

Espace romanesque de Malraux et de Garréta

Entre narrativité et hypermédialité

Malraux and Garréta Novel's Space

Between Narrativity and Hypermediality

Dr Yacouba KONÉ

Auteur correspondant, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire),
Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone
(LABERLIF), koneyi@live.fr

Date de soumission : 03.08.2023 – Date d'acceptation : 12.08.2023 – Date de publication : 05.09.2023

Résumé — L'objectif qui sous-tend cette étude est d'analyser l'agir créateur de Malraux et de Garréta pour en discerner les actes intermédiaires marquants. Cela revient à montrer la manière dont les médias, composés du téléphone, de la radio, de l'écriture journalistique, des marques d'internet s'articulent avec les structures romanesques afin de faire émerger une œuvre intériorisée surmédiatisée. Il convient alors de se demander comment appréhender les traits opératoires de l'hypermédialité dans les romans malruciens et garrétiens. Les méthodes narratologique et dialogique permettent de répondre à cette question. Il apparaît alors que les textes à l'étude s'accouplent avec des expressions médiatiques en intégrant dans leur moule les langages issus des médias. Ce faisant, l'espace romanesque oscille entre narrativité et transativité hypermédiatique.

Mots-clés : *hypermédialité, intermédialité, média, synchronisation, textualisation.*

Abstract — The underlying objective of this study is to analyze the creative action of Malraux and Garréta in order to discern the significant intermedia acts. This amounts to showing the way in which the media, made up of the telephone, radio, journalistic writing, Internet brands, articulate with novelistic structures in order to bring out an internally overmediatized work. It is therefore appropriate to ask how to apprehend the operational features of hypermediality in Malrucian and Garretian novels. The narratological and dialogical methods make it possible to answer this question. It then appears that the texts under study are coupled with media expressions by integrating the languages resulting from the media into their mold. In doing so, the novelistic space oscillates between narrativity and hypermedia transitivity.

Keywords: *Hypermediality, Intermediality, Media, Synchronization, Textualization.*

Introduction

La société actuelle est marquée par la prolifération des médias qui affectent la production et l'organisation des savoirs et des arts. On assiste alors à la mise en place de savoirs proprement hétérogènes, « *lié[s] non plus à une autorité antérieure mais à une nouvelle légitimation qui serait fondée sur la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux du langage* » (Lyotard, 1982, p. 7). Une rapide recherche bibliographique donne à voir que la littérature à visée hypermédiatique constitue une béance encore invisible au sein des recherches sur l'intermédialité. La plupart des recherches en littérature, en effet, continuent de s'emparer des récits centrés

Les contenus de la revue **Paradigmes** sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



sur l'humain. Pourtant, la littérature contemporaine apparaît, à bien des égards, comme le réceptacle privilégié du langage médiatique. Le roman, qui fait aussi l'expérience de cet imaginaire imprégné et transformé par la culture médiatique, instaure une hybridation intermédiaire visible au plan de la narration. Avec ce nouveau langage fait de tissu médiatique, le roman devient un « *corps* » indécis, hétérogène et hybride, appartenant à la fois au genre romanesque et à la « *médiasphère* » (Latro, 2015, p. 140). Cette méthodologie, en brouillant les structures narratives, modifie et détourne l'identité du roman et en fait une écriture intérieurement hypermédiatisée. Cette nouvelle tendance s'observe chez Malraux et Garréta qui intègrent à la narration de nouveaux discours basés sur des genres médiatiques.

Les œuvres romanesques de Malraux et de Garréta se distinguent d'autres romans par leur rupture avec le ton monologique du genre, par la présence massive d'outils d'information médiatique. Elles actualisent, pour ainsi dire, une nouvelle esthétique basée sur une sorte de « *narrativité ou de transitivité médiatique* » (Coulibaly, 2013, p. 231). De fait, avec divers croisements et mélanges, interaction, imbrication et (con)fusion de langages téléphoniques et télécommunicationnels, de discours épistolaires, d'affiches, de télégrammes, de rapports écrits ou radiodiffusés, de journaux, etc., en leur sein, les romans malruciens et garrétiens semblent avoir trouvé un nouveau moyen d'expression et d'affirmation. Ainsi, le lecteur oscille dans une forme de (dé)synchronisation continue entre le narratif et le médiatique.

