosophique abstrait, mais selon les contours d'un récit ou d'une suite de récits. Le mythe fait partie de la parole sérieuse qui est objet de croyance et d'initiation, il forme l'arrière-plan de la pensée et de la vision traditionnelles du monde (Chevrier 1984:193).

La définition qui cerne bien les contours du mythe et qui semble être la plus plausible est celle de Mircea Eliade:

Le mythe est une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme réels, mais surnaturels; cette histoire raconte comment une réalité totale est venue à l'existence; c'est donc toujours le récit d'une genèse qui montre par quelles voies l'irruption du sacré fonde le monde. La fonction du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives (Eliade 1963:15).

L'œuvre romanesque d'Alioum Fantouré présente trois types de mythes génésiaques que sont les naissances du cours d'eau Faha, du Rhinocéros-Tacheté et du Culte Rhinocéros-Tacheté.

Fahati, le tyran, tient son nom du fleuve Faha qui serait une affabulation. Pour le narrateur principal, Afrikou, cette étendue d'eau, créée de toutes pièces par ce dernier, charrierait les corps de toutes ses victimes, y compris ceux de ses proches collaborateurs. En effet, au pays de Fahati, nul n'est à l'abri quand il a le malheur de s'insurger contre le pouvoir totalitaire instauré. Il est des fois où même les innocents font partie des victimes. Car chaque année, il faut trouver, obligatoirement, un chef d'accusation valable ou pas à mille personnes dont une seule sort graciée.

S'agissant de la naissance du premier mythe (le cours d'eau Faha), le narrateur raconte ceci:

Un mythe raconte que ce cours d'eau prend sa source dans l'un des océans, ou mers, ou lacs du globe terrestre. On n'a jamais su lequel. Selon cette légende, il paraît certain que Faha aborde la terre ferme dans Ce-Pays<sup>2</sup> [...] Depuis des siècles, la population se pose des questions à son sujet [...] cependant, les légendes (mythes ou réalités peu importe) n'oublient pas l'envers du décor qui veut que Faha drague également les cadavres de toutes les victimes des sociétés humaines (Fantouré 1975 : 33).

Le deuxième mythe renvoie à la naissance du Rhinocéros-Tacheté. Pour mieux régner, consolider et favoriser la perpétuation de son pouvoir, Fahati plonge son peuple dans l'endoctrinement, l'embrigadement et l'obscurantisme. On lui fait croire que cet animal-dieu, né de l'accouplement d'un rhinocéros et d'une panthère, est un véritable dieu vivant à déifier et à diviniser.

Ce mythe, mis en abyme dans l'œuvre, est remarquable par les indices textuels et la typographie dont l'alinéa est mis en regard du texte enchâssant. Alors dans cette posture, le récit mythique devient un élément incrusté qui se laisse absorber par la prose romanesque. Voici ce qu'en dit le narrateur,

A ce propos, écoutez cette histoire qui se rapporte à la forêt sacrée et qui a comme titre la Communauté des Intolérances.

Il y avait autrefois une communauté florissante dans l'espace où nous nous trouvons maintenant. La femme du chef attendait un enfant, et cette future mère s'était découvert des tas de caprices dont le plus dangereux était d'offrir un bébé Rhinocéros-Tacheté à son nouveau-né, mieux encore, cet animal devait être enlevé par une femme enceinte [...]

Désespérée, la sacrifiée se mit en route. Elle savait désormais que pour retrouver cet animal mythique, il lui faudrait traverser plaines et vallées, forêts et savanes, déserts et fleuves. (Fantouré 1975: 73).

L'animal-dieu n'est qu'un paravent pour mieux asservir le peuple. Son existence n'est que le produit de l'imagination. En vérité, le Rhinocéros-Tacheté à déifier, à divi-

---

2 C'est la dénomination du Pays de Fahati le tyran.

niser, à sacraliser est Fahati le tyran qui, à travers ses milliers de morts, se crée une quelconque longévité. Ainsi, quiconque se révèle être un parjure paie le lourd tribut. Tout est propagande, culte et oppression. Alain Rouch le fait remarquer à travers ces propos :

Le pouvoir totalitaire, dans « Ce-Pays », relève du « Rhinocéros-Tacheté » [...] Mythe créé pour mieux impressionner et réduire le peuple, mais aussi les servants de l'oppression (procédé classique en honneur partout et de tous temps : le chef, le roi, le monarque se veut, sinon Dieu, du moins fils de Dieu) (Rouch 1987 : 85).

Le troisième et dernier mythe concerne la naissance du culte Rhinocéros-Tacheté auquel tout le peuple doit vénération et adoration. A ce niveau-ci, il ne s'agit pas de crédulité ou d'incrédulité. Tous les habitants de Ce-Pays se doivent de faire la génuflexion face à Fahati. Ce qui sous-entend que l'adoration du Rhinocéros-Tacheté est un véritable rituel auquel il faut sacrifier. A preuve, les mille personnes dont une à gracier que l'on assassine pour un culte. Ainsi, le peuple se trouve dans un espace concentrationnaire et tortionnaire, car pour un acquiescement ou une désapprobation, la mort est présente avec acuité. D'où la position victimaire de ce peuple. Pour mieux stigmatiser ces injustices, le narrateur entame son récit sur l'origine du culte Rhinocéros-Tacheté par un déictique temporel:

Remontons à la naissance du culte Rhinocéros-Tacheté... Assistons à l'exécution des premières victimes immolées en l'honneur et à la pérennité du culte... Voyons l'assassinat du premier condamné exécuté par Fahati lui-même... la victime est accusée d'hérésie contre le culte pour n'avoir pas été se prosterner devant le Rhinocéros-Tacheté et n'avoir pas prêté serment de fidélité éternelle. Les sbires lui ordonnent de dire – « Je crois en l'éternité du culte Rhinocéros-Tacheté, je crois en vous véritable Maître Fahati »- et l'homme de répondre « je crois en l'homme tout simplement [...] (Fantouré 1975: 96).

Le texte romanesque d'Alioum Fantouré ne mêle pas uniquement le mythe à la prose, mais elle le fait aussi avec la poésie qui crée une esthétique perceptible tant dans la graphie que dans le fond.

### **3. La poésie au cœur du tissu narratif**

*Stricto sensu*, la poésie est l'art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout les vers), l'harmonie et l'image. *Lato sensu*, c'est la manière propre à un poète, une école de pratiquer cet art ; l'ensemble des œuvres où se reconnaît cette manière. Dans cette veine, l'œuvre d'Alioum Fantouré ne se départ pas du genre poétique, en ce sens qu'elle l'emploie pour véhiculer, sans circonlocutions, certaines réalités sociales. Eu égard à la pléthore d'éléments de poésie dans ledit roman, seuls quelques-uns seront relevés et analysés.

Lorsqu'on prend la page 7, c'est la présence d'un récit poétique où se mêlent l'anaphore, l'épiphore et la suffixation adverbiale en « ment », la plus prolifique en lexicologie.

L'anaphore, en rhétorique, est perçue comme la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots au début de plusieurs phrases successives, pour insister sur une idée ou pro-

duire un effet de symétrie. Par extension, l'anaphore dans le discours, est la reprise d'un segment d'énoncé par un mot qui y renvoie (souvent un pronom).

Quant à l'épiphore, c'est la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots à la fin de plusieurs phrases successives, pour insister sur une idée, produire un effet de symétrie. Les deux termes sont ici des antonymes (des mots de sens contraire). La citation ci-après est révélatrice de la coprésence d'éléments anaphoriques et d'adverbes en « ment » dans le texte romanesque:

Un cri  
Un appel  
Une main qui frappe à une porte  
Un regard qui cherche une lueur à l'horizon Un œil qui fouille dans les ténèbres de la nuit Une peur de l'abandon  
Une désespérance de la solitude Car  
Si aucune main ne se tend Aucune oreille n'entend Aucun nez ne sent  
Aucun œil ne voit  
Aucune bouche ne s'ouvre  
Si l'indifférence devient maîtresse Alors naît doucement  
Rapidement Sûrement Cyniquement Féroce­ment Cruelle­ment Négativement  
Le cirque... de la vallée des morts [...] (Fantouré 1975: 7)

Il y a de façon anaphorique « *un, une, aucune, aucun* » qui s'entremêlent. Avec les adverbes au suffixe en « ment », l'on a « *doucement, rapidement, sûrement* ».

La structure typographique du poème en damier brise, inexorablement, les règles canoniques de la prose comme critère par excellence du roman.

Cette typographie atypique, Guy Ossito Midiohouan en parle en ces termes :

L'originalité du récit du cirque... tient aux innovations audacieuses au niveau de la forme : une écriture résolument anticonformiste (jusque dans la typographie) qui affranchit les faits de la tutelle de la narration en leur conservant leur autonomie et leur nudité, évolue par tâtonnement (d'où une certaine discontinuité dans le récit) dans son exploration de la vérité, fait appel aux procédés du théâtre et du cinéma, à la prose mais aussi à la poésie, à la réalité et au mythe [...] (Midiohouan 1984 : 23)

Revenant au corpus, la particularité de l'anaphore et du suffixe en « ment » est qu'ils sont une forme d'insistance. En effet, l'auteur met l'accent sur le peuple de Ce-Pays en détresse, qui veut sortir de l'ornière face à la politique tyrannique de Fahati. D'où l'espoir dont il parle et qui permettrait à ce peuple de connaître une liberté vraie.

S'agissant de l'écriture épiphorique, il est loisible de lire:

J'aurai le respect de la vie de mes citoyens Des libertés de mes citoyens  
Du bien-être de mes citoyens De l'intérêt de Ce-Pays  
De l'avenir de Ce-Pays  
De la prospérité de Ce-Pays (Fantouré 1975: 26)

Les éléments épiphoriques sont « *de mes citoyens, de Ce-Pays* » répétés respectivement trois fois. Fahati, en utilisant les adjectifs possessifs « *mes* » et démonstratifs « *ce* », montre l'emprise qu'il a sur son peuple, sa toute puissance.

Dans ce même ordre d'idées, à la page 4 de couverture, le drame vécu par le peuple que Fahati martyrise à satiété, sans aucun regret ni compassion est évoqué ainsi:

Dans le récit du cirque... la structure générale du texte reflète en elle-même le drame, car elle a autant d'importance que l'histoire racontée, vécue par les héros. A tout moment, la prose se mêle à la poésie pour ne plus être qu'un ensemble mouvant, composant et désespérant comme peut l'être parfois la vie (Fantouré 1975: 4ème de couverture).

Toujours dans la même veine poétique, Alioum Fantouré utilise l'agglutination et la répétition pour mettre en relief certaines réalités telles que la dénonciation de la dictature, de la tyrannie de Fahati et de ses sbires.

L'agglutination est une figure de rhétorique qui est le fait d'unir en un seul mot des éléments initialement séparés. Elle est très perceptible dans cette citation:

l'amour delalibertédansCe-Paysdoitnous / durcircommel'acier /  
etdevenirarmeentrenosmains  
/contretouteattaqueànoslibertésretrouvées/  
demainnousvivronscommedes-  
hommeslibresauxris quesdefaireéclaterlesprivilègessouslepoidsdesinjus-  
ticesquenousnevoudronsplusnepourronspl ussupporter / demainl'espoir /  
devrarenaître [/....] (Fantouré 1975 : 40).

Les mots entiers agglutinés sont l'expression d'une volonté d'union, contre l'iniquité de Fahati. Le temps n'est plus d'accepter la résignation, mais de réagir énergiquement au risque d'être tué, car la liberté se conquiert, elle ne s'octroie ni ne s'acquiert.

A l'agglutination, Alioum Fantouré joint la répétition qui est le retour cyclique d'un mot ou groupe de mots à l'intérieur des vers. Elle est l'une des formes classiques de la poésie. Cette citation en est la confirmation:

Notre terre de savane, brousse et forêt Parsemée de baobabs  
Nous t'aimons  
Forêt, espace d'arbres et lianes entrelacées Tels des amoureux éperdus de  
bonheur Nous t'aimons  
Forêt sacrée, cœur vierge et pur de notre terre Tu es mystère, tu es nôtre  
Arbre de vie, tu es nôtre  
Notre espoir. (Fantouré 1975: 76).

La répétition est remarquable à partir des expressions « *Nous t'aimons* » « *Tu es nôtre* » qui ponctuent l'hymne chanté en chœur à la forêt sacrée. Contrairement aux autres extraits poétiques ou s'entremêlent les mots exprimant « l'injustice, la terreur, l'horreur, l'abîme, la mort. », ce sont ici des expressions empreintes de vie, de joie : « nous t'aimons, des amoureux, des lianes entrelacées, cœur vierge et pur de notre terre, tu es nôtre, notre espoir. » *In fine*, un chant pour un jour nouveau.

Tout cet appareillage poético-littéraire conduit Alain Rouch à attester que

Fantouré recourt à une mise en page pour le moins inhabituelle ; mots ou phrases entières écrites en caractères majuscules ou décalés, utilisation de la litanie, de l'énumération longue, de l'anaphore. Cette disposition graphique lui permet d'agresser le lecteur, théoriquement second mais évidemment premier destinataire de l'œuvre, le spectateur n'étant que sa projection. (Rouch 1987: 185).

La révolution scripturale dans l'œuvre romanesque d'Alioum Fantouré est plausible à travers l'existence du théâtre en son sein.

#### 4. Immixtion du théâtre dans le roman

Considéré comme un art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements ou sont engagés des êtres humains agissant et parlant, le théâtre est très présent dans l'œuvre d'Alioum Fantouré. Tous les ingrédients du genre théâtral y sont présents pour former un tout cohérent avec la poésie, le mythe et le cinéma.

Les éléments narratifs qui témoignent de la présence du théâtre dans le roman s'énoncent ainsi :

[...], ainsi quand débute, à cet instant, le récit du cirque de la vallée des morts, nous entrons comme des instrus dans un nouveau théâtre qui donne son premier spectacle. La représentation a déjà commencé... On raconte (du moins si l'on peut se fier aux murmures) que comédiens, décorateurs, régisseurs, metteur en scène et tous les autres membres de la troupe ont travaillé pendant des mois à cette deuxième partie de la soirée [...] (Fantouré 1975: 10)

En effet, il y a un metteur en scène du nom de Saibel-Ti et des acteurs dont Mihi-Miho (homme-homme). Le premier a un scénario programmé non sans improvisation qu'il soumet aux seconds. L'improvisation est le fait, l'action, l'art d'improviser, d'imaginer, c'est-à-dire composer sur-le-champ, sans préparation un discours, un scénario. Les acteurs dans l'œuvre, s'adonnent à ce genre de jeu empreint d'originalité et dégage d'artifices. C'est ce que note Alain Rouch: « Un metteur en scène-narrateur, véritable manipulateur », programme diverses séquences, mais laisse une marge d'improvisation



aux acteurs; les spectateurs eux-mêmes, vers la fin auront le pouvoir de déterminer le retour ou non de certains personnages. (Rouch 1987 : 185). »

L'improvisation dans le texte romanesque se présente comme suit: «Le rideau tombe pendant qu'un inconnu se précipite sur la scène, en criant... Je ne jouerai pas à interpréter la trop cynique réalité d'aujourd'hui comme le fait Saibel-Ti. (Fantouré 1975 : 18-19) ».

Le personnage qui parle est l'un des spectateurs-prisonniers du théâtre. Il se nomme Mihi- Moho (homme-homme). A travers les propos ci-dessus évoqués, Saibel-Ti prend le temps de bien ficeler son scénario qu'interrompt le personnage inconnu. Plus loin, on peut lire ceci: «- Rendez – moi un dernier service dans la mesure où je n'abuse pas de... - Lequel ? dans tous les cas, je vous laisse l'entière responsabilité de vos gestes, actes et paroles. Je ne puis être tenu responsable d'aucune de vos déclarations (Fantouré 1975: 19)».

Ce dialogue a lieu entre l'inconnu et Saibel-Ti. Toutes ces proférations montrent l'improvisation du jeu scénique. En fait d'improvisation, l'inconnu donne dans la thématique de la pièce de Saibel-Ti qui est la mise en relief ou mieux la stigmatisation de la politique des

« terres-en-voie-d'évolution-bloquée ou des pays-en-voie-de prospérité » selon les propres termes d'Alioum Fantouré. Cependant, pour avoir vite pris conscience des maux endurés par son peuple, la *commedia dell'arte* de l'inconnu le conduit à la mort. Tué par les spectateurs, il est victime de sa conscience prométhéenne.

Par ailleurs, l'entracte dont l'orthographe est différente dans l'œuvre (ENTR'ACTE) (Fantouré 1975: 90) est l'intervalle qui sépare un acte d'un autre dans la représentation d'une pièce de théâtre, une partie d'une autre dans un spectacle.il est mentionné par l'auteur pour signaler la pratique théâtrale à laquelle s'adonnent les personnages tels que Saibel-Ti, Mihi- Moho (homme-homme).

La page 4 de couverture le souligne en substance:

Le thème du récit du cirque...se situe dans une salle de spectacles ou progressivement les destins des héros (interprétés par des acteurs) et des spectateurs se mêlent peu à peu pour ne plus être qu'une entité morale soumise aux angoisses d'un univers dominé par la misère, la souffrance, l'intolérance, le désespoir et la mort [...]

Quand se termine la représentation et pour ainsi dire l'histoire, il est possible que spectateurs, lecteurs ou auditeurs retourneraient de nouveau à leurs préoccupations quotidiennes [...] (Fantouré 1975 : 4ème de couverture)

La pratique théâtrale mise en jeu (théâtre signifiant rejeu) dans le texte romanesque, fait ressortir des éléments techniques tels que les longs récitatifs et les monologues intérieurs (paroles et gestes).

Toutes choses qui font dire à Séwanou Dabla que « ces principes se trouvent d'ailleurs renforcés dans le texte par une série de procédés au nombre desquels il faut signaler les longs récitatifs des acteurs, les symboles traversant tout le livre [...] » (Dabla 1986 : 179-180).

Pour une question d'économie spatiale ou textuelle, il faut retenir que les longs récitatifs des acteurs ou tirades sont repérables à travers la narration sur « Le mythe du fleuve Faha » (p.33), « Le conte de la Communauté des Intolérances » (p.73) et « Les histoires particulières » (p.96 et 137).

S'agissant du monologue intérieur, l'œuvre de Fantouré dit ceci :

[...] des années passèrent, les animaux ne renonçaient pas, comme des êtres faits d'intelligence, de persévérance et de patience, ils attendaient... le monologue intérieur de Saibel-Ti se transforme simultanément en images. On voit en surimpression à peine suggérée la figure du narrateur qui parle (Fantouré 1975 : 78)

En sus de cet arsenal théâtral, il y a les didascalies qui signifient « enseignement ». Au théâtre, chez les Grecs, ce sont les instructions du poète dramatique à ses interprètes. De nos jours, ce sont les propos entre crochets du dramaturge qui interviennent de façon indicielle pour donner une indication au lecteur. Ces indications scéniques qui prolifèrent dans l'œuvre de Fantouré sont entre autres :

[Référez vous aux images projetées des réalités de Ce temps]

[L'homme vient de s'écrouler sur la scène] Saibel-Ti se précipite sur le plateau suivi d'autres membres de la troupe.

[A présent on voit nettement le personnage de la mort. Il est effectivement l'exacte reproduction de Fahati, on les confondrait désormais.] (Fantouré 1975 : 23-24-139)

On peut, *ad libitum*, affirmer que tous ces éléments sont représentatifs de la théâtralité, de l'action spontanée ou de la *commedia dell'arte*, expression italienne signifiant théâtre improvisé) bien menée par Saibel-Ti, Mihi-Moho (homme-homme), Afrikou et *tutti quanti* (et toutes les autres personnes de la même espèce). Toutefois, dans cette espèce de miscellanées, le cinéma n'est pas occulté, car il se présente comme un révélateur de certains événements vécus par le peuple de Ce-Pays.

## 5. Le cinéma et le roman ou l'intermédialité

Les médias audiovisuels ont envahi, de nos jours, tous les secteurs d'activités (Agriculture, industries, transports, etc.) dans le monde entier. Leur infiltration dans ces secteurs, de façon exponentielle, fait que leur apparition, en littérature n'est pas fortuite. Aussi, les spécialistes de la littérature ont-ils créé la notion d'intermédialité pour

démontrer les rapports de compénétration et de proximité entre les médias, les arts et surtout le roman.

Pour Walter Moser, « l'intermédialité articule une relation entre deux ou plusieurs médias ». (Moser 2000:44).

Globalement, l'intermédialité est la conjugaison de plusieurs systèmes d'informations et de communications constitutifs de certaines formes artistiques d'expression. Elle désigne la rencontre des médias dans la production culturelle, c'est-à-dire les analyses concrètes entre textes, images visuelles, musique, représentation théâtrale, diffusion médiatique et cinématographique.

Contrairement au théâtre, au mythe et à la poésie qui sont des genres littéraires, le cinéma est un art qui est du domaine de la translittérarité et du média. Ce dernier se présente comme un procédé permettant la distribution ou la communication d'œuvres, de documents ou de messages sonores ou audiovisuels (presse, cinéma, affiche, radio-diffusion, télédiffusion, vidéographie, vidéogramme, télématique, télécommunication, etc.). Il est, enfin, tout support de diffusion de l'information constituant à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire transmettant un message. Il faut noter que dans le champ littéraire africain actuel, les médias et les arts émaillent les textes romanesques. Toutes choses qui ont mis au goût du jour la notion d'intermédialité. Sylvestra Mariniello atteste qu'« un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma est un récit intrinsèquement intermédial ». (Mariniello 2003:62)

Procédé permettant d'enregistrer photographiquement [...] projeter des vues animées, le cinéma est très présent dans l'œuvre d'Alioum Fantouré (sur les sept chaplets, six sont consacrés au film) et fonctionnent concomitamment avec la représentation théâtrale. Tout cela dans une impression de chassé-croisé permanent, c'est-à-dire un changement réciproque et simultané de situations. En effet, les acteurs qui sont en même temps des narrateurs-relais interrompent, le plus souvent, leur narration pour projeter un film qui fonctionne comme un élément testimonial ou une exemplification de leur propos. Ce film présente le vécu quotidien du peuple de Ce-Pays martyrisé par le tyran Fahati qui y connaîtra une fin tragique. A ce sujet, le narrateur en charge du récit déclare:

Le silence tombe, la voix d'Afrikou s'est tue. Cependant, à peine s'adapte-t-on au simple déroulement des images sur l'écran que déjà des bruits de pas naissent, progressent, s'amplifient, deviennent menaçants [...]

[la projection du film vient de s'interrompre. On n'allume pas dans la salle, seul le plateau est éclairé. Des zones d'ombre naviguent sur tout l'espace scénique].

On entend des murmures pendant que les spectateurs se posent des questions sur le déroulement de l'histoire (Fantouré 1975 : 86-88)

Voulant produire l'illusion référentielle ou l'effet de réel (Roland Barthes), Fantouré emploie la terminologie cinématographique : « plan, gros plan, film, surimpression,

écran », ce qui crée chez le lecteur l'impression d'être en face d'un véritable film. La citation à venir en est la preuve:

La projection commence...l'image est splendide...le personnage est aussi silencieux qu'une statue de pierre. Plans après plans, nous constatons qu'il est devant son miroir, seul dans sa chambre... l'écran tremble sous l'impact de la voix sourde qui tonne... le plan d'ensemble montre une maison en ruine encore fumante (Fantouré 1975 : 30-31).

Il est des fois où le cinéma adopte un autre schéma et n'obéit pas à un script (scénario) bien ficelé pour rejoindre quelques aspects du théâtre que sont l'improvisation et le choix des personnages. D'où la contiguïté des deux arts. En cela le texte se laisse lire en ces termes :

La voie du nouveau commentateur est d'une grande sérénité[...] Pour bâtir mon film j'ai fait appel à différents personnages parmi lesquels quelques-uns sont déjà vus et connus. Cependant le personnage dont je m'abstiens de dire le nom sera le meneur du jeu et semblera sortir du néant. Accompagné de son chien, il complétera la distribution. Il m'est impossible de dire s'il y aura plusieurs personnages secondaires pour les besoins de notre histoire. Maintenant il ne reste plus qu'à définir l'environnement, l'atmosphère et enfin l'histoire à créer [...] (Fantouré 1975 : 50-51)

Somme toute, le cinéma est, ici, un complément du théâtre, de la poésie, du mythe et de la prose. Cette fusion, mieux cette con-fusion générique (le préfixe "Con" provenant du latin "Cum" signifiant "avec" donc fusion avec), créée par Alioum Fantouré, loin d'être un échec scriptural, constitue un tout harmonieux avec pour point d'orgue la thématique suivante : stigmatisation de la misère, de la souffrance, de l'intolérance, du désespoir et de la mort lente, mais sûre du peuple de Ce-Pays.

## 6. Conclusion générale

Avec *Le Récit du Cirque... de La Vallée des morts*, nous avons montré comment Alioum Fantouré s'inscrit dans la mouvance des écrivains novateurs avec la naissance du Nouveau Roman Africain. Le constat est qu'il se situe dans la droite ligne du renouvellement de l'écriture dont a parlé Séwanou Dabla dans *Nouvelles Ecritures Africaines, Romanciers de la Seconde Génération*. En effet, nous avons vu comment dans *Le Récit du Cirque... de la Vallée des morts*, Alioum Fantouré a su mêler prose, poésie, théâtre et mythe.

Ce mélange genrologique (mélange de genres littéraires, notion créée par Bernard Valette) (Valette 1995 : 3), cette fioriture est une rupture d'avec le roman africain classique de la première génération. Il y a au niveau même de la graphie une profonde re-

fonte avec pour point d'ancrage des dispositions scripturales en damier, une écriture en caractère gras, des majuscules inopportunes ou mises en relief. Ce sont des éléments qui garantissent une posture particulière et une intelligibilité certaine à l'écriture d'Alioum Fantouré. C'est en cela que Jean Ricardou affirme avec justesse que «le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture.» (Ricardou 1971 : 3).

Au reste, à partir de cette création nouvelle, on peut augurer d'une littérature qui fera de l'esthétique (la forme) sa priorité, voire sa fortune, et ce avec prégnance.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- BAKHTINE, Mikhaïl (1975): *Esthétique et théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- BEDE, Damien (2003): « Unité et diversité de l'écriture romanesque de Tierno Moné-nembo ». *Questions actuelles*, n° 2, 4ème trimestre, 89-96.
- CHEVRIER, Jacques (1984): *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin-NEA.
- DABLA, Séwanou (1986): *Nouvelles Ecritures Africaines, Romanciers de la Seconde Génération*. Paris: L'Harmattan.
- ELIADE, Mircea (1963): *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- FANTOURE, Mohamed-Alioum (1975): *Le Récit du Cirque...de la Vallée des morts*. Paris: Buchet-chastel.
- MARINIELLO, Sylvestra (2003): « Commencements ». *Intermédialités, Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n°1, printemps, 47-62.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito (1984): *L'Utopie Négative d'Alioum Fantouré Essai sur le Cercle des Tropiques*. Paris: Silex.
- MOSER, Walter (2000): « Puissance baroque dans les nouveaux médias ». *Cinéma*, volume 10, n°2 /3, printemps, p.44.
- RICARDOU, Jean (1971): *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- ROUCH, Alain (1987): « Notes de lecture ». *Notre Librairie*, n088/89, juillet-septembre, 185-186.
- SEMUIJANGA, Josias (1999): *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*. Paris: L'Harmattan.
- VALETTE, Bernard (1995): *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. Paris: Nathan, Coll. 128.

## **PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL**

Dr Aimé Angui est titulaire d'un Doctorat Unique. Il enseigne depuis mars 2007 au Département de Lettres Modernes à l'Université Félix Houphouët Boigny – Cocody (Côte d'Ivoire), précédemment Cocody-Abidjan.

Maître-Assistant de son état, il est spécialiste de roman africain.

Fecha recepción del artículo: 12-2-2016

Fecha aceptación del artículo: 20-6-2016