ATTESTATION DE PUBLICATION
Akofena n°20, Vol.3 | Soumission : 28-02-2026 | Évaluation : 31-03-2026 | Publication : 30-06-2026

DE LA PRATIQUE DE L'INTERMÉDIALITÉ À CELLE D'UNE ÉCRITURE DE DISTANCIATION CHEZ LAURENT CHALUMEAU

Mamadou OUATTARA
Université Alassane Ouattara
ouatmamadou01@gmail.com

Résumé : L'intermédialité comme approche du texte romanesque s'inscrit dans le cadre d'une « hybridité textuelle », de plus en plus pratiquée par les écrivains. Elle constitue un outil d'analyse et de décryptage comme composante du plurilinguisme dans le processus de création de l'écriture romanesque. Du fait de la mobilité des écrivains et de leur exposition à d'autres arts et cultures, les textes gagnent de plus en plus en complexité. Leur structure et leur texture ne peuvent plus se conduire de l'unique point de vue des méthodes classiques qui proclament la clôture du texte et son autonomie. La rédaction de notre article rentre dans le cadre de cette approche fortement d'actualité. De nouveaux paradigmes critiques comme l'intermédialité susceptibles de prendre en compte la complexité de l'écriture romanesque entrent ainsi en jeu. Cet article met en relief L'écriture romanesque de Laurent Chalumeau qui fait l'expérience d'un récit imaginaire imprégné et transformé par la culture de l'intermédialité. Il instaure par le jeu d'une écriture d'hybridation et d'intermédialité visible sa stratégie de narration. Entre croisement et mélange avec les médias, le roman de Laurent Chalumeau est un « corps » indécis et hétérogène appartenant à la fois au genre romanesque et à la médiasphère non littéraires ou extra-littéraires.

Mots-clés : Intermédialité, Media, Plurilinguisme, Distanciation, Intertextualité

FROM THE PRACTICE OF INTERMEDIALITY TO A WRITING OF DISTANCING IN THE WORK OF LAURENT CHALUMEAU

Abstract : Intermediality, as an approach to the novelistic text, falls within the framework of "textual hybridity," a practice increasingly adopted by writers. It serves as a tool for analysis and interpretation as a component of multilingualism in the process of creating novelistic writing. Due to the mobility of writers and their exposure to other arts and cultures, texts are becoming increasingly complex. Their structure and texture can no longer be approached solely from the perspective of classical methods that proclaim the closure and autonomy of the text. The writing of our article is part of this highly contemporary approach. New critical paradigms, such as intermediality, capable of taking into account the complexity of novelistic writing, thus come into play. This article highlights the novelistic writing of Laurent Chalumeau, who experiments with an imaginary narrative imbued with and transformed by the culture of intermediality. Through a visible practice of hybrid and intermedial writing, he establishes his narrative strategy. Between intersections and blending with media, Laurent Chalumeau's novel becomes an indecisive and heterogeneous "body," belonging simultaneously to the novelistic genre and to a non-literary or extra-literary mediasphere.

Keywords : Intermediality, Media, Multilingualism, Distancing, Intertextuality.

Introduction

Les médias connaissent de plus en plus une prolifération vertigineuse au sein de la société. Cette prolifération influence profondément le monde romanesque et l'oriente vers de nouvelles formes scripturales et textuelles. Les œuvres de Laurent Chalumeau n'échappent pas à ce diktat et la pensée de Jürgen Erich Müller s'inscrit dans cette optique qui soutient que « [d]'une certaine manière, les textes littéraires semblent être de "connivence avec le monde des médias". Ils "aspirent" les médias, les recyclent et les "recrachent" […] » (E. Müller JÜRGEN, 2012 :7). Et poursuivant toujours dans la même veine, pour marquer « l'infiltration », le « concassage » et la requalification dont le roman est objet, Claude Simon écrit ceci :

> « À partir du moment où on ne considère plus le roman comme Balzac, on arrive aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes. Ou, comme en mathématiques : arrangements, permutations, combinaisons. » (S. CLAUDE, 2011).

Silvestra Mariniello Professeur Honoraire à l'Université de Montréal, le souligne aussi bien en prenant appui sur l'exemple du récit djebarien (Assia Djebar, 1995). Il démontre qu'« un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma est un récit intrinsèquement intermédial » (S. MARINIELLO, 2003, p. 47-62). Cette posture justifie le choix du thème de notre article : « De la pratique de l'intermédialité à celle d'une écriture de distanciation chez laurent chalumeau ». Par quel dispositif narratif Laurent Chalumeau parvient-il à faire écho de l'intermédialité dans ses romans ? Comment insère-t-il l'intermédialité dans le tissu romanesque pour aboutir à une écriture de distanciation ? L'objectif essentiel de cet article est d'examiner la manière dont l'intermédialité se manifeste dans le style romanesque de Laurent Chalumeau pour susciter une sensation de distanciation, voire d'investigation. À la lumière des objectifs visés, nous pouvons formuler les hypothèses suivantes : l'œuvre romanesque de Laurent Chalumeau est flexible et ouverte, c'est une écriture d'aspiration, elle favorise la cohabitation extra-romanesque. En prenant appui sur le dialogisme et le plurilinguisme, nous tenterons d'élucider la stratégie dont use Laurent Chalumeau pour façonner l'intermédialité assez observable dans ses romans comme *Fuck*, *Anne Frank 2 : le retour !*, *Bonus*, *Kif* et *VIP*. Notre travail s'articulera essentiellement autour des éléments suivants : intermédialité : approche heuristique et enjeux, intermédialité et construction textuelle, du roman à une écriture journalistique et électronique, de l'histoire à la distanciation romanesque.