Cette contribution vise à montrer que les textes de Malraux et de Garréta sont tributaires, à bien des égards, des insertions médiatiques. La contribution vise également à mettre en lumière le fait que les outils médiatiques insérés participent de la déstructuration du texte romanesque mettant ainsi en évidence la complexité et les modalités d'inscription d'une esthétique qui brouille et élargit les formes narratives.

En nous appuyant sur *La Condition humaine*, *L'Espoir*, *La Décomposition* et *Sphinx*, il est question de voir, à travers les méthodes narratologique et dialogique, comment les indices hypermédiaux sont mis en scène dans ces romans. La question structurante est alors de savoir comment appréhender les traits opératoires de l'inter/hypermédialité dans les textes malrucien et garrétien. En outre, **dans quelle mesure la fusion du narratif et du médiatique est-elle source d'hypermédialité textuelle ou d'hypertextualité médiatique ?** Les réponses à ces questions permettront de comprendre *les entours théoriques de l'inter/hypermédialité* (1), *les stratégies d'insertion des médias dans les œuvres à l'étude* (2) et *les implications de tels procédés sur le statut des romans malruciens et garrétiens* (3).

1. Contours théoriques de l'intermédialité et de l'hypermédialité

Dans le domaine des sciences qui prétendent à une analyse exhaustive des relations entre différentes matérialités dans les textes littéraires, l'intermédialité se trouve au cœur du débat. Cette notion est présentée par certains critiques comme un concept capable de conjoindre des champs disciplinaires que représentent les arts et les médias. Cette thèse peut s'expliquer, en partie, par le contexte de naissance et compte tenu de l'environnement « *multimédiatique* » des années 80. Selon Jürgen Ernst Müller, l'intermédialité est une « *une approche qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur d'œuvres ou de pratiques multimédias, entre médias distincts [...]* » (2000, p. 108). Aussi, le sens principal de la notion, selon le théoricien allemand, réside-t-il dans sa capacité à prendre en compte des

interactions permanentes entre des concepts médiatiques et des techniques. Ces concepts et techniques sont consignés suivants des axes que Müller considère déterminant dans la recherche du sens et de la portée de l'intermédialité.

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 ce 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.

Par ailleurs, Éric Méchoulan, dans son article intitulé « Intermédialités : le temps des illusions perdues » (2003) a passé au crible le terme même de l'intermédialité en sectionnant son préfixe « *inter—* » du terme « *média* » proprement dit. Ainsi selon son approche, le média, qui tire son origine de *medium*, a pour vocation de s'effacer pour laisser apparaître le message qu'il transmet. Autrement dit, le média se dissipe dès que l'objet (artistique, esthétique ou autre) fait remarquer sa présence. C'est dire également qu'il ne joue pas un rôle éminent dans la manière de construire du sens. Le signe ne joue son rôle qu'en mettant en avant sa matérialité. De la même manière, le média opère « *simplement comme appareil de transmission, comme simple prolongement sans conséquence d'un quelconque outillage mental* » (Méchoulan, 2003, p. 11). De ce point de vue, le média n'est que simple porteur de poids des significations relativement aux bouleversements technologiques constatés de nos jours.

En parlant de la dimension technologique de l'intermédialité, il ressort des études menées par Louis Herbert et Lucie Guillemette que le média peut « *se définir essentiellement par une somme de caractéristiques [...] techniques, par la manière technologique dont il est à la fois produit transmis et reçu, dont il est reproductible à l'infini* » (2009, p. 44). Contrairement à Müller qui situe l'intermédialité « *sur un axe de pertinence et de sens* » (2000, p. 106), ces deux auteurs montrent que le média n'est pas nécessairement lié à un contenu ou une thématique donnés. Le média constitue seulement un appareil et est lié à un état présent de la technologie. Malgré tout, ces auteurs reconnaissent que, dans l'intermédialité, au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues coprésentes. Selon eux, ce co-rayonnement évolue suivant divers degrés d'intensité et diverses natures. Cela peut se faire relativement à « *une forte coprésence syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), de la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) à la coprésence par transposition (le "montage" cinématographique d'un roman)* » (Herbert & Guillemette, 2009, p. 44). Mais dans tous les cas, l'apparent succès que l'intermédialité semble avoir ces dernières décennies est le signe qu'il peut correspondre à des besoins théorique et historique.

Toutefois, il convient de rester prudent et critique. 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* » (Müller, 2006, p. 99). Il ne tient pas compte par exemple, dans ses pratiques, des traditions « *poétologiques* » (Müller, 2006, p. 101). Sur cette base, l'on peut considérer l'intermédialité

comme une théorie qui trouve son fondement avec les technologies actuelles tout en tenant compte de la reconstruction des interactions entre différentes matérialités. Ainsi donc, ce concept est à la croisée de disciplines diverses. C'est en cela que pour Rémy Besson, « *si l'intermédialité repose sur une approche pluridisciplinaire, cela est en partie liée à une volonté de décloisonner ce qui relève du domaine de l'art et ce qui relève du domaine de la communication ou des mass médias* » (2014).

Par ailleurs, l'intermédialité implique aussi bien une production cible, écrite et littéraire. Toutefois, dans le contexte de cet article, nous privilégions la présence d'objets technologiques, épistolaires ou scripturaires pour évoquer le caractère particulièrement hypermédialité des œuvres de Malraux et de Garréta. Il faut entendre par hypermédialité, l'hyper-interaction ou l'entrecroisement massif entre différentes structures médiatiques. Les textes de Malraux et de Garréta donnent l'impression, à bien des égards, d'être tributaire de la présence ou de l'intégration d'outils médiatique comme le téléphone, les lettres, la radio, les tracts, etc. Même si pour Besson (2014) « *le mot de l'hypermédialité [est] une notion en cours d'élaboration (ou de réélaboration) chez certains chercheurs (il ne fait pas consensus)* », il n'en demeure pas moins qu'il trouve ici une sorte de continuité dans la dissolution du concept de média lui-même. En fait,

« l'idée, c'est qu'à force de travailler sur les relations entre les médias, on finit par se demander s'il y a bien quelque chose comme une entité qui correspond à un média de départ. En effet, quand on pense à l'intermédialité, cela veut dire qu'il y a un entre, un inter, mais peut-être qu'en fait il y a un environnement médiatique global qui est composé de relations » (Besson, 2014).

C'est la raison pour laquelle, sans exagération aucune, l'on peut affirmer que toute interaction médiatique est, en soi, une hypermédialité. En tout état de cause, dans les œuvres de notre corpus, l'on assiste à une hypermédialisation textuelle ou une hypertextualisation médiatique fondée sur une hyper-présence d'objets ou d'outils médiatiques, transformant parfois la narration en un espace de diffusion multiple.

2. Romans de Malraux et Garréta : entre narration et insertions médiatiques

L'une des particularités de l'écriture chez Malraux et Garréta tient à l'insertion de dispositifs médiatiques qui diffèrent voire s'opposent à la pratique scripturaire du roman. L'une des premières remarques que l'on fait, à la lecture des romans de Malraux, est qu'ils foisonnent d'indices ou de signes de la présence d'outil de communication téléphonique, radio-phonique ou même de haut-parleur. L'on peut ainsi s'apercevoir que bon nombre d'échanges ou de dialogues entre protagonistes dans *La Condition humaine* (1933) se font par l'intermédiaire du téléphone. Les échanges entre Ferral et König (Chef de la police de Chang-Kaï-Chek) ou Ferral et Martial relèvent de ce procédé dialogique téléphonique. Il y a également les exemples de Magnin et Gardet ou le Commandant Garcia et Magnin ou encore les différents coups de téléphone dans la centrale téléphonique de Madrid dans *L'Espoir* (1937). On peut aussi citer la conversation entre Garine et Nicolaïeff ou Garine et Borodine dans *Les Conquérants* (1928), pour ne mentionner que ces exemples.

Ce procédé d'insertion intermédiatique est également utilisé par Garréta. Dans ses écrits, en effet, cette écrivaine a recours de façon récurrente au téléphone comme moyen de communication privilégié de ces personnages. Toutefois dans ses romans, il n'y a quasiment jamais de réplique directe entre les personnages. Il n'en demeure pas moins que l'usage du téléphone dans le discours des protagonistes est un phénomène récurrent. Dans *Sphinx*, par exemple, la narratrice est régulièrement en contact avec son amante lesbienne au moyen du téléphone : « *Nous devînmes assez rapidement intimes, au point de nous téléphoner presque tous les jours au réveil...* » (Garréta, 1986, p. 74). Ces échanges réguliers entre les deux protagonistes montrent que ce roman s'ouvre aux technologies nouvelles de la communication verbale. De ce fait, le téléphone devient un moyen de mise en contact ou de consolidation des relations humaines/amoureuses. Cela est mis en exergue par la narratrice qui évoque les conversations passionnées entretenues avec son amante : « *Nos conversations téléphoniques quotidiennes n'étaient plus occupées qu'à un jeu : la reconstruction hypothétique de notre relation, à supposer que A*** accédât à mes désirs* » (Garréta, 1986, p. 93). Ce faisant, le téléphone renforce les liens et consolide les rapports aussi bien amoureux que sociaux. C'est ce que semble confirmer Dominique Cardon et Zbigniew Smoreda lorsqu'ils affirment que les sociabilités numériques

« soulignent d'abord que, loin de s'opposer, les liens réels et les liens numériques, sans être absolument similaires, se recoupent et se recouvrent largement. Il est donc trompeur d'y voir [...] une rupture susceptible de révolutionner ou de mettre en péril la vie sociale. Les liens forts des individus se renforcent sans se transformer fondamentalement avec l'usage des outils de communication » (2014, p. 1).

À côté des interventions téléphoniques pour lesquelles Malraux et Garréta semblent avoir un engouement particulier, l'hypermédiatisation textuelle se fait également par le truchement du discours radiophonique et des haut-parleurs. Chez Malraux, le lecteur est continûment dans un espace régenté par des flashes d'information sans cesse revivifiés par la situation de crise qui prévaut. Il est le plus souvent relayé par la radio et les haut-parleurs qui jouent également le rôle d'émetteur-médiateur. L'on peut citer, à titre d'illustration, une longue information radiodiffusée annonçant les maltraitements et les brimades dont sont victimes certaines populations dans une ville de Chine :

« Les cadets de l'école militaire de Whampoa, commandés par des officiers russes et formant l'arrière-garde d'une immense procession d'étudiants et d'ouvriers, ont ouvert le feu sur Shameen. Les matelots européens chargés de protéger les ponts ont riposté avec des mitrailleuses. Les cadets, poussés par les officiers russes, se sont élancés plusieurs fois à l'assaut des ponts. Ils ont été repoussés avec de grosses pertes. Les femmes et les enfants des Européens de Shameen vont être évacués sur Hong-Kong, si possible, par des bateaux américains. Le départ des troupes anglaises est imminent » (Malraux, 1976, p. 12).

Cette intervention radiodiffusée intervient de façon inopinée et contre toute attente dans la narration soit pour diffuser des informations, soit juste pour tourner l'attention du lecteur vers autre chose et permettre de changer de sujet. Le message de la radio crée une peur panique et contribue à angoisser les protagonistes, surtout lorsque, à « 5 heures », une

autre information dont le style est télégraphique diffuse qu'à Shameen, « *l'électricité ne fonctionne plus. La concession tout entière est dans la nuit. Les ponts ont été fortifiés à la hâte et coupés par des lignes de fils de fer barbelés...* » (Malraux, 1976, p. 13). Ainsi l'écriture se dissout-elle dans la fluidité radiophonique jusqu'à atteindre une forme numérique, tandis que la radio, intégrée, surfe sur la fiction.

Chez Garréta, l'on constate une « *boulimie générique* » (Djéké, 2015, p. 214) caractérisée par l'insertion tous azimