



HAL
open science

**De l'intermédialité à l'intrartialité: une analyse de la
chromatisation picturale du texte à partir de i Vs Ömen
- Laissez-moi vous raconter et Le Monstre: le Gène
d'Adam de Christopher Di Omen**

Sinclair Parfait Dasse Boho

► **To cite this version:**

Sinclair Parfait Dasse Boho. De l'intermédialité à l'intrartialité: une analyse de la chromatisation picturale du texte à partir de i Vs Ömen - Laissez-moi vous raconter et Le Monstre: le Gène d'Adam de Christopher Di Omen. Intel'Actuel: revue de lettres et sciences humaines, 2024, Hors Série, Hors Série (4), <https://www.fabula.org/actualites/118639/intel-actuel-revue-de-lettres-et-sciences-humaines-html>. hal-04493084

HAL Id: hal-04493084

<https://hal.science/hal-04493084>

Submitted on 6 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE DSCHANG



ISSN 1729 - 7117
E-ISSN 2959 - 6904

INTEL'ACTUEL

REVUE DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

COGITO ERGO PROSUM



François GUIYOBA:

Pour un comparatisme affirmé, actualisé, éclectique
et innovant (*In memoriam*)

HORS-SÉRIE N° 4, 2024

Coordonné par:

Robert FOTSING MANGOVA
Chantal BONONO
Kisito HONA

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Jean-Claude Abada Medjo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Joseph Abah Atangana, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Edgar Abesso, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Marcelin-Achilles Alima, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Samuel Bamayangona, Université de Yaoundé I

Alexi-Bienvenu Belibi, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Odette Bemmo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Marie-Thérèse Betoko Ambassa, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Patricia Bissa Enama, Université de Yaoundé I

Chantal Bonono, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Marie-Cécile Bouguia Fodjo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Eulalie-Patricia Essomba, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Robert Fotsing Mangoua, Université de Dschang

Pierre Halen, Centre Écritures, Université de Lorraine

Kisito Hona, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Albert Jiatsa Jokeng, Université de Maroua

Roger Kuete Fopa, Université de Maroua

Esaïe Mandeng Ma Bell, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Emmanuel Matateyou, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Hélène Maurel-Indart, Université François Rabelais de Tours

Jean-Claude Mbarga, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Raymond Mbassi Ateba, Université de Maroua

Maxime Meto'o, Université de Yaoundé I

Zacharie Mfonzié, Université de Bamenda

Alphonse Moutombi, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Jurgen E. Müller, Université de Bayreuth

Marc-Mathieu Münch, Université de Metz

Julia Ndibnu Messina, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Pierre Célestin Ndzie Ambena, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Catherine Nsata Awoundja, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Chantal Salomé Ntsama, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Simon Ombakane, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Richard-Laurent Omgba, Université de Yaoundé I

Auguste Owono Kouma, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Alice Delphine Tang, Université de Yaoundé I

Marcelin Vounda Etoa, Université de Yaoundé I

Jean-Marie Yombo, Université de Ngaoundéré, École normale supérieure de Bertoua

SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| PRÉFACE | 8 |
| INTRODUCTION | 13 |
| Robert FOTSING MANGOUA L'héritage de la transmission | 13 |
| 1. TÉMOIGNAGES ET HOMMAGES POÉTIQUES | 18 |
| Marc Mathieu MUNCH Note d'hommage. François Guiyoba et l'artologie | 19 |
| Pierre HALEN François Guiyoba, universitaire et ami : in Memoriam | 20 |
| Robert FOTSING MANGOUA François Guiyoba, l'ami et le comparatiste que j'ai connu | 21 |
| Marie-Thérèse BETOKO AMBASSA François Guiyoba ou le silence parlant : rencontre – collaboration – réalisation | 26 |
| Alexi-Bienvenu BELIBI Hommage académique à François Guiyoba | 32 |
| Alphonse MOUTOMBI Le témoignage d'un ancien collègue et ami : « Le Professeur François Guiyoba : in memoriam » | 42 |
| Sam BAMAYANGONA GUIYOBA – Guiyob. De la férocité à la muse | 47 |
| KAYABOCHAN Tel un météore! | 48 |
| 2. FRANÇOIS GUIYOBA, LE COMPARATISTE ET MENTOR | 49 |
| Kisito HONA Essai de biographie intellectuelle de François Guiyoba : itinéraire et legs scientifiques d'un comparatiste d'exception | 50 |
| Alain Poaire KAMKI De l'imagologie littéraire et de l'intermédialité : apport théorico- conceptuel de François Guiyoba et position d'autres penseurs, (re)lectures croisées | 73 |

Julia NDIBNU-MESSINA ETHE

La formation holistique des nouvelles recrues dans les universités camerounaises : vers une rupture des barrières scientifiques 92

3. INTERFÉRENCES DES TEXTES, DES MÉDIAS ET DES ARTS 102

Chantal BONONO

Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus Secrète Mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr 103

Sinclair Parfait DASSE BOHO

De l'intermédialité à l'intrartialité : une analyse de la chromatisme picturale du texte à partir de *i vs Omèn – laissez-moi vous raconter* et *Le monstre : le gène d'Adam* de Christopher Di Omen 122

Simon OMBAKANÉ

L'intertexte juridique dans *Un coupable* et *Ce rendez-vous avec la gloire* de Jean-Denis Bredin 148

Samuel BAMAYANGONA

Médiascription et construction identitaire : une lecture de *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes 158

Jeanne Duviale MEKOUA ADJ

L'intermédialité musicale dans *Jalousies de femme et complicités coupables* de Camille Nkoa Atenga et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti 176

4. EXPLORATIONS POSTMODERNES ET IMAGOLOGIQUES 189

Jean Marie YOMBO

Roman postmoderne, effet de vie et ré-enchantement social dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou 190

Dénis Adrien ATANGANA NGONO

Écriture postmoderne et procès du néolibéralisme dans la prose romanesque de Michel Houellebecq 295

Antoine- Guillaume MAKANI

L'itinéraire thérapeutique dans *Quand saigne le palmier* de C. G. Mbock et *Un Enfant à tout prix* de C. Soh : « une anthropologie fictionnalisée » de la maladie 221

Marie Cécile BOUGUIA FODJO

Les représentations de la gémellité, entre mêmeté et ipséité. Un regard sur *La Petite Fadette* de George Sand 239

5. VARIA 254

Eulalie Patricia ESSOMBA

Paysage, sensorialité et territorialité dans *Arc-en-ciel* de Rémy Sylvestre Bouelet 255

Odette DJUIDJE épouse BEMMO

Regard sur les postures énonciatives dans le discours de recherche à l'université de Yaoundé 1 : le cas des mémoires de fin de formation à l'École normale supérieure de l'université de Yaoundé I 271

Sinclair Parfait DASSE BOHO

Université de Maroua

parfaitdasse@gmail.com

De l'intermédialité à l'intrartialité : une analyse de la chromatisation picturale du texte à partir de *i vs Omèn – laissez-moi vous raconter* et *Le monstre : le gène d'Adam* de Christopher Di Omen

Résumé

La présente contribution propose un cadre théorique d'étude de la production artistique qui, d'une part, s'appuie sur l'intermédialité fondée par Jürgen E. Müller et réaménagée par Robert Fotsing Mangoua et François Guiyoba, et s'en détache d'autre part pour insister sur l'aspect esthétique interne du médium. Elle aborde la notion d'intrication des média, notamment chez Christopher Di Omen avec la plastique et le scriptural. Les textes diomeniens, et particulièrement ceux retenus ici, sont marqués par un dialogue sinon complet, du moins très poussé, entre le mot et l'image. Il devient dès lors très difficile de lire et saisir le sens du texte sans avoir lu et compris celui des peintures qui le chromatisent. Le texte et la peinture semblent ne former plus qu'une structure globale unique, peut-être encore plus complète que ce « musée imaginaire » malrucien, dont les codes esthétiques et ceux du sens reposent à la fois sur la peinture et la littérature. Pour mieux cerner les enjeux de cet objet hybride, nous allons dépasser le cadre de l'étude intermédiaire orthodoxe qui, depuis Müller, aborde les processus sociohistoriques des relations médiatiques (Müller, 2022), pour nous pencher sur le processus « intrartial » de constitution d'un art hybride.

Mots clés : Intermédialité, Médium, Intrartialité, Hybridation, Esthétique.

Abstract

The current research proposes a theoretical approach to artistic studies that starts from the Jürgen E. Müller's intermediality posture and his modifications by Robert Fotsing Mangoua and François Guiyoba, but moves away from this posture by focusing on the internal aspects of the medium. It addresses the notion of media entanglement, especially painting and writing relations in two books by Christopher Di Omen. These books are characterized by a so complete dialogue between word and image that it becomes difficult or partial to get the book's significance without considering both word and image characters. Text and painting seem to be a global and single structure, perhaps even more complete than the Malraux's "Fictive Museum", whose aesthetic and meaning codes rely on painting and literature. To better address the stakes of this hybrid object, we will go

beyond the traditional intermediality framework which approaches social and historical settings of media relations since Müller, to look at the intrartial process that justifies a hybrid art.

Keywords: Intermediality, Medium, Intrartiality, Hybridization, Aesthetics.

Pour introduire

« Il n’y a de science que dans la formalisation » (François Guiyoba)

La théorie de l’intermédialité générale a longtemps permis de cerner et expliquer les relations médiatiques dans les productions d’aujourd’hui. Les corpus objets d’analyse sont souvent puisés, entre autres domaines de l’art, dans les films (intermédialité cinématographique)¹, les chansons ou la musique (intermédialité musico-cantologique)², les arts plastiques (intermédialité picturale)³, la littérature (intermédialité littéraire)⁴. Pour ce dernier cas, les textes s’apparentent généralement à « une écriture artistique des autres médias » (Ngueu, 2015 : 189), incitant Luc Claude Ngueu à valider le concept de « médiascripture » qui traduit « une forte dynamique entre les médias, la surface et la profondeur du texte étant chromatisées par de nombreux codes non littéraires tels que la musique, la chorégraphie, le téléphone, les mythes, la radio, la télévision, la photographie, la sculpture, le cinéma et la presse, bien que ceux-ci soient représentés par les mots » (Ngueu, 2015 : 189).

Mais il se trouve que le corpus de Christopher Di Omen va bien au-delà de cette dynamique dans la mesure où ses textes, et particulièrement ceux cités en corpus, sont marqués par un dialogue sinon complet, du moins très poussé, entre le mot et l’image, de telle sorte qu’il devient difficile, voire partiel, de lire et saisir le sens du texte sans avoir lu et compris celui des peintures qui le chromatisent. En effet, il existe une collaboration interartistique entre l’écrivain Di Omen et les peintres (Françoise Bardin Borg et Céline Lapointe) qui illustrent son récit. Le texte et sa réécriture

¹ À titre d’exemple, citons Silvestra Mariniello dans « Médiation et intermédialité », in *Cinémas* (Vol. 10), n° 2-3, *Cinéma et intermédialité*, Printemps 2000, p.7-12 ou Denis Bellemare dans « Cinéma et intermédialité », *Protée*, Vol. 28, n°3, 2000. On peut aussi se reporter à François Jost (1987) dans *L’Œil-Caméra. Entre film et roman*, Lille, Presses Universitaires de Lille, et à Yannick Mouren (1993) sur « Le film comme hypertexte : Typologie des transpositions du livre au film », in *Poétique : Revue de théorie et d’analyse littéraires* n°24, P.113-122.

² En guise de fondation, lire Fosting Mangoua Robert sur *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Yaoundé, L’Harmattan, 2009. On peut aussi se référer au travail de Marcin Stawiarsky sur « L’intermédialité musico-littéraire et la notion d’excentricité », in Guiyoba François (éd), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*. Paris, L’Harmattan, 2015, p. 15-50.

³ Avec par exemple Emmanuel Molinet (2006) cité en bibliographie.

⁴ Par exemple chez Thiers Bettina (2012) dans « Penser l’image, voir le texte. L’intermédialité entre histoire de l’art et littérature ». *La vie des idées*, 29 juin 2012. : <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>

picturale, portés par le papier du livre, semblent alors ne former plus qu'une structure globale unique, peut-être encore plus complète que ce « musée imaginaire » malrucien, dont les codes esthétiques et ceux du sens reposent à la fois sur la peinture et la littérature. Dans ce sens, pour mieux cerner les enjeux de cette chromatisation picturale du texte diomenien dont les modes d'articulation nous semblent très poussés dans la forme comme dans le sens, il devient plus urgent de dépasser le cadre de l'étude intermédiaire orthodoxe qui, selon Müller, s'intéresse aux processus sociohistoriques des relations médiatiques¹. En effet, pour Müller,

le développement d'une seule théorie de l'intermédialité, d'un seul système théorique et universel, englobant tous les processus [...] apparaît toujours difficilement réalisable ; raison pour laquelle, à la place d'un tel méga- ou super-système, une approche historique, 'descriptive', inductive –peut-être plus laborieuse aussi– pourrait nous mener progressivement à une archéologie et géographie des procédés intermédiaux – y compris ceux qui relèvent des Nouveaux Médias (Müller, 2022 : 10).

Or, pour aborder la notion d'intrication des média chez Christopher Di Omen, il est préférable d'adopter une démarche de critique plus centrifuge que centripète, plus verticale qu'horizontale, dans l'optique de saisir le médium diomenien par son intérieur esthétique ; car ce médium, du point de vue de sa médialité, semble sortir de ses frontières génériques pour forger une forme nettement nouvelle. L'hybridation devient à cet effet, comme le pensent Molinet (2006) et Mihajlovska (2012), dans les mêmes configurations que celles de Gregor Mendel, le moyen de montrer que d'une part, l'entrelacs des média induit plutôt une relation média-parents/médium-fils, et que d'autre part, le médium-fils témoigne d'une esthétique foncièrement hybride et unique.

Notre travail s'inscrit dans le champ des écritures hybrides et aborde la particularité et la complexité de la coprésence textuelle et picturale dans le médium textuel. Il s'agit de la problématique de la réécriture picturale cohabitant avec le texte qu'elle reprend, le papier du livre se présentant désormais comme un médium de jonction simultanée de deux arts distincts de façon à n'en former qu'un seul. On peut dès lors se poser quelques questions : comment se matérialisent et jusqu'où vont les « possibles relationnels » (Tro Dého, 2014 : 12) entre le visuel et le textuel dans la

¹ En rappel, Müller considère l'intermédialité comme « le fait, pour un média, de « recele(r) en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs médias », de manière à « intégre(r) à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental » (Guiyoba, 2015 : 238). On remarque ici comment le théoricien privilégie l'approche horizontale et évolutionniste du fait intermédiaire. Dans la même perspective, d'autres théoriciens comme Walter Moser (2007) et Éric Méchoulan (2003) vont parler d'une possible archéologie de l'intermédialité. Or, cette dynamique accorde peu d'importance à l'aspect interne et particulier du médium, ainsi qu'aux desseins auctoriaux cachés du recours à l'Autre médiatique.

production de Christopher Di Omen ? Plus précisément, comment s'effectue la relation de re-production du texte par les tableaux de peinture ? Quels sont les effets de cette coprésence sur le sens du texte ? Pour répondre à ces questions, nous allons tour à tour faire un bref balayage conceptuel sur la nécessité d'adopter la démarche intrartiale (1), présenter le corpus diomenien (2), analyser le texte et le tableau comme deux principaux objets d'une hybridation reposant sur l'*ekphrasis* (3) et justifier l'esthétique de l'art hybride ainsi obtenu (4).

1. Quelques apories de l'intermédialité : vers l'intrartialité

L'intermédialité depuis sa théorisation par Jürgen E. Müller (2000, 2006, 2020, 2022) jusqu'à son ajustement par Fotsing Mangoua (2005, 2009, 2011 et 2014) et Guiyoba (2006, 2009, 2011, 2012, 2015, 2020) repose sur une démarche dont les étapes dépendent du théoricien ou du performateur choisi. Pour se limiter aux récents travaux, un manque d'unanimité subsiste au niveau de la démarche pratique selon les grilles à appliquer. Et, si on s'en tient aux grilles proposées par les performateurs comme Guiyoba et Fotsing, on se rend compte que l'intermédialité, cantonnée à lire les incrustations médiatiques au sein d'une production, néglige l'aspect intérieur du médium et ne pousse pas les analystes à rechercher les desseins auctoriaux profonds de ces incrustations. La tentative de synthèse des grilles de ces théoriciens que propose Ngueu dans le récent ouvrage¹ de Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2020 : 310-322) montre déjà qu'il y a au moins un malaise dans la définition de la démarche intermédiaire. L'économie de cette synthèse est la suivante :

En premier lieu, l'analyste pourra alors déterminer le milieu intermédiatique et le type de relation. Concrètement, il s'agira de spécifier le genre littéraire, de relever les médias qui y émergent, leurs formes, les lieux et la taxinomie, et ce en se servant des catégories de l'intertextualité genettienne. Deuxièmement, on dégagera le schéma et la structure profonde en se penchant sur les fonctions des médias dans la construction du texte. [...] À la fin, on pourra alors voir le schéma qui régit le phénomène d'intrication en cours de décryptage. À la troisième étape, il est important de relever l'implication du phénomène étudié sur les plans sémantiques, idéologiques et épistémologiques (Ngueu, 2020 : 321).

Or, cette synthèse finit aussi par présenter de sérieuses lacunes dans la mesure où elle semble sortir du cadre même d'une étude strictement intermédiaire pour trouver des outils de critique dans d'autres démarches d'analyse. En effet, dans la première étape de synthèse de Ngueu (2020), le chercheur intermédiatiste doit

¹ Jiatsa Jokeng, Albert, Fopa Kuete, Roger et Guiyoba, François (dir.) (2020). *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*. Nîmes : Lucie éditions.

« spécifier le genre littéraire », travail qui exige l’habileté d’un taxinomiste des genres littéraires, bref d’un poéticien des genres. Ici, la poétique et l’Intergénéricité semblent être utiles. Dans la même étape, [...] relever les formes, lieux et taxinomie des média incrustés. Ce travail convoque déjà des compétences en poétique de l’espace et en poétique des média. Dans la deuxième étape, le chercheur [se doit] entre autres tâches, de faire une « analyse intégrale de l’œuvre » en procédant au décryptage de son contexte de production, de son aspect, sa forme, son mode, sa temporalité. Cette tâche exige des habiletés de sociocritique, [...] de géocritique, [ainsi que] les approches de la réception. Dans la troisième étape alors, la tâche devient très lourde, car il va falloir au moins des compétences en sémantique structurale et en sémiotique/sémiologie pour décrypter l’implication sémantique de l’incrustation médiatique et enfin en épistémocritique pour l’implication épistémologique (Dasse Boho, 2021 : 21).

Sous cet angle de vue, on constate que l’intermédialité n’est rien d’autre qu’un cut-up de différentes méthodes d’analyse, c’est-à-dire un fourre-tout qui essaie de trouver partout ses arguments d’existence puisque jusqu’ici, aucune démarche spécifique et originale ne caractérise et particularise, voire différencie, la démarche intermédiaire des autres démarches d’analyse. Or, Guiyoba a pressenti ce malaise en 2015 lorsqu’il dirigeait la collection d’essais sur la littérature médiagénique. Il affirmait alors qu’

on peut se contenter des expressions existantes pour décrire l’intermédialité moderne et postmoderne, mais il nous semble qu’elles ne traduisent pas assez le fait de l’inextricabilité actuelle des arts dans leurs occurrences spécifiques, inextricabilité qui oscille entre l’*ekphrasis* et l’œuvre d’art totale de Richard Wagner en passant par la satura antique. Ne parler, par exemple, que d’intermédialité littéraire ou en littérature reviendrait à n’évoquer que la mise en abyme des autres arts dans ce dernier, en oubliant qu’il peut ne servir aujourd’hui que de simple prétexte à l’entrelacement des arts (Guiyoba, 2015 : 239).

Les recherches¹ que nous avons menées ces dernières années sur ces apories, et qui ont été publiées en 2021 sous le contrôle de François Guiyoba, essaient de re-tracer les voies de l’intermédialité afin de percevoir dans son acuité le mouvement de la production artistique postmoderne dans son ensemble, notamment en ce qui concerne l’intrication des média. Dans la préface qu’il accorde à cet ouvrage, Guiyoba souligne que « l’intermédialité est restée pleine de soupçons, d’incompréhensions, d’indéfinis [...et,] s’il est certain que l’ouvrage de Sinclair Parfait Dasse Boho ne peut apporter une solution exhaustive à une inquiétude si générale et si

¹ Dasse Boho Sinclair Parfait (2021), *De l’intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l’hybridation : littérature et cinéma en exemple*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net. Coll. « Art, Musique et Cinéma ».

profonde, il faut reconnaître qu'il aborde avec une rare précision un pan majeur de cette problématique » (Guiyoba, 2021 : 7), notamment en proposant les paramètres de l'approche intrartiale du médium.

En effet, l'intrartialité propose une grille qui s'inspire de la théorisation scientifique de l'hybridation, dans le sens de l'hérédité *particulaire* qu'expérimente le biologiste hongrois Gregor Johan Mendel (1822-1884), afin de conférer aux analyses beaucoup plus d'objectivité et permettre de toucher des résultats moins discutables. Précisément, « la démarche mendelienne, qui consistait à opérer des croisements d'espèces pour en avoir d'autres qui soient à la fois porteuses de gènes de leurs parents et témoins d'une identité personnelle, peut également s'appliquer à l'étude des incrustations médiatiques contemporaines, avec quelques légers réaménagements » (Dasse Boho, 2021 : 292). Or, selon Müller, les « médias distincts [...] n'existent pas à proprement parler, d'autant plus que les médias sont toujours inscrits dans une chronologie transformatrice » (Müller, 2006 : 105). Alors, on sait que « chaque art, comme la littérature, a deux composantes : l'une par laquelle il ressemble à tous les autres arts ; l'autre par laquelle il tient à son matériau. Il s'agit d'additionner les arts, pour ainsi dire, puis de soustraire leur matériau, pour ne laisser que ce qu'ils ont en commun. C'est ainsi que le comparatisme donnera naissance à une nouvelle compréhension de notre objet, de l'œuvre d'art » (Dayan, 2012 : 389).

Dans cette perspective, comme le précise François Guiyoba (Préface in Dasse Boho, 2021), l'intrartialité dans son postulat « considère que le médium d'aujourd'hui, qu'il soit littéraire, musical ou pictural, peut être lu, ou mieux relu, au prisme du concept d'"hybridation" qui, dans une perspective typiquement mendelienne, consacre et opérationnalise d'ailleurs l'imbrication des média comme étant la résultante du croisement de deux "arts-parents" » (p.8).

Dans sa méthode, il est question d'aborder les média en étude selon la dualité média-parents/médium-fils, de sorte à justifier l'enclenchement et le résultat d'un processus d'hybridation clair dont le dessein est la « parturition d'un art nouveau » (p.288). L'intrartialité part donc du postulat de Gregor Mendel sur l'hybridation des espèces pour montrer que « d'une part, l'entrelacs des média induit plutôt une relation média-parents/médium-fils, et que d'autre part, le médium-fils témoigne d'une esthétique foncièrement hybride et unique : hybride comme portant les marques des média-parents, unique comme reposant différemment sur des traits particuliers » (Dasse Boho, 2021 : 14).

Dans cette perspective, « l'approche interne ou centrifuge de lecture du médium –qui considère le médium dans sa spécificité esthétique, sa propre façon d'exposer l'entrelacs des média– est donc mise en relief ici, et se trouve à cet effet plus rentable que l'approche externe ou centripète qui postulait encore de partir du médium vers l'entre-deux intermédiatique »

(Guiyoba, 2021 : 9). La démarche intrartiale utilise et applique le métalangage de la biologie de l'hérédité particulière, notamment dans sa branche des croisements, à l'étude des incrustations médiatiques, et comporte à cet effet quatre (04) étapes :

- (1) Définir la médialité (l'esthétique) particulière à chacun des média entrelacés [...] ;
- (2) Définir le type d'hybridation mise en jeu dans le processus d'imbrication des média entrelacés. S'agit-il d'un cas de monohybridisme ou de dihybridisme médiatique ? [...] ;
- (3) Théoriser et justifier l'esthétique du médium-fils obtenu de l'hybridation [...] ;
- (4) Esquisser les implications possibles et multidimensionnelles du processus (Dasse Boho, 2021 : 310-311).

Dans cette logique, le pictural et le scriptural tels que combinés dans le travail artistique de Christopher Di Omen sont considérés dans la présente recherche comme des « arts-parents » dont le croisement par le processus de mise en texte produit un résultat fort hybride.

2. Le corpus diomenien entre le texte et le tableau

Nous avons choisi deux livres du canadien Christopher Di Omen pour mener nos analyses :

Le premier, *i VS Omën – laissez-moi vous raconter*¹, est un recueil de deux nouvelles. La première, intitulée « i, Celui qui va² », est illustrée de huit tableaux de peinture par Céline Lapointe³ et la seconde, intitulée « Omën, Celui qui vient », l'est de vingt-six tableaux par Françoise Bardin Borg⁴. Ces illustrations, au total une trentaine, se greffent au texte pour donner une image plastique de certaines séquences des faits relatés. Elles semblent donc compléter le sens du texte en le rendant visible. Le texte les guide et les positionne dans l'axe du sens. Mais elles participent aussi de l'illisibilité du texte dans la mesure où leur présence n'autorise plus le lecteur à prétendre analyser le texte par sa seule lecture entre les lignes. La présence picturale subordonne quelques fois le sens du texte à celui des images.

¹ Cette œuvre sera abrégée dans la suite du travail par les lettres "IVOLR".

² C'est l'auteur lui-même qui souligne en italique et en gras. En effet, toutes les prises de paroles ainsi que les titres de nouvelles et d'articles sont mentionnés dans les textes de Christopher Di Omen soit en gras + italique, soit en italique. Ainsi, dans un souci d'authenticité, nous allons garder cette touche personnelle de l'auteur en conservant cette forme scripturale dans nos citations.

³ Céline Lapointe (1951-) est canadienne de Chicoutimi. Elle a officié au « Cégep pendant 25 ans comme technicienne en arts graphiques » (IVOLR, 4^e de couverture). Elle a suivi une formation en dessin et en multimédia. Spécialiste de l'acrylique sur toile, elle a été moulée particulièrement par les célèbres peintres du Saguenay, Jean-Paul Lapointe et Paul Cloutier.

⁴ Françoise Bardin Borg (1958-) est une peintre française autodidacte qui pratique l'art de la toile au moyen du crayon et du pinceau depuis son enfance, sans pour autant avoir suivi une quelconque formation professionnelle en arts plastiques.

Le second, *Le monstre – le gène d'Adam*¹, est un roman qui relate l'histoire d'André Lachance, victime d'une agression lors d'un vol à main armée à l'issue duquel il reçoit une balle dans le bras gauche et perd connaissance. Dans une hibernation mentale, il conçoit un monde révolutionnaire et écrit trois articles de presse pour y véhiculer ses idées. Il ne reprend conscience que dans un asile psychiatrique lors de la visite de son père. Les cinq personnages principaux sont représentés par la peintre Françoise Bardin Borg dans cinq tableaux distincts et inscrits au début du récit. Les peintures ainsi effectuées semblent imposer en amont un agenda narratif au texte. Dans la même logique, chacun des trois articles écrits par Lachance dans son délire débute par une image qui en résume l'idéologie (ou l'impose au texte). Ici, le rôle de la peinture a changé et, par rapport au texte précédent où le stylo semblait influencer le pinceau, c'est désormais le pinceau qui influence le stylo. Le dialogue texte-image prend corps en partant des images vers le texte.

L'on retient alors que le corpus de Christopher Di Omen participe d'une médialité double, car reposant sur deux esthétiques artistiques foncièrement différentes. L'une relève du pictural et l'autre du scriptural. Selon une perspective intrartiale, c'est le croisement de ces deux média considérés comme « média-parents » qui donne le médium-fils obtenu dont la nature oscille entre l'image et le texte. Il devient donc urgent d'interroger les modalités de croisement et la nature de l'hybridation ainsi mise en jeu, c'est-à-dire évoquer « cette symbiose consensuelle qui se tisse en milieu artistique et ouvre la voie à un mécanisme [...] celui de l'hybridisme artistique naturel » (Dasse Boho, 2021 : 299).

3. Le tableau et le texte : sur un monohybridisme ekphrastique chez Christopher Di Omen

Les relations intermédiatiques dans l'œuvre de Di Omen reposent principalement sur le dialogue entre le texte écrit et les tableaux de peinture, et le procédé de mise en relation de ces média est typiquement l'hybridation littéraire, sous la forme de l'*ekphrasis*. Kristy Bell, paraphrasant James Heffernan (1993), considère l'*ekphrasis* comme « la représentation littéraire d'images visuelles [...] un procédé poétique et rhétorique qui accentue les points de rencontre et de divergence entre le texte et l'image » (Bell, 2009 : 22). L'image peut être fixe (peinture, photographie, design, tatouage, etc.) ou mobile (vidéo, film, jeu vidéo, bande dessinée, etc.). Dans le cadre de ce travail, l'image est uniquement plastique, comme relevant du registre du dessin. La fonction de l'*ekphrasis* est donc de faire émerger le rapport direct entre l'image décrite et le texte, c'est-à-dire de mettre en évidence les « interstices entre le texte et l'image » (Bell, 2009 : 22), car elle est le « plus haut degré de picturalisation du texte » (Louvel, 1998 : 42). C'est donc ce degré de picturalisation qui fait de l'objet-texte un objet-hybride chez Di Omen.

¹ Cette œuvre sera abrégée dans la suite du travail par les lettres "MGA".

Dans sa thèse sur « L'hybridation dans l'œuvre de Jeannette Winterson » (2012), Lupka Mihajlovska souligne que

la fonction de l'hybridation littéraire n'est pas sans évoquer le but que sert cette technique dans les sciences naturelles, celui de créer un produit non seulement novateur mais également plus "performant" que ses éléments constitutifs. En effet, l'hybridation littéraire combine des éléments a priori disparates en une opération qui transforme leurs points de divergence en lieux de convergence, leur permettant d'interagir pour se redéfinir mutuellement et créer un ensemble à la fois un et multiple, gardant en son sein les traces de ses parties constitutives tout en étant autre, différent, nouveau (2012 : 19).

Molinet définit alors l'hybride comme étant « non pas une forme symbolique, mais correspondant à la formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments qui, comme l'indique sa définition, crée, génère une nouvelle catégorie de formes, cette dimension dépassant largement celle de l'emprunt, de la combinatoire ou de la superposition pure et simple de techniques ou de pratiques » (Molinet, 2006 : 1).

Le tableau de peinture et le texte écrit, ou encore le pictural et le scriptural, se présentent comme des vecteurs de la formation de l'hybride. En effet, les relations du texte au tableau, et du tableau au texte, sont si ténues qu'il devient difficile de séparer le sens du texte de celui des tableaux qui le traversent. Dans ce sens, la fonction du tableau alors est de « permettre de voir, de rêver, d'aller du côté du visuel, et finalement, de prendre du plaisir, un plaisir supplémentaire et autre, pour l'amateur » (Louvel, 2010 : 263). Notre tâche dans cette partie est donc de montrer que certains tableaux permettent de « répéter » dans le sens stylistique du terme (Fontanier, 1968 : 312) le texte, de le ruminer et le faire « voir », de le rendre « visible » aux yeux du lecteur. C'est dire, avec Louvel (2010 : 8), que la présence de l'image permet d'« ouvrir l'œil du texte ». Les caractéristiques et rôles des personnages du tableau vus à travers le texte, le fil poético-narratif, l'idéologie auctoriale, sont entre autres les axes majeurs sur lesquels nous nous appuyons.

La couverture et les illustrations de IVOLR peuvent alors être citées comme autant d'exemples de « tableaux justes » dans la mesure où elles opérationnalisent la répétition par le dialogue, avec ou sans variations, du texte. Comme preuve, le tableau augural prépare l'idée principale du texte en peignant deux enfants installés dans une tente triangulaire, ce qui reflète d'ailleurs une scène pareille dans le texte où les personnages principaux (i et Omën) sont assis dans une hutte. La même tente et les mêmes gamins sont reproduits, quoiqu'avec un motif différent, dans un autre tableau jouxtant le texte à la page 27 du livre.

En plus, chacun des trente-quatre (34) tableaux qui illustrent le contenu du texte est posé aux côtés du texte et rend compte d'une partie du récit développé dans le texte. Le dialogue texte-image prend corps ici d'une part via la proximité que chaque tableau entretient avec le texte qu'il représente. En effet, le tableau intervient directement après la scène du texte qu'il re-produit, comme pour offrir une image visible de ce que dit le texte. Et les fragments de récits ainsi illustrés semblent avoir une place majeure dans le schéma du récit. Il s'agit des maillons essentiels du récit auxquels la peinture substitue sa propre signature, soit en ajoutant des éléments de variation du récit non prévus par le texte, soit en en retranchant d'autres.

Par exemple, dans la première nouvelle illustrée par Céline Lapointe, le tableau de la page 27 décrit la scène du refuge des deux gamins dans une tente éclairée de lampes pour repousser les ours. Celui de la page 30 représente la scène où les gamins se laissent distraire par des soldats parmi lesquels l'un chante. Le tableau de la page 32 représente le récit de la conversation entre les gamins et l'agent de police à qui ils demandent une place pour dormir, la nuit étant arrivée. Il en est de même pour tous les autres tableaux qui, tous, illustrent des aspects particuliers du récit, que ce soit dans la première ou la seconde nouvelle. Cependant, la peinture diminue et atrophie quelques fois le texte. Comme exemple, le tableau de la page 23 présente la scène du récit du gamin i qui, apportant le déjeuner à son père dans sa forge, lui demande l'autorisation d'aller en ville pour chercher du travail.

Image 1 : le personnage i apportant le déjeuner à son père



(Source, IVOLR : 23)

En effet, tous les indices du récit textuel sont présents dans le tableau (table à scie, masque pour soudeurs, tournevis, emplacement des machines, machines, garage, etc.), excepté un, l'indice principal même, c'est-à-dire le plus important : l'indice du dîner pourtant présent dans le

texte. La peinture accorde alors autant d'importance au texte qu'à sa propre matière. Le tableau de la page 25 représente la scène où des hommes grands, entre qui fauillent i et Omën, attendent un bus. On constate alors que le texte parle de huit hommes. Or, le tableau, lui, ne re-présente que trois et fait fi de cinq. Le déguisement du texte par le tableau s'appuie une fois de plus sur la diminution du texte.

Cependant, ces constats ne se limitent pas au travestissement du texte par diminution (cas du tableau de la page 59) ou par dénaturation (cas des tableaux des pages 57 et 90). Il existe aussi des cas de travestissement par ajout au texte. En effet, il s'agit pour le peintre d'augmenter dans le tableau des éléments qui ne figurent pas dans le texte. L'exemple du tableau de la page 30 précité peut le démontrer.

Image 2 : Un soldat distrait deux gamins



(Source, IVOLR : 30)

Ce tableau re-présente la scène où les deux gamins se laissent distraire au cours de leur voyage par un soldat qui chante. En effet, si le tableau expose l'image du soldat qui chante, celle du camion de l'armée et celle des deux gamins dont l'un est assis somnolant sur l'aile du camion, il ne se limite pas à peindre les effets de la chanson de ce musicien des circonstances au moyen des symboles musicaux dont trois croches et deux doubles-croches. Il y ajoute une guitare non mentionnée dans le texte : « Un peu plus loin, il y avait un régiment de soldats. Des camions et des Jeeps étaient stationnés. Le soldat Lebrun chantait et nous donnait un aperçu de son répertoire. Nous avons caché nos valises et nous nous sommes rapprochés d'eux. Je me rappelle que j'étais assis sur l'aile d'un camion de l'armée. Ma grande fatigue et ma faiblesse ont fait que je me suis endormi » (IVOLR : 29).

Cet ajout n'est pas moins la signature picturale de la peintre qui désire apposer sa propre marque au texte. C'est sans doute un déguisement, certes volontaire, mais qui permet à la peintre d'infléchir le sens texte vers la lecture personnelle qu'elle en fait.

Dans MGA, deux catégories d'illustrations sont relevées en relation directe avec le texte écrit. La première concerne les personnages et la seconde l'idéologie.

D'une part, cinq personnages sont représentés dans les tableaux de Françoise Bardin Borg et inscrits au début du récit, comme pour le diriger. Le tableau de la page 15 représente le personnage principal André Lachance, celui de la page 16 l'est pour Angela Guitard, celui de la page 17 représente Chantal Régimbald, celui de la page 18 représente le personnage D et le tableau de la page 19 représente Dad-i, le père du personnage principal.

Les motifs du tableau sont repérables dans les actions, les paroles et les attitudes de ces personnages dans leur rôle textuel respectif. Les personnages dans le récit exécutent un programme narratif commandé par le pictural, d'abord parce que la peinture qui contient ce programme est inscrite au début du récit, ensuite parce que les motifs de la peinture résonnent dans le texte, notamment dans le récit comme une loi d'action. Par exemple, tout au long du texte, c'est la bienveillance de Dad-i, s'extirpant de ce visage paternel et souriant aux fossettes retroussées, à la moustache ressortie et aux yeux bleus, porté par la peinture, qui se lit entre les lignes du texte. Il assiste son fils hospitalisé, crée de l'humour et la vie autour de lui.

Image 3 : Dad-i



(Source, MGA : 19)

Chantal Régimbald, quant à elle, est très révoltée, justement regimbée contre tout comme semble l'indiquer la racine de son nom.

Image 4 : le personnage Chantal Régimbald



(Source, MGA : 17)

Mais, si elle est affichée dans le tableau avec des cheveux au vent, un regard vide et effrayé ainsi que des bras joints, le tout dans une chambre lumineuse telle une chambre d'asile pour déments, c'est qu'elle a également dans le texte le comportement et « l'air d'une vraie malade mentale » (MGA : 45), nue et enchaînée dans un asile psychiatrique où elle est en proie à ses propres tourments :

Ça ne faisait même pas trente secondes que j'étais dans l'allée qu'une forcenée est sortie de sa chambre en courant et a sauté sur moi en criant : – Pourquoi tu ne leur dis pas André? Je passe pour une cinglée, seule de mon côté ! Elle m'a arraché les aiguilles servant à mes perfusions. Et à la vue de ma sève qui giclait à profusion, j'ai été pris d'une grande émotion. Dans un espace de temps qui fut très bref, dans le corridor et dans ma tête, c'était la totale confusion (MGA : 42).

Dans le tableau, Angela Guitard, toute vêtue de blanc, porte un agneau dans les bras, une croix au cou et a l'air maternelle et pensante.

Image 5 : le personnage Angela Guitard



(Source, MGA : 16)

Dans le texte, c'est une fille embaumée par l'amour qui vole au secours d'un homme agressé par des hommes armés malveillants, et qui perd du sang, ayant reçu une balle dans le bras :

Je suis Angela Guitard, la fille qui vous a trouvé dans l'entrée du cimetière samedi. Je suis venue voir un peu sur le tard, si d'une certaine manière vous vous en étiez bien sorti. À voir votre caractère comique ce midi, c'est un bon critère pour constater que oui. J'aime bien ce type de fille au « look » racé avec une personnalité très spontanée. Profitant pas mal de l'occasion qui se présentait, je lui ai demandé si je pouvais la serrer dans mes bras pour la remercier. – Bien sûr que vous pouvez! M'a-t-elle dit s'avancant vers moi, balançant son corps d'un mouvement régulier, voulant à sa façon me montrer qu'elle était très intéressée (MGA : 47).

D, personnage du tableau, a l'air indifférent et l'allure d'une divinité dans son manteau de maître. Dans le texte, il est à la fois un être et une pensée bienveillants, « un être supérieur » (p.33).

Image 6 : le personnage D



(Source : MGA, p.18)

Il avertit André Lachance de l'imminence d'un vol dans la boutique dont il est le gérant, et lui conseille de déposer toutes les recettes effectuées dans le coffre-fort avant le drame. Après exécution, arrive effectivement le drame, comme par coïncidence : « Il va y avoir un vol à main armée dans un instant, mais ne t'en fais pas, tout va bien se passer. Prends tout ton argent et dépose-le dans le coffre de sécurité [...] – J'ai fait ce que tu m'as demandé, j'ai tout rangé dans le coffret [...] Comme je finissais ma phrase, j'ai vu un homme sortir derrière D. Il était en phase de me pointer sa carabine tronçonnée dans le visage » (MGA : 32-33).

Le personnage principal porte dans le tableau un grand chapeau, chargé de poils et de plumes, qui lui pend depuis la tête jusqu'au dos, et dont les motifs et les couleurs ne sont pas loin de ceux d'un carnassier ou d'un oiseau. Le torse nu, les mains croisés et le regard rigide, Lachance donne l'impression d'un acteur aux potentialités inimaginables.

Image 7 : le personnage André Lachance



(Source, MGA : 15)

Dans le texte, ces qualités sont bien exprimées à travers la description de ce monstre aux gènes d'Adam. S'agirait-il de ce jeune « mi-homme mi-oiseau, qui était avec un loup qui lui emboîtait le pas » (MGA : 25) ?

D'autre part, les illustrations concernent l'idéologie du texte de laquelle elles ne se séparent pas. Selon Hamon (1984 : 6), « un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique ; qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose ; qu'il produit et est produit par -l'idéologie ». D'un point de vue praxématique, l'idéologie peut alors être comprise dans le sens que Hamon (1984 : 10) emprunte à Piaget, c'est-à-dire une « production et manipulation dynamique de programmes et de moyens orientés vers des fins, construction de simulations narratives intégrant, sollicitant et constituant des actants sujets engagés (« intéressés ») dans des « contrats » ou des « syntaxes » narratives ordonnancés ».

Chez Christopher Di Omen, ces programmes et moyens sont intégrés au texte par le truchement du pictural, et parfois symbolisés par l'inscription des tableaux en position liminaire au texte, notamment dans certains tableaux de MGA. En effet, ces tableaux ne sont pas peints dans un cadre assez grand pour être visibles. Ils sont tellement miniaturisés qu'il nous a fallu consulter le blog personnel de la peintre elle-même¹ (Françoise Bardin Borg) pour accéder à la version originale de ces tableaux afin d'en découvrir le fond artistique et sémantique. Dans ce sens, ces tableaux n'ont pas vraiment la valeur d'un tableau. Leur miniaturisation participe de cet « effet-idéologie » dont parle Hamon (1984 : 6) et dont l'essence se trouve dans l'« effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui » (Hamon, 1984 : 9). Il s'agit de rendre l'image petite afin de renvoyer sa compréhension à la lecture du texte qu'elle inspire. Les éléments qui

¹ Ce blog est consultable sur <https://francoiseborg.over-blog.com/article-couvertures-et-illustrations-les-livres-christopher-di-omen-1-100266085.html>

constituent ces tableaux sont donc fortement empreints d'idéologie, de l'idéologie portée par le texte.

Le premier article intitulé « Le festival des lanternes » est illustré par un tableau présentant un arbre géant aux longues branches noueuses sur lesquelles sont pendus au total dix-huit corps.

Image 8 : illustration du premier article de MGA



(Source, MGA : 56)

Le texte de l'article, quant à lui, égraine alors un chapelet de faits divers (branches) tous en lien avec le crime (l'arbre). Tantôt, c'est l'histoire d' « un jeune homme de 18 ans [...] atteint d'une balle au cœur, samedi matin, lors d'un vol à main armée commis au dépanneur Malvoisie du 976, boulevard Talbot [...] par] Anatole Ducon [...] qui par la suite] a été arrêté pour le meurtre de Mario Massé, 28 ans, policier de la Gendarmerie royale du Canada [mais qui est aujourd'hui libéré] » (MGA : 56 et 57).

C'est tantôt celle du récidiviste Mario Basta qui a « violé et battu à coups de pelle », puis enterré vivant un jeune garçon, mais qui a « été remis en liberté par la justice » (MGA : 58). Le troisième fait divers c'est l'histoire de « Paul Tronc [qui] tue ses deux enfants de plus de 20 coups de couteau chacun dans le seul but de faire du mal à » (MGA : 59) son ex-épouse, mais qui a été relaxé à la fin du procès, car les nombreux avocats qu'il a payés « ont réussi à présenter une défense qui a étourdi tout le monde » (MGA : 59). Le fil d'Ariane entre ces faits divers autrement lugubres est l'exaspération de l'auteur face à l'injustice des magistrats qui libèrent les criminels contre de l'argent, au détriment des victimes dont le nombre va exponentiel. Il expose l'idéologie portée par cet article dans l'extrait suivant : « Je rêve aussi que ce peuple reste debout assez longtemps pour se faire justice lui-même en capturant tous ces Hell's Angels, Rock Machine, Ducon, Basta, Tronc et autres criminels irrécupérables, et qu'ils les pendent tous haut et court dans les arbres de nos parcs avec une lampe de poche enfoncée bien profondément dans le c... Ça nous ferait un beau festival des lanternes » (MGA : 60).

À la lecture de cet extrait, on comprend l'analogie entre le scriptural et le pictural portée par le tableau. L'idée du « Festival des lanternes » est donc de mettre hors d'état de nuire, tel que l'indique le tableau, tous ces criminels libérés par une justice canadienne injuste.

Le deuxième article, « Mal de cœur à perpétuité », débute par un tableau qui présente une jeune fille aux yeux bandés, debout sur un rocher rond, tenant dans sa main gauche relevée une balance, et dans sa main droite rabaissée un sabre dont la pointe est orientée vers le sol.

Image 9 : illustration du deuxième article de MGA



(Source, MGA : 67)

Le texte lui-même est le prolongement des idées défendues dans le précédent article. Di Omen écrit :

Moi je croyais que lorsque quelqu'un était condamné à la prison à perpétuité, cela voulait dire qu'il n'aurait plus jamais la chance de recommencer. Mais non, pas du tout, au Canada cela signifie seulement que le meurtrier fera 25 ans ferme, après cela : – Bonjour gang de caves, je suis disponible pour un deuxième tour. « La peine de mort », est-ce vraiment les bons mots? Dans le cas des assassins récidivistes, j'appellerais plutôt ça « La joie de vivre ». Car c'est un sentiment de joie que j'aurais aujourd'hui de voir beaucoup de ces criminels pendus haut et court, je ne suis plus capable d'en endurer, j'ai atteint la limite de ce qu'un humain peut supporter à faire rire de lui (MGA : 69-70).

Comme le dit le titre de l'article, l'auteur souffre d'un « mal de cœur ». La balance portée par la fille aux yeux bandés dans le tableau, le sabre qu'elle tient dans sa main droite, sont les symboles d'une justice canadienne truquée et malade, dont la guérison doit nécessairement passer par une épuration générale et sanglante (par le sabre) du système. Pour l'auteur, le

retour à la peine de mort, mais alors à une véritable peine de mort, est urgent.

Au début du troisième article, un tableau présente un homme assis à l'extérieur d'un gouffre, l'air fatigué, mais la main tendue vers un autre qui demande du secours depuis l'intérieur en tendant lui aussi la main. Le titre de l'article est « **Occupons le Vatican** ».

Image 10 : illustration du troisième article de MGA



(Source, MGA : 72)

Dans le texte, il s'agit d'un « mouvement de contestation pacifique visant à dénoncer les abus du capitalisme financier favorisant une élite, autant religieuse que laïque » (MGA : 73). La main de secours tendue est certainement celle de l'auteur au peuple pour le libérer des souffrances et discriminations dont il fait l'objet de la part des dirigeants en complicité avec les membres du clergé (le Vatican).

La dernière peinture de tout le roman est celle qui illustre la biographie de Christopher Di Omen, en page 87. Elle le présente, portant une écharpe blanche du style arabe sur la tête, avec un bandeau autour des tempes. Dans le texte de cette biographie, il est écrit que « Le personnage qui [...] a le plus inspiré [Di Omen] dans sa vie, c'est Thomas Edward Lawrence dit Lawrence d'Arabie ».

Image 11 : illustration de la biographie de l'auteur



(Source, MGA : 87)

C'est donc certainement le symbole de cette Arabie qui inspire la peintre à vêtir le romancier du manteau islamique blanc et du bandeau sur les tempes.

Toutes ces analyses nous font comprendre donc que tous les tableaux qui meublent le texte chez Christopher Di Omen selon des schémas ekphrastiques différents ne sont forcément pas des tableaux au sens pictural du terme. D'une part, ils ne servent pas qu'à être regardés, à être vus, ni qu'à aérer le texte et rendre sa lecture fluide et divertissante, c'est-à-dire à entretenir le fantasme de la lecture. Certains ne servent qu'à véhiculer une idéologie. Alors, considérés dans cet aspect des constats, ils peuvent être des « non-tableaux », c'est-à-dire des tableaux dont la fonction ne s'inscrit plus dans l'orthodoxie de l'illustration ou de l'enrichissement du texte. Ils deviennent de véritables symboles, de logos servant de porte-étendard, de fanion symbolisant une certaine lutte, une certaine perception de la société et des relations politiques, une certaine façon de penser, une idéologie. D'autre part, ces tableaux ont fonction d'emphase, notamment avec l'intention de l'auteur d'insister sur le pictural comme un détail scriptural, ou de modification du récit.

Mais la conjonction du texte et de sa réécriture picturale répond aux principes d'une hybridation intrartiale. L'étude de ce type d'hybridisme s'appuie sur un fondement que nous avons récemment postulé en ces mots :

- Le médium a un phénotype et un génotype médiatiques uniques et désormais toujours différents, qu'il doit à la culture médiatique de son auteur en relation avec le milieu médiatique dans lequel il est immergé, et son désir, voire sa capacité, à *croiser* les média pour en obtenir d'autres ; - Le médium est classable tant sa structure interne (intra) peut convenir aux gènes de l'une des quatre générations de croisement (F1, F2, F3 et F4) démontrées par Mendel. À F1, deux média purs sont croisés pour obtenir le médium étudié. À F2, deux média obtenus de F1 sont croisés. À F3, c'est le croisement de deux média obtenus de F2, etc. On aura donc aussi bien les cas de monohybridisme, de dihybridisme que de trihybridisme médiatiques, en fonction de la qualité de la mise en abyme des média, c'est-à-dire selon que les média incrustés sont trop ou moins visibles ; en d'autres termes, il s'agit d'étudier la médialité du médium incrustateur selon que les caractères (les traits de visibilité) des média entrelacés sont « dominants » ou « récessifs », pour emprunter les termes de Mendel lui-même (Dasse Boho, 2021 : 293).

Alors, l'analyse que nous venons d'effectuer s'est focalisée sur les aspects poético-narratologiques et idéologiques (Müller, 2020) qui permettent de cerner et justifier les liens phéno et génotypiques entre l'art du texte et l'art de la peinture. Et dans la mesure où la relation met en jeu ces arts qui sont tous deux des arts de base (cf. Figure 1, infra) et que leur croisement relève de la première génération en F1, on peut conclure à un

cas de monohybridisme médiatique où l'hybride obtenu tient de sa proximité directe d'avec les arts-parents.

4. Esthétique et implications de la médiature diomenienne : vers la pictoscripture ?

Le mot « pictoscripture » a été employé pour la première fois par François Guiyoba dans un contexte de lecture de *Paroles* (1949) de Jacques Prévert en interaction avec la peinture de Pablo Picasso, notamment au sujet du poème « Lanterne magique de Picasso » où le chercheur tentait de cerner « la picturalité intrinsèque en même temps que la littérarité extrinsèque de ce poème » (Guiyoba, 2015 : 243). Cette double articulation intermédiaire peinture-littérature peut se justifier dans le cadre de notre travail, avec un peu plus de précisions. Car, contrairement à Guiyoba qui articulait le textuel avec un objet pictural hors-texte, notre étude porte sur une articulation du texte et de sa réécriture picturale offertes dans un même médium. La pictoscripture, considérée dans cette étude comme transcrivant la nature hybride de l'art diomenien (texte-tableau), semble alors convenir le mieux.

Avec Kamsu (2020 : 47)¹, « les œuvres hybrides explorent les formes hétérogènes à la recherche d'une esthétique du métissage ». La logique esthétique de l'hybridart repose alors avant tout sur celle de l'hybride. L'hybridart définit le caractère hybride d'un art. C'est le résultat d'un processus d'hybridation intrartiale, c'est-à-dire d'un mouvement de « fonte de deux ou plusieurs aspects du génie en une progéniture hybride qui, comme l'indique ce qualificatif, ne comporte pas seulement les gènes qui résultent de sa ligne de parenté, mais surtout et aussi des particularités propres à [elle], qui l'écartent magistralement des arts de départ » (Dasse Boho, 2021 : 281).

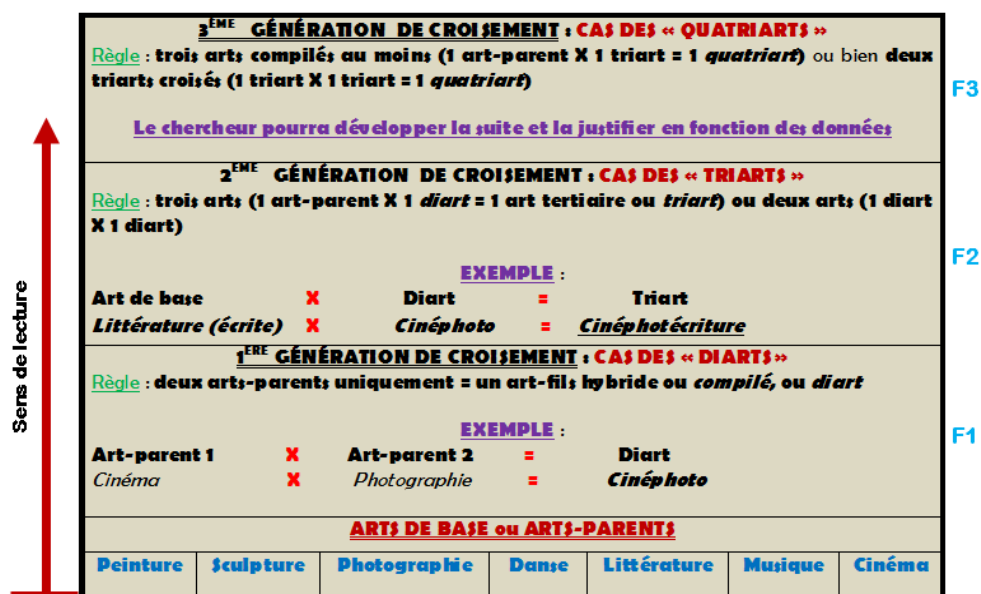
L'hybridart procède de la « synthèse intrartiale »², une synthèse qui « ne doit pas seulement être une règle de forme, mais une pratique de fond qui laisse largement entrevoir dans une individualité les contenus d'une pluralité, à telle enseigne que l'hybridité de l'art d'arrivée soit à cet effet visible et différente de la nature des arts-parents » (Dasse Boho, 2021 : 298). Il est défini comme étant un « art issu du croisement de deux arts-parents. Le croisement peut s'effectuer en F1, en F2, F3, F4, etc. Il peut donc s'agir d'un diart, d'un triart, d'un quatriart, etc. » (Dasse Boho, 2021 : 500).

¹ Dans Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2020 : 38-52).

² Nous définissons, dans une perspective mendélienne, la synthèse intrartiale comme étant un « processus de combinaison des caractères de deux arts-parents au sein d'art-fils » (2021 : 502).

Pour souligner que, dans une perspective intrartiale, le résultat du croisement tableau-texte chez Christopher Di Omen donne un hybridart, et particulièrement un diart (la pictoscripture), observons le schéma suivant :

Figure 1: Schéma de l'immeuble intrartial



(Source : Dasse Boho, 2021 : 303)¹

Comme preuve, la production de Christopher Di Omen est bel et bien un livre, mais sa nature générique actuelle ne peut plus se lier aux seules prescriptions formelles que l'on sait au sujet de la littérature. Sa nature se revendique d'un entre-deux médiatique dont l'explication matérielle peut s'appuyer sur la conceptualisation du « tiers pictural » louvelien (Louvel, 2010), mais dont le résultat ne peut qu'être un art de l'entre-deux textuel et pictural.

Il est alors possible de considérer la production de Di Omen comme un « art nouveau » (Dasse Boho, 2021 : 288) dont l'esthétique repose sur la combinaison de l'écriture et de la peinture. Dans la logique de

¹ En guise de légende pour ce schéma, reprenons ces mots : « Le sens de lecture va du bas vers le haut, ainsi que l'indique l'ascenseur, la flèche rouge à l'extrémité gauche de l'immeuble. Mais à tout moment, on devra toujours descendre de l'ascenseur pour chercher le concours des arts premiers, c'est-à-dire des arts-parents dont la liste figure au bas de la passerelle. Ainsi, à la base, c'est-à-dire au rez-de-chaussée nommé « Arts de base », on lit une liste d'arts existants déjà dans la nomenclature artistique, chacun inscrit dans sa propre chambre, c'est-à-dire séparé des autres, avec ses propres paramètres d'expérimentation. Mais cette liste est non exhaustive, puisqu'on ne saurait exclure de cet échiquier certains arts en raison de leur caractère statique, leur opacité ou leur autarcie. Au-dessus de ce rez-de-chaussée, on lit au premier étage le « Cas des diarts », issus de la première génération de croisement (en F1) ; ensuite, celui des « triarts » au deuxième étage, issus de la deuxième génération de croisement (en F2) ; et enfin celui des « quatriarts » au dernier étage, issus de la troisième génération de croisement (en F3) » (Dasse Boho, 2021 : 303).

l'intrartialité (cf. Figure 1), il s'agit certainement de la pictoscripture, c'est-à-dire l'art de faire texte avec la peinture et de faire peinture avec le texte. C'est lorsque le texte ne parvient pas à faire sens sans tableau et le tableau sans texte. L'hybridité de la production peut alors s'analyser au moins sous deux angles, l'un esthétique et l'autre sémantique.

Au niveau esthétique, deux caractères au moins, sinon trois, sont visibles : l'un pictural, l'autre textuel et le troisième pictoscriptural. On peut les regrouper en deux catégories : les arts-parents et l'art-fils. D'abord, le caractère textuel de la production se remarque sur la texture du support. L'ensemble de la production se présente sous la forme d'un livre. En plus, les écrits (phrases, mots, etc.), les personnages (i, Omèn, Angela Guitard, André Lachance, Dad-i, D, le Loup, les policiers, pour ne citer que les personnages principaux), l'action (l'exploitation des enfants, la paupérisation des familles par la guerre dans IVOLR, l'épisode psychotique de Lachance dans MGA, l'hégémonie de Ömen dans la seconde nouvelle de IVOLR, la fureur de D, etc.), l'espace-temps (Québec, Égypte, Canada, etc.) sont textualisés par des écrits romanesque (pour MGA) et nouvellistique (pour IVOLR). Ensuite, ce tout textuel est re-produit par les tableaux dont l'esthétique se distingue nettement dans le livre à travers les couleurs, les traits, les cadres, la luminosité, les formes, etc. Enfin, le caractère pictoscriptural qui, identifiant et particularisant l'objet hybride obtenu avec le croisement des traits principaux des arts-parents, se manifeste dans le va-et-vient constant et réciproque entre l'image et le texte, ainsi que les points particuliers d'articulation de la relation que nous avons soulignés dans la section précédente. Les partages négociés entre ces deux média¹, se matérialisant dans le support unique qu'est le papier, fondent la spécificité de l'art pictoscriptural par rapport à la littérature qui est texte écrit et la peinture qui est tableau en valeur absolue. Au niveau de l'esthétique, la pictoscripture devient donc un art à la fois bimédial (diart), transmédial et hybride.

Au niveau du sens, il est impossible de prétendre explorer tout le sens de la production de Christopher Di Omen en se limitant aux seuls écrits ou aux seuls tableaux, car ceux-ci illustrent ceux-là et ceux-là disent ceux-ci. Dans IVOLR par exemple, il est impossible de se limiter au texte lors de la lecture. Non pas seulement parce que les tableaux sont si nombreux qu'ils proposent une deuxième lecture directe sur le texte, mais surtout parce qu'ils puisent du texte leur propre matière artistique, la transforment pour la greffer à nouveau au texte. Dans MGA, même si la tendance est un peu différente du fait de la faible quantité de tableaux, l'effet reste le même, car la présence picturale joue le même rôle et le flux texte-image, puis image-texte, a la même valeur, la même structure, les mêmes modalités d'exécution, les mêmes intentions et les mêmes effets. Il y a donc au total au moins deux circuits de re-production du sens qui se présentent à la critique :

¹ Pluriel de « médium ».

- D'une part, le sens du texte est appréhendé par le tableau dans lequel il vient se greffer. Le texte est pipé et re-construit par et dans le tableau. À travers le tableau, on « voit » la doublure du texte, on « voit » un autre texte, on voit le texte qui se re-construit sur un processus d' « auto-origination » (Tcheuyap, 2005)¹. Le tableau devient le « miroir », « l'œil du texte » (Louvel, 1998). Il ne le reflète forcément pas, il le détruit même quelques fois, le transgresse, le morcèle, le change. C'est un autre texte qui est vu dans le tableau. On peut alors dire que deux sens du texte émergent : le sens « textuel » ou littéraire du texte et le sens « pictural », le premier se dédoublant du second ;
- D'autre part, le sens pictural façonné depuis le texte, et porté par les tableaux, revient s'accrocher au texte de départ par un processus d'illustration : le collage. Le sens du texte en est alors modifié et réécrit qui revient cohabiter avec le sens de départ (littéraire) du texte pour donner un « nouveau sens ». Un double processus de désémantisation et de re-sémantisation du texte est alors amorcé qui donne finalement une identité presque trouble au « sens final » de la production obtenue. La tendance aurait été différente si par exemple le tableau reproduisant le texte était resté, non pas dans le « musée imaginaire » (Malraux) qu'est le livre, mais dans le musée réel, c'est-à-dire hors de l'univers particulier du texte. Dans cette hypothèse, on aurait parlé d'une simple réécriture du texte par la peinture comme on parle du Radeau de la Méduse. Or, la peinture réécrivant est venue cohabiter avec le texte dans son support, dans son propre musée. On obtient en fin de compte une signification transmédiatique de la production hybride, qui n'est ni picturale ni littéraire en valeur absolue, mais pictoscripturale.

Au total, il reste possible de tirer des parallèles entre les configurations des réseaux intermédiatiques texte-tableau chez Di Omen et les pratiques médiévales de l'enluminure byzantine, ou même celles de *Berlin Eneit* (v. Veldeke 1177-1180)² qui mettaient en avant les pré-images, les gravures et le texte illustré. Norbert Ott (1992, 2002) a d'ailleurs précisé cette particularité des écrits médiévaux en soulignant que la dimension intermédiaire de ces manuscrits ne doit pas être réduite à des relations statiques texte-image, mais être située dans le champ des tensions artistiques et médiales. C'est effectivement le cas ici avec le texte

¹ Tcheuyap affirme que les réécritures « s'originent » sur l'effacement d'une autre origine. Telle se présente la problématique de la réécriture, laquelle n'a pas uniquement l'avantage de consolider la différence comme nécessité. Elle décloisonne les genres littéraires et les médias en faisant de la répétition le lieu d'une nouvelle élaboration textuelle et d'une altérité fondée sur la reprise, la destitution/constitution d'une identité (Tcheuyap, 2005 : 32).

² Les gravures de l'Eneit peuvent être consultées sur le site suivant : https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/HeinrichVeldeke/vel_enei.html

diomenien dont la caractéristique majeure est cette tension entre l'écrit et le tableau, entre la narrativité et la picturalité, entre le signe verbal et le non-verbal. Dans cette perspective, la fonction de l'illustration dépasse le cadre de l'embellissement du texte. Il existe un véritable flux sémantique, artistique et idéologique entre l'image et le texte, et l'illustration picturale s'inscrit désormais dans une dynamique de tension artistique effective avec le texte.

Pour ne pas conclure

L'enjeu principal de cette recherche était de montrer que, dans son *modus operandi*, la production de *Di Omen* s'offre, en tant que conjonction du texte et de sa conversion picturale portés par un même support d'émergence et de transmission (le livre), comme innovante en ceci qu'elle orchestre non seulement une rupture des frontières spatiotemporelles, esthétiques, sémiotiques et artistiques, mais surtout leur dématérialisation : texte et image se partagent désormais les mêmes récits par le même support de production, le même espace à la même période, mais par des artistes différents (peintres et écrivain). Dans ce sens, nous avons présenté les points de contact entre le tableau et le texte, mettant en relation la narrativité et la picturalité, analysant le tableau comme prolongement/déguisement du texte et le texte comme prolongement/renouvellement du tableau, et notant les éléments poético-narratologiques et idéologiques qui démontrent, via la médiation tableau-texte, « la matérialité de l'œuvre [de *Di Omen*] comme medium, comme [nouvel] art » (Louvel, 2010 : 62-63). Au total, ce travail nous a permis de réfléchir sur un pan de l'intermédialité artistique, ainsi que sur la promotion de l'art dans son ensemble. De ce fait, la réponse que nous venons de donner à la problématique de la collaboration intermédiaire semble poser le problème de la valorisation des nouvelles pratiques artistiques via l'enrichissement des contenus multimédia et artistiques à partir de leur transport/transfert dans le texte. Il est cependant très tôt de penser à conclure ce travail dont la logique se situe plus dans un « work in progress » (Müller, 2006 : 99) que dans une posture scientifique tranchée. Ainsi, tel que le démontre l'approche intrartiale, il importe de toujours se rappeler que chaque production est à la fois fille et mère : Fille des productions qui la précèdent, mère des productions avenir.

Références bibliographiques

- BELL, K. (2009), « L'art de l'inachevé : ekphrasis et illustrations dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Dalhousie French Studies*, N° 89, P.19-30.
- DASSE BOHO, S. P. (2021), *De l'intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l'hybridation : littérature et cinéma en exemple*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net.
- DAYAN, P. (2012), « Pour un comparatisme entre arts », in A. D. Leiva et S. Hubier (éds) (2012), *Vers un nouveau comparatisme*, P. 413-427.

- DI OMEN, C. (2011), *i vs Omèn–Laissez-moi vous raconter*, Québec, Fleurs de Lys.
- (2012), *Le monstre – Le gène d’Adam*, Québec, Fleurs de Lys.
- FONTANIER, P. (1968), *Les figures du discours*. Flammarion.
- FOTSING MANGOJA, R. (éd.) (2009), *L’imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Yaoundé, L’Harmattan.
- (2014, « De l’intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, N°3, P.127-141.
- GUIYوبا, F. (éd.) (2015). *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L’Harmattan.
- (2021), « Préface », in S. P. Dasse Boho, *De l’intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l’hybridation : littérature et cinéma en exemple*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net, P. 7-11.
- HAMON, P. (1984, *Texte et idéologie*, Paris, PUF.
- JIATSA JOKENG, A., FOPA KUETE, R. et GUIYوبا, F. (dir.) (2020), *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*, Nîmes, Lucie Éditions.
- LOUVEL, L. (1998), *L’Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- (2010), *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MECHOULAN, É. (2003), « Intermédialité : le temps des illusions perdues », *Intermédialités* N° 1, P. 9-27.
- MIHAJLOVSKA LUPKA (2012), « L’hybridation dans l’œuvre de Jeannette Winterson », Thèse de Doctorat en Langues et Littératures Étrangères, Université d’Orléans.
- MOLINET, E. (2006), « L’hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* N° 2, Varia. <http://leportique.revues.org/851>
- MOSER, W. (2007), « L’interartialité : pour une archéologie de l’intermédialité », in M. Froger et J. E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d’un concept*, Münster, Nodus Publikationen, vol.14, P. 69-92.
- MÜLLER, E. J. (2006), « Vers l’intermédialité. Histoire, positions et options d’un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L’identité des médias en question* N° 16. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definition.html>
- (2020), "Intermediality": Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I". *Scripta Uniandrade*, N° 18(1), P. 1-13. <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/issue/current>
- (2022), « Préface », in F. Guiyoba, R. Fopa Kuete et A. Jiatsa Jokeng (dir.), *Le Discours scientifique comme pratique intermédiaire en arts, lettres et sciences humaines*, Paris, L’Harmattan, P. 9-20.
- NGUEU, L. C. (2015), « De la média (li) ture / média (scrip) ture dans *Silikani* d’Eugène Ébodé », in F. Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L’Harmattan, P. 189-203.

- TCHEUYAP, A. (2005), *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- TRO DEHO, R. (2014), « Dialogue des arts et des médias », in P. Amangoua Atcha, A. Coulibaly et R. Tro Dého (dir.), *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, P. 171-197.