1. Intermédialité, approche heuristique et enjeux

Depuis le XIXème siècle, hommes de médias et spécialistes de littérature travaillent ensemble de sorte à parler de connivence et de complémentarité des approches, rendant par moments difficile, voire quasi impossible le gommage des frontières entre les deux domaines. La fusion entre littérature et média au XIX^{e} siècle mais également entre fait littéraire et fait médiatique fait que tout circule, in fine, entre littérarisation des médias et médiatisation du littéraire. Cette interaction n'est pas pour autant dénuée d'idées ni de concepts ni de théories. On parle alors de plus en plus d'intermédialité après des pratiques comme l'intertextualité et l'interdiscursivité. Avec détermination, les révolutionnaires dénaturent l'œuvre romanesque au moyen d'un appareillage technique auquel s'ajoute l'esthétique intermédiale entrainant l'émergence d'une écriture en rupture avec « La règle traditionnelle de l'unité

 ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

organique » (M. BAKHTINE, 1970 :45) par la « combinaison des éléments les plus hétérogènes à l'intérieur de l'unité structurale du roman » (M. BAKHTINE, 1970 :46). La « désintégration de la trame unique et monolithique de la narration » (M. BAKHTINE, 1970, p.46) provoque la déconstruction du genre, avec pour effets l'hybridation textuelle et le partage d'espaces littéraires, signe d'une rébellion scripturale, témoignant de l'émergence d'une poétique romanesque nouvelle. Mais la question est de savoir de quelle manière se construit et se manifeste l'écriture intermédiale dans le roman français moderne et contemporain.

L'analyse, qui prend appui sur l'œuvre romanesque de Laurent Chalumeau, vise à montrer que l'écriture intermédiale adoptée par cet écrivain met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur du roman de divers discours et des genres littéraires multiples, faisant ainsi de ses textes un lieu de « croisement, un passage » (A. Claire GIGNOUX, 2005 : 109). Cela dit, il témoigne du rapport intertextuel ou d'une certaine « circularité ». C'est une écriture d'errance, de voyage-intertextes, de transpositions interdiscursives, voire interartiales. Car, ce qui se passe avec ce romancier, c'est l'obsession à concevoir sur papier l'idée de mouvement perpétuel, de coprésence médiatique dans le texte littéraire. L'étude démontre que les textes romanesques de Chalumeau entretiennent des rapports dialogiques très étroits avec le reportage, l'interview, la publicité, la rubrique des arts du spectacle et du jeu (théâtre, musique, peinture, cinéma, etc.), favorisant l'hybridation textuelle dont parle Bakhtine, c'est-à-dire «le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, la rencontre dans l'arène de cet énoncé, de deux consciences linguistiques, séparés par une époque, par une différence sociale, ou par les deux» (M. BAKHTINE, 1978 :176). Pour mieux faire comprendre notre démarche, il semble opportun de procéder à l'hypothèse heuristique, c'est- à-dire l'approche théorique et conceptuelle de ce champ culturel qu'est l'intermédialité. Mais, en amont, il paraît judicieux de présenter les médias avant de concevoir en aval leur intégration ou remédiation dans le tissu romanesque de l'auteur français.

1.1 Approche conceptuelle de la notion de media

Au singulier, le terme « média » venu du latin « medium » désigne l'ensemble des techniques de diffusion de l'information. Elles peuvent aller de la science au divertissement et de l'éducation à la propagande, en utilisant l'écrit, le son et l'image. Au pluriel, venu de l'anglo-américain, « mass media (1923) », les médias désignent la presse écrite, la radio, le cinéma, la télévision, l'affichage, la peinture. On utilise le terme de nouveaux médias pour désigner les technologies récentes de l'informatique. La numérisation de l'écrit, du son et de l'image permet aujourd'hui une nouvelle forme d'intégration de tous les médias traditionnels dans une seule plate-forme, connue sous le nom de multimédia, entre autres par le truchement d'internet.

Par ailleurs, dans l'histoire, le premier grand média, à diffusion large et à longue distance, est le livre. Mais au sens moderne du terme, l'idée s'applique surtout à la presse qui s'industrialise dès le milieu du XIXème siècle et assure son expansion par la publicité et les romans-feuilletons. A la fin du siècle, la majorité des populations d'origine européenne lisent des journaux, favorisant la culture médiatique. Au tournant du XXème siècle, le cinéma se développe et, en moins d'une décennie, surtout dans le domaine de la fiction, devient un élément majeur des industries culturelles. Dès les années 30, la radiophonie, en plein essor, donne le moyen d'une diffusion atteignant les destinataires en tous lieux. Il se forme alors l'idée d'une convergence de ces industries qui conduit aux Etats-Unis à la

création du terme de « mass-media ». Après la seconde guerre mondiale, l'émergence de la télévision établit l'hégémonie américaine dans ce domaine. La toile internet, à la fin du siècle, confirme cette suprématie. A chacune de ces étapes, les médias se sont développés en relation avec la littérature, en permettant leur diffusion mais aussi des adaptations et, en un mot, leur vulgarisation. Mais ils produisent aussi leurs propres genres, dont le feuilleton, d'abord en roman-feuilleton puis sous forme radiophonique et télévisuelle. Cependant, les média audio-visuels donnent des œuvres exigeantes et diffusent la culture de recherche : chaîne culturelle de radio et de télévision, cinéma d'art et d'essai, etc.

1.2. Sens et porté de l'intermédialité

Le terme intermédialité apparaît de plus en dans le champ de la critique littéraire et « recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias (…) et qu'il intègre 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 » (A. Claire GIGNOUX, 2005 :113). Cela ne veut pas nécessairement dire que les médias se « copient » les uns les autres, mais plutôt, ils intègrent dans leurs perspectives, certains principes qui ont pris forme dans d'autres formes de médias. Ces concepts et techniques ne doivent pas être pris dans le sens d'une simple addition, mais ils sont consignés suivants cinq axes que Müller considère comme pertinents dans la recherche du sens et de la portée de l'intermédialité. Le premier axe est celui qui met en relation « pragmatique et intermédialité ». Il indique à ce niveau que la pragmatique, associée au média, donne un certain dynamisme à la recherche sur l'intermédialité. C'est cette dimension qui permet une production de sens pour le lecteur/spectateur dans la détermination de l'état médiatique du texte en présence.

Le second axe qui se dégage de son analyse met en rapport « cognition et intermédialité ». Cette approche crée plus de problème qu'elle n'en résout. Cela s'explique, selon Müller, d'abord par l'histoire des poétiques traditionnelles et des théories des médias. Il s'explique également par le fait que tous les aspects qui, relevant du contenu des textes, sont purement exclus, et l'intelligence se trouve quelque peu confondue à l'ordinateur dans une espèce de « *computational mind* » (E. Müller Jürgen, 2012 :115) que Müller considère, par ailleurs, comme obsolète. L'une des orientations pertinentes que Müller donne à sa recherche se situe dans l'axe « sémiotique et intermédialité ». Cette étape lui permet de mettre en avant la question des « systèmes de signes », de « codes spécifiques », de « reconstruction des systèmes » qui autorisent à situer une telle recherche au centre des préoccupations de l'intermédialité. Selon le théoricien, la sémiotique a donné suffisamment de résultats probants dans l'analyse des échanges de signes et des différents codes entre médias. À ce titre, une attention particulière doit lui être consacrée, puisqu'elle prend en compte non seulement les questions de changements de codes, mais aussi les interactions entre littérature et film, par exemple.

Le quatrième élément évoque l'interaction entre « esthétique et intermédialité ». Comme il l'a suggéré au départ, dans sa définition, les œuvres d'art audiovisuelles intègrent des concepts et principes d'autres médias. Cette hybridation fournit de nouvelles approches esthétiques et forge l'expérience du lecteur/spectateur. Car un lecteur qui perçoit, à la lecture d'un roman, des structures d'un autre média tel le théâtre, est surpris de telles présences. C'est ce qui fait dire à Müller que « l'esthétique des médias doit tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres » (E. Müller Jürgen, 2012 :115). Dans cette perspective, il insiste dans son argumentation sur

 ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

l'expression « esthétique de l'intermédialité » qui permet de parler, par exemple, de « cinématisation de la peinture » (E. Müller Jürgen, 2012 :116).

Enfin, le dernier axe que Müller aborde est intitulé « L'histoire des médias et l'intermédialité ». Il estime qu'à partir du moment où les ensembles traditionnels des histoires universelles sont devenus caduques, il faut faire appel à d'autres concepts pour venir à bout des relations intermédiatiques ou interartistiques. Ces nouveaux concepts doivent, selon les propos de Müller, former des espèces d'interactions entre divers médias. En tant que telles, ces interactions doivent prendre en compte, entre autres, le niveau d'intégration de textes médiatiques dans des systèmes communicatifs multimédiatiques. Ces intéractions doivent également prendre en compte le niveau d'intégration ou de transformation des structures médiatiques d'un ou de plusieurs médias dans le contexte d'un autre média. En résumé, ce sont les orientations « sémiotique », « esthétique » de l'intermédialité et, dans une moindre mesure, l'axe « histoire des médias » qui apparaissent comme définitoires et opératoires dans la production du sens. Définitoires, parce qu'ils considèrent tout processus de production de sens comme système d'emprunts infinis à d'autres médias. Dans cette optique, l'écriture littéraire apparaît comme une mise en relation, dans un texte, de médias autres. Opératoires, parce que ces axes permettent de décrypter l'ensemble des phénomènes intermédiatiques présents dans un texte. À ce niveau, l'intermédialité reste très proche de l'intertextualité, même si celle-ci privilégie les rapports de coprésence entre textes.

Car, ce concept « ne possède pas encore de système théorique clos capable de traiter tous les phénomènes intermédiatiques ou historiques, ceci malgré les différents postulats ou essais pour construire un tel système de systèmes » (E. Müller JÜGEN, 2012:99). Il ne tient pas compte par exemple, dans ses pratiques, des traditions « *poétologiques* » (E. Müller JÜGEN, 2012:101). Il ne prend pas tout à fait en compte les aspects reconstruction des interactions entre les arts dans lequel l'interartialité opère en profondeur. L'intermédialité ne s'inscrit donc que dans les seuls domaines technologiques et médiatiques. Au total, du point de vue de Méchoulan, l'intermédialité « étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses » (E. MÉCHOULAN, 2003:14) ; ce qui fait dire à Johanne Villeneuve que l'intermédialité :

> « Se laisse concevoir comme l'interaction entre différents médias. Le concept trouve alors sa pertinence dans la diversité actuelle des médias et l'extraordinaire expansion des moyens de communication contemporains. La croissance rapide du multimédia et de ses enjeux économiques, la problématique de l'adaptation cinématographique ou télévisuelle d'une littérature à succès, les croisements de plus en plus nombreux entre la presse écrite et les chaînes d'information télévisées, l'expansion des images numériques et la nécessité de s'inscrire dans une économie des savoirs sont autant de phénomènes qui rendent nécessaire la réflexion sur le rapport qu'entretiennent entre eux les médias » (J. VILLENEUVE, 2003 :11-12).

Dans le cadre de l'étude sur la place de l'intermédialité dans le roman de Chalumeau, il s'agit pour nous d'observer les processus intermédiatiques à l'intérieur de ses textes, c'est-à-dire l'intégration des supports de communication dans le tissu roanesque, notamment la radio, la télévision, la presse, le téléphone, l'internet, et l'ordinateur. Laurent Chalumeau met ainsi en relation, à l'intérieur du texte, des médias (les extraits de journaux qui tiennent à la fois de la presse écrite, de l'affiche publicitaire). En outre, il associe la musique la

radio, le téléphone et la télévision. Dans *Anne Frank 2, le retour !*, on peut observer ces différents indices.

> « C'est la France, dit le Président. Ce n'est pas la politique qui vous dépasse, monsieur Leblaireau. C'est la France. » Le président dit ça avec le sourire d'enfoiré qu'il avait quand il parlait à **la télévision**. » p. 11

> C'est dans les pages consacrées à l'actualité françaies que, dans l'édition di quotidien ***Le Monde*** datée du 26 septembre 1990, Gontran Leblaireau lit : « RENE BOUSQUET OU LA JUSTICE LENTE … » p. 28

Plus nous entrons dans les œuvres de Laurent Chalumeau, mieux nous apprécions la pratique d'intermédialité à l'image de *VIP*, *Kif* et *Bonus*. Ainsi ces œuvres nous livrent-t-elles ces pages :

> Les journalistes l'encerclent. Moins de monde que pour feu la vedette un peu plus tôt, forcement. Mais bon. Quatre, non, cinq cameras, des micros ornés des couleurs de plusieurs radios et des portables et dictaphones de presse écrite, tendus à bout de bras vers lui. […] Heureusement qu'il aime ça, les JT, lesquels le lui rendent bien. Comme il l'expliquait deux ans plus tôt en dernière page de *Libération* […]. *VIP*, p. 92.

> « « Il a commencé à me prendre la tête au téléphone avec des références de mix deck, de pré-ampli à lampes ou je sais pas trop quoi… » » *Kif*, p. 104.

> « « Mais oui. Tenez.» Fabrice regarda alors Charlotte sortir de son faux sac Vuitton des copies d'articles, quand *Nice-Matin* et quelques hebdos télé avaient télé que Vanessa Powers pourrait bien être la Cindy Sander de l'édition 2009. » *Bonus*, p. 102.

La lecture et une profonde observation de ces extraits, nous permettent de soutenir que l'intermédialité, appréhende le texte comme « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » (R. Barthes, 1973 :997-1000). L'utilisation de l'intermédialité comme outil de production du texte romanesque chez Laurent Chalumeau ne relève certainement pas du hasard. C'est un choix esthétique qui paraît conscient et volontaire, notamment avec une prise en charge accrue de l'intermédialité musicale, celle de la presse et de bien d'autres outils électroniques, voire informatiques et digitaux. L'évocation avec assez de réalisme et de pertinence des outils comme l'harmonica, la basse, la batterie, la guitare est le reflet de l'intermédialité dans les œuvres. Mieux, Laurent Chalumeau convoque particulièrement de prestigieuses presses françaises, à l'image de « Libération », de « Le Monde », de « France 3 » et de « L'express » dans ses œuvres. Cette stratégie permet à cet auteur iconoclaste de saisir l'intermédialité comme facteur intégrant de nouvelles pratiques discursives qui comme le souligne Amangoua Philip,

> Tirent profit des avantages qu'offrent le progrès technologique, qui intègrent et exploitent les medias, les arts et d'autres supports modernes de communication. Cette pratique scripturale insère dans le tissu narratif, des éléments considérés jusque-là par

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

> les critiques, comme de la trivialittérature ou de la paralittérature (P. Atcha AMANGOUA, 2012 :75).

L'intermédialité semble se présenter alors comme un « cocktail », une mosaïque qui débouche sur une sorte d'interaction, car tous seuls ni les mots, ni la presse ou la musique ne peuvent rendre compte des impressions de l'auteur. C'est bien au contraire, la rencontre savamment menée de ses différents éléments, de ses différents systèmes à l'intérieur du texte littéraire, qui offrent une perspective différente sur ce que ces éléments disent individuellement ou en harmonie avec les autres. Mieux, le choix de l'intermédialité est le reflet du réel, d'un écrit qui heurte les normes, qui dit « oui » aux autres styles. Il s'agit de choix de techniques soutenus par un acte créatif, incluant les images, les mots, les sons, en un mot, l'expression de la vie. C'est l'aveu que le texte ne se suffit plus et qu'il doit se muer en un hypertexte avec des « offres nouvelles » de « négociation » et de « séduction » au sens moderne et actuel du terme. Ce qui permet d'aborder l'intermédialité comme facteur de construction textuelle.

2. Intermédialité et construction textuelle

Au-delà de sa surface et de ses abords, les textes de Laurent Chalumeau apparaissent comme un véritable hypermédia, c'est-à-dire un agrégat de médias. Comment ces médias s'insèrent-ils dans une trame pour former un texte homogène, cohérent et excitant ? Il est question d'analyser l'implication des médias dans la construction textuelle et de voir comment la présence d'un autre art ou de quelque autre média contribue au « tissage » de l'écriture romanesque dans *Anne Frank 2, le retour !*, *Fuck*, *VIP*, *Kif* et *Bonus*. Sur le plan par exemple du système des personnages dans l'intermédialité, on pourra s'attarder sur les fonctions de ces derniers dans la construction textuelle. Ainsi, les médias peuvent fournir le statut même des personnages. Dans *Anne Frank 2, le retour* !, le personnage de René Bousquet et son histoire constituent un véritable pôle de raison pour que Laurent Chalumeau convoque avec justesse et raison d'ailleurs de « grands noms » de quotidiens français comme outils d'intermédialité. Dans le texte, René Bousquet fait pratiquement la Une des deux journaux avec une évocation constate de la France.

> « C'est dans les pages consacrées à l'actualité fran-
> çaise que,dans l'édition du quotidien Le Monde datée
> du 26 septembre 1990, Gontran Leblaireau lit :
> « RENE BOUSQUET OU LA JUSTICE LENTE
> « Au sommet de l'Etat, on ne semble pas pressé de juger
> l'ancien secrétaire général de la police de Vichy. Pour-
> quoi ? » p. 28

Les quotidiens « *Libération* » et « *Le Monde* » constituent à travers leur insertion dans le récit un matériau de construction qui contribue à révéler des caractéristiques essentielles du personnage de René Bousquet. Un personnage hors du commun qui semble intéresser la presse française à un moment donné de son histoire. En plus du système des personnages comme facteur de l'intermédialité, nous avons la construction de l'intrigue qui peut être marquée du sceau de la musique. Nous avons une illustration frappante dans *Fuck* où la trame semble se bâtir essentiellement autour de la musique « *Rock* » et de son histoire. On peut le constater à travers ces lignes :

> Du gospel fondamentaliste au Rock, il n'y aura eu pour ainsi dire qu'une nationale à traverser, puisque, à peu de chose près, l'un se chantait sous des tentes plantées en face des bouges où l'autre se jouait. p. 108.

Le Rock, à l'image de ces extraits, a donc fortement pris part à l'assemblage des outils dans le schéma architectural en tant que processus de création romanesques de *Fuck*. Et le nombre de titres, d'auteurs, de détails historiques, d'anecdotes, concernant le « Rock & Roll » qui fourmillent dans le texte en attestent largement. Dans la même veine de cette construction textuelle hors normes, *VIP* s'affiche avec le drame de la star du cinéma français Anaïs Carvais. S personnalité imbibe pratiquement l'œuvre. Ces pages qui suivent en sont une illustration :« Il la pousse vers le fond du salon et dans le couloir qui mène à la cuisine. Au passage, ils ouvrent la porte des toilettes et les inspectent. […] C'est quoi ce truc ?'' Tout en posant la question, il l'a attrapé et l'examine, lisant ce qui est gravé dessus et disant :''Académie des arts et techniques du cinéma français. Meilleur espoir féminin. *Anaïs Carvais*.'' Il la regarda et dit, ''Hein ? C'est quoi ?'' ''Un César.'' » (*P. 15*)

Quant à *Kif*, ouvrage tournant essentiellement autour d'une boite de nuit, Laurent Chalumeau, dans la trame écrit avec beaucoup d'allusion et d'images d'évènements ayant marqué l'histoire contemporaine de la politique française. Notamment le Front National et l'affaire entre Dominique strauss-Kahn (DSK) et Nafissatou Diallo qui a fait couler beaucoup d'encre et de salive dans la presse. Ainsi pouvons-nous lire. « Mais oui, il était content ! Qu'est-ce que tu me saoules, là, demander s'il est content. On a tout fait ce qu'il voulait : *DSK et la Black à New York*. Donc il était content. » (p. 21) « *Dominique Strauss-Kahn*. Tu crois que tu pourrais le contacter pour qu'il descende ici ? Tous frais payés, bien sûr. Tu lui dis, comme l'époque FMI. Il n'a rien à débourser – si j'ose dire. »[…] « Donc toi, tu vas te charger, inviter *DSK*, une soirée avec moi et du beau ''matériel'' - tu sais comme il disait dans ses SMS… » (p. 173) Comme contribution à la construction textuelle, dans les œuvres de Chalumeau, s'invite l'immigration. Et on peut le constater dans *Bonus* en ces termes :
Le type est camerounais, au départ. Laurent-Désiré Emana. Il a étudié la philo en Grèce jusqu'au niveau maîtrise, un truc comme ça, et il y a quatre ans il vient en France rejoindre sa tante. Il se fait arrêter presque tout de suite et se retrouve en instance d'expulsion. Mais là, carte chance : les interprètes officiels de la police l'entendent parler plusieurs langues au téléphone. Au lieu d'être expulsé, […] il enchaîne comme ça les CDD avec l'État comme interprète auprès des étrangers en situation irrégulière, bossant avec les préfectures, de commissariats, des gendarmeries, des TGI. […] » p. 57.
Ainsi, les reconfigurations mutuelles nées de la rencontre des médias et de bien d'autres contingences sociales peuvent être appréhendées comme une stratégie de construction textuelle pour Laurent Chalumeau dans ces différentes œuvres. On le voit si bien, la composition de ses œuvres décrit des trames au parcours inhabituels. L'intermédialité s'offre alors à Laurent Chalumeau comme un style, qui certainement, lutte pour la liberté avec son potentiel d'imprévisibilité et d'improvisation chatouillant du coup l'ordre établi par les académiciens pour la construction du texte romanesque. Laurent Chalumeau offre ainsi une écriture romanesque de mariage, de mixité, qui semble tanguer vers une écriture journalistique.

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

3. Du roman à une écriture journalistique et électronique

L'écriture des œuvres de Laurent Chalumeau intègre et exploite les ressources que lui offrent les medias de masse et tout autre support moderne de communication. Nous obtenons une mise en page particulière, une juxtaposition, un assemblage de formes et d'éléments visuels bigarrés qui brisent la linéarité. Il s'agit manifestement de connivence comme le soutient si bien Jürgen Erich Müller pour qui « D'une certaine manière, les textes littéraires semblent être de ''connivence avec le monde des medias''. Ils aspirent les medias, les recyclent et les « recrachent » […] » (E. Müller JÜRGEN, R. Fosting MANGOUA, 2012 p. 7).

Et ces pages des œuvres soumises à notre étude le démontrent en ces termes :

[…] « BSR. TU CH. QUOI ? »
« SCEN. HARD. »
« TEL.? »
« EVENTUEL. MNTL D'ABORD. »
« REEL ? »
« NON. »
« OK. BYE. »
« BSR. ON SE FAIT UN SCEN. ? » […] *Anne Frank 2 : le retour !*, p. 154)

Roule rassuré, Chemineau suburbaine. Il se fait tard mais Domino, Texaco, McDo et Amoco, les dieux de la Banlieue, veillent et souhaitent, où qu'il aille, d'où qu'il vienne, bon voyage à l'automobiliste. Des dieux familiers. Déjà cent fois croisés. Le cow-boy Marlboro fait la course et gagne les doigts dans le nez. *Fuck*, p. 11.

Vous pensez aller où ? Au paradis, avec onze mille verges qui vous attendent ? Au mieux, ça fera de la mousse trois jours. Et encore : chez les suspects habituels, *Canard*, *Mediapart*, peut-être *Libération*. Puis on passera à autre chose. Et vous, vous serez sacrifié pour rien. C'est exactement ce gâchis inutile que nous souhaitons éviter. *VIP*, 231.

Prenant appui sur ces pages, nous poursuivons dans le même ordre d'idée pour mettre en relief le dynamisme de l'écriture de Laurent Chalumeau. Il construit son roman aux moyens de composition qui sont entre autres, la peinture, la musique, la publicité, l'électronique ou les medias. C'est une mise en œuvre qui consiste à insérer de plus en plus dans la pratique littéraire des phénomènes de répétition d'un même élément, d'une variante, d'une association, d'opposition ou de contraste. Ces phénomènes sont attestés par le contenu des œuvres de Laurent Chalumeau. Les multiples références explicites aux medias dans le récit laissent apparaître ces romans comme de grandes fresques, de véritables compositions picturales qui inspirent un journaliste en pleine investigation. La mise en relation de l'écriture et des médias ainsi faite, impose une nouvelle approche, voire une nouvelle esthétique de l'écriture romanesque. C'est une approche intermédiale chez Laurent Chalumeau qui traduit un récit matérialisé dans une écriture romanesque ''contaminée'' par les médias notamment ceux de l'information à l'image de ce qui suit :

Nous rendions à l'instant hommage, entre autres,
au journaliste Eric Conan.
L'article qu'il publia dans L'Express du 28 septembre
1990 est embarrassant pour tous ceux qui ne
l'auront pas lu, ceux qui l'auront mal lu – et, bien
sûr, pour ceux qui, ne l'ayant que trop bien lu, […]
Anne Frank 2, le retour !, pp. 185-186

Cette combinaison, voire ce « greffage » entre le roman et le journal offre une sorte d'« accouplement parfait ». Elle est sciemment et savamment organisé par Laurent Chalumeau pour certainement offrir à l'écriture romanesque un nouveau visage. Nous observons une véritable quête de sensations aux saveurs particulières. La capacité qu'a le roman d'acquérir une fonction intermédiale semble s'inscrire dans une dynamique de l'échange en favorisant des liens actifs avec des catégories qui ne sont pas forcément voisines. Le journal a cet effet est repérable par la présence de titres éloquents éparpillés dans le tissu textuel. Des titres souvent larges en caractères spéciaux, très attrayants et attractifs. L'auteur reproduit fidèlement les titres avec de très larges extraits pour sans doute manifester son désir de faire vrai à partir du média. Dans ces titres et extraits, le narrateur expose des faits qui semblent marquer l'histoire de sa communauté et surtout celle de l'humanité, comme ce fut le cas de « l'affaire René Bousquet ». Les titres et extraits produits à travers une typographie singulière et une mise en page originale, sont prêts à créer chez le lecteur l'effet du réel. Cette mise en page, voire cette « présentation artistique » de la page, reflète une sorte de dosage parfait. Toute chose qui nous permet d'apprécier l'explication de Robert Fotsing Mangoua pour qui :

> « La présentation artistique de la page donne l'impression d'avoir le journal en main. Cette conception de la page a une double fonction : elle permet de faire "l'économie du discours" et de créer un "effet de réel". Parlant de la lisibilité, elle permet au lecteur de gagner en profondeur et en surface » (R. Fosting MANGOUA, 2012 :75-92).

C'est un jeu de style qui semble éloquent puisqu'il permet d'éclipser le narrateur par moment au profit du lecteur « absorbé ». Ce dernier devient du coup lecteur « imbibé », actif du journal, c'est-à-dire une invitation à une prise en charge du récit vu le caractère scriptural « magnétique » et attractif qu'offre l'écrit. Par ailleurs, nous savons qu'à l'origine, un journal est voulu par celui qui a besoin d'informations. Cette volonté est animée par le souci de s'éclairer, de mieux comprendre le monde et ses évènements. On comprend aisément que la typographie participe à la mise à niveau du récit avec la complicité du média qu'est le journal et ses dérivés. Ces derniers s'invitent dans le « jardin » de l'écriture romanesque et troublent son champ habituel pour le rendre plus attractif et compétitif. Une « zone de confort romanesque » dans laquelle histoire et distanciation tentent de s'illustrer.

4. De l'histoire à la distanciation romanesque

Certaines œuvres de Laurent Chalumeau traduisent un aspect parfois obsessionnel sur des évènements qui ont marqué l'Histoire. Leur tissu narratif sur se manifeste surtout dans la convocation de l'Histoire, de la mémoire. La pratique romanesque dans ces ouvrages laissera libre cours à une énonciation récurrente de discours de conscientisation et d'émancipation. C'est un discours de témoignage et de réhabilitation qui s'opère par le biais de divers procédés narratifs dont la combinaison donne lieu à un plurilinguisme comme stratégie de création. Le discours mémoriel résonne non seulement comme un cri de colère, de douleur profonde contre l'humiliation de certains peuples dans le passé mais surtout comme une exhortation à retenir les leçons du passé. La présence de l'Histoire dans la stratégie romanesque de Laurent Chalumeau révèle que le sens d'un roman n'est pas uniquement lié au cadre temporel dans lequel il se déroule. Les messages et les récits portés par la trame romanesque peuvent inclure en eux une dynamique spatio-temporelle. Cet engagement littéraire est sans doute une manière de revendiquer sa liberté d'écrivain face

 ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

aux « dogmes » de l'écriture romanesque. Le discours de Laurent Chalumeau dans ses ouvrages entretient une fonctionnalité qui met à nu des réalités longtemps camouflées pour aboutir à la vérité et garantir la liberté pour le futur. À ce titre, il crée des personnages qui portent en eux l'amour et ne se laissent pas égarer par une vérité préétablie souvent teintée de soupçons. Il est à noter que, chez Laurent Chalumeau, l'obsession de l'Histoire se double d'une conscience raciale qui se traduit notamment par le traitement de la question socioculturelle notamment dans la mutation culturelle des peuples afro-américains aux États-Unis. Le renouvellement de l'écriture du discours romanesque à travers une écriture mémorielle et de souvenir est une sorte de « prophylaxie » pour mettre à nu la réalité sociale et éclairer l'opinion pour une prise de conscience collective. En effet ce procédé d'écriture romanesque s'inscrit dans une logique de stratégie scripturale de distanciation fortement présente dans les œuvres soumises à notre étude. Laurent Chalumeau dans ces ouvrages en fait fortement écho :

> « Le Rock & Roll, enseignent les manuels, est né au milieu des années 50, à Memphis, Tennessee, […]. Cependant on s'accorde de plus en plus à dire que le Rock & Roll remonte en fait plus loin. Qu'il a, sinon toujours existé, du moins pratiquement le même âge que les États-Unis d'Amérique. […]. Le Rock & Roll reste une musique du Sud, puisque c'est dans le Tennessee et le Kentucky qu'on assista, dès l'an 1800, à la première éruption proto-rock : une vague hystérie religieuse entrée dans l'histoire sous le nom de *Great Revival* (« *Grand Pardon* ») *Fuck*, p. 47.

Il y avait un drapeau français accroché à un mât et, vissée en haut du mur, tout près de l'entrée principale, une plaque qui disait :

> « Les 26 et 27 août 1942, près d'un millier de juifs étrangers, hommes, femmes et enfants, arrêtés sur ordre du gouvernement de Vichy, furent rassemblés à la caserne Auvare. Les 31 août, 560 furent transférés vers le champ de Drancy, plus de 50 vers le camp de Riversaltes, puis déportés par la Gestapo et exterminés à Auschwitz. » Bonus, p. 117.

L'analyse, ces extraits s'inscrivent dans une logique de redynamisation de l'écriture romanesque. Laurent Chalumeau profite de cette réorganisation qu'il tente d'imposer au roman pour instruire le lecteur sur certains faits historiques. Ces passages sont le reflet, celui d'une histoire commune qu'on le veuille ou pas, mais vécue à différents degrés selon le rang social. Dans ce pan de notre travail, nous prendrons enfin, appui sur *Anne Frank 2, le retour !* qui, dès la dédicace s'annonce comme une écriture qui se veut sous l'angle d'un témoignage :

> « Dès lors qu'il serait scabreux de dédier ce livre
> Aux quatre milles cinquante et un enfant du
> Vel' d'Hiv', vu la belle jambe que ça leur ferait cinquante ans après leurs « tribulations », adressons-le plutôt à Serge « pitbull » Klarsfeld, à qui ça ne rendra pas son père non plus, mais qui lui, au moins, pourra, si le cœur lui en dit, le lire […]
> *A Serge Klarsfeld.* » p. 7.

Cette dédicace est une véritable préparation psychologique du lecteur à la rencontre du roman. Plus qu'une simple dédicace, il s'agit d'une sorte de prélude qui s'offre au lecteur

comme un guide, voire un éclaireur qui pose les jalons d'une histoire aux contours hallucinants et au parcours fait de rebondissements spectaculaires. La narration et l'économie du récit se font par endroits sur un mode indicatif avec un réalisme frappant et cruel comme pour marquer une certaine véracité des faits. Ainsi peut-on lire :

> […]. Dans sa plainte, Me Klarsfeld attire
> l'attention sur une conférence tenue le 2 juillet 1942
> concernant le sort des juifs de la région parisienne.
> […]. En outre, Me Klarsfeld a
> révélé que René Bousquet, fin août 1942, a fait
> annuler plusieurs dispositions réglementaires met-
> tant à l'abri des rafles certaines catégories d'enfants
> Juifs (p. 30).

Les principes organisateurs du récit chez Laurent Chalumeau obéissent à une logique démocratique. Le récit est présidé par un esprit d'équité et de refus de prise de position. D'où, la plurivocalité qui se manifeste par une redistribution de la parole à des personnages. Ces personnages citent des évènements, des dates et des lieux avec une précision étonnante rimant avec des preuves flagrantes. Le tout, dans un contexte palpitant fait de réalité difficilement discutable, convoquant le journal comme témoin indéfectible d'une histoire aux multiples facettes. Progressivement, le récit ressort moins du genre romanesque pour aboutir à celui de plusieurs témoignages qui rendent compte d'une neutralité idéologique et un souci de ne pas travestir la réalité.

La multiplication des instances du récit traduit la complexité de l'expression du plurilinguisme littéraire et de son appréhension. Les isotopies paratextuelles de la mémoire confèrent à cette dernière un devoir et un pouvoir de pérenniser la compréhension de certains faits du passé. Le rapport des personnages à la mémoire se fait sur le mode de la réminiscence, ils ont vécu les événements et en ont une conscience empirique. Ce rapport avec le passé motive et justifie la quête de vérité de tous les protagonistes. Le passé en effet sert de prétexte et permet à l'auteur de déconstruire cette conscience collective pour élaborer son récit qui s'en détache en créant sa propre vérité, celle de la fiction. Les personnages constituent les acteurs de l'histoire reconstruite et élaborée selon les désirs de l'auteur. En s'inscrivant dans une posture de réécriture de cette histoire dans un contexte de crise caractérisé par la protection des intérêts et la sauvegarde des relations internationales, Laurent Chalumeau voudrait offrir un aspect fictionnel, dans une perspective testimoniale. Cette situation difficile est causée par la guerre et le comportement ignoble de certains humains qui frisait le génocide. Cette démarche scripturale s'inscrit, selon Ngandu Nkashama, dans une invalidation de la rhétorique de l'histoire réelle et une valorisation de l'esthétique du roman comme un moyen privilégié pour une relecture de ce fait passé. Selon ce critique :

> « Les faits historiques littérarisés deviennent plus crédibles que le discours des historiens parce que dépassant l'énonciation hiérarchisée de l'histoire. Ainsi, certaines œuvres de la littérature contemporaine française se sont inscrites dans une démarche de réécriture de l'histoire pour témoigner de cette dernière qui apparaît sous le visage hideux de l'exploitation économique et du mépris de l'homme pour son semblable. La production romanesque devient alors le relais du discours historiographique qu'elle semble mettre au banc des accusés […] » (P. Ngandu NKASHAMA, 1989 :58).

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0

L'écriture romanesque après les guerres mondiales a commencé à devenir de plus en plus prégnante. L'exploitation du matériau historique dans la fiction est et demeure une donnée constitutive et distinctive de cette littérature naissante. Les auteurs tentent ainsi d'inscrire l'histoire dans une mémoire collective qui constitue le ciment de la légitimation de leur identité historique. Le roman devient un moyen d'exalter la mémoire du temps que les écrivains opposent à l'anomie du présent. Ce qui frappe le lecteur, c'est l'entrelacement du récit et du discours des différents extraits de journaux. La trame s'accompagne de commentaires d'un narrateur qui éclaire certains points du récit pour y apporter des précisions pour le lecteur. Cette démarche fait alterner la fiction avec le discours de la réalité. Ces différentes séquences discursives charrient beaucoup d'informations sur certains personnages et sur certains événements relatés dans la diégèse. La mention de René Bousquet et de ses complices dans *Anne Frank 2, le retour !* et la lecture qu'en fait le narrateur des extraits de journaux finit de confronter son intertexte.

Le narrateur, malgré ses dénégations à faire de la littérature en refusant de romancer les faits racontés, milite, par ailleurs, pour une sorte de littérature qui étale ses assises dans le fil du récit. C'est ce semblant de paradoxe qui structure le discours romanesque. La revendication du littéraire et de la littérarité du texte se perçoit et peut se mesurer à l'aune de l'implication intertextuelle qui est la condition de sa littérarité. Au niveau paratextuel, cette convocation patente du journal à travers l'affaire René Bousquet est révélatrice d'une intention d'inscrire le texte romanesque dans l'actualisation de ce palimpseste infini qu'est la littérature. Cela est d'autant plus perceptible que l'histoire :

> « De la rafle en « France, les 16 et 17 juillet 1942 », [de près de] « 1300 hommes femmes et enfants » [parqués] « dans le Vélodrome d'Hiver, où ils restèrent deux jours dans des conditions infernales qui devaient cependant se révéler proche des délices de Capoue comparées à la suite : aux camps – français – de Drancy, Rivesaltes et Pithiviers, aux wagons à bestiaux des trains de la mort, à Auschwitz – ses séances de vivisection, ses chambres à gaz, ses fours crématoires […]» p. 22.

En refusant le récit canonique, par la déconstruction du signe, dans ses modalités structurelles, l'écriture de Laurent Chalumeau se distingue par des stratégies textuelles particulières. Elle tente d'en produire le sens tout en se libérant des pesanteurs de la forme du roman classique. Ses modalités énonciatives invitent le lecteur à une réévaluation constante des faits et d'en tirer les conséquences et les leçons.

Conclusion

En définitive nous pouvons soutenir que l'écriture de Laurent Chalumeau part du constat que la fiction fonctionne à partir du réel. Ce procédé, comme nous le remarquons, se traduit de différentes manières en intégrant des éléments extratextuels dans le roman. Il bouleverse les repères spatiaux et temporels de l'écriture romanesque. Le repère temporel dans la fiction est donné avec des précisions assez vérifiables. Cette manière d'écrire s'évalue en termes d'organisation scripturale comme une invitation du réel dans la fiction littéraire. Par ailleurs nous notons une datation interne qui donne lieu à une cohabitation entre les médias, la presse et la fiction. Ce processus d'écriture qui allie intermédialité et écriture se greffe sur la fiction principale et permet au lecteur de s'orienter et de s'identifier à des référents textuels ou paratextuels. Laurent Chalumeau veut montrer que le récit de fiction doit avoir une posture pluridimensionnelle. La fiction s'identifie à la réalité et se présente comme un rappel de nos faits et actes. À ce titre, elle possède la propriété singulière de

ressusciter l'univers qu'elle décrit. Dans les œuvres de Laurent Chalumeau, le présent et le passé se côtoient et s'imbriquent pour donner de l'envergure au texte. Nous comprenons donc cette conception de la fiction qui met en relief un évènement passé de par la représentation pour offrir au lecteur une meilleure compréhension de l'actualité. Dans cette dualité, l'intermédialité y trouve un espace propice pour conquérir des outils nécessaires à son épanouissement comme l'intertextualité, l'intergénéricité et la paratextualité. En convoquant les médias et d'autres disciplines, l'auteur remet sur la table l'épineuse question de la confrontation de l'art dans sa totalité et de l'art scriptural. Cette pratique est sans doute l'expression d'une volonté manifeste de produire une esthétique romanesque dont « la texture et la granulation » frôlent la défiance des normes classiques et consacrent une attitude de distanciation. Ce qui confère au roman de Laurent Chalumeau un dispositif fragmentaire inattendu.

Références bibliographiques

Amangoua, P. A. (2012). L'intermédialité littéraire, La mémoire amputée de Werewere LIKING, *Ecritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 75.

Amangoua P. A. (2012). *L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais*, Yaoundé : Ifrikiya, 75-92.

Bakhtine M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 45.

Bakhtine M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 176.

Balle F. et EMERY G. (1990). *in Les nouveaux médias, « Que sais-je »*, Paris, PUF, n° 2112.

Barthes R. (1973) « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, 997-1000.

CALVET L.-J. (1999). *Pour une écologie des langues du monde*, Plon.

Chalumeau L. (1991). *Fuck*, Bernard Grasset Paris.

Chalumeau L. (1994). *Anne Frank 2 : le retour !*, Bernard Grasset Paris.

Chalumeau L. (2010). *Bonus*, Éditions Grasset.

Chalumeau L. (2014). *Kif*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris.

Chalumeau L. (2017). *VIP*, Éditions Grasset et Fasquelle.

Claude S. (8 septembre 2011). Entretien avec Philippe SOLLERS, *Le Nouvel Observateur*, N° 2444.

Gignoux A. C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*, S/D-Louis TRITTER et VALETTE Bernard, Ellipses, Paris, 109.

Herbert L. et GUILLEMETTE L. (2009). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, Presses de l'Université de Laval, Coll. « Vie des signes », 44.

Jürgen E. M., MANGOUA R. F. (2012). *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 7.

JÜRGEN E. M., « Vers l'intermédialité : Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 99.

Jürgen E. M., Robert F. M. (2012). *Écritures camerounaises et intermédialité*, Yaoundé : Ifrikiya, 7.

Mangoua R. F. (2012). *Écritures camerounaises et intermédialité*, Yaoundé : Ifrikiya, 75-92.

Méchoulan É. (1989). « *Intermédialités : le temps des illusions perdues* », 14.

Nkashama P. N. (1989). *Écritures et discours littéraires : Études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 58.

Ost F. (2009). *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, Fayard.

Sangker J. K. (1999). Les Langues du roman, *Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Sous la direction de LISE Gauvin. Par, Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 1999, 178 p. Revue internationale d'études québécoises, vol. 2, n° 2, 164-165.

Ullmo J. (1969). *La pensée scientifique moderne*, Flammarion.

Villeneuve J. (2003). « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : Intermédialité, cinéma, musique », *Raconter n°2*, automne, 11-12.

ISSN-L 2706-6312/ E-ISSN 2708-0633 CC BY 4.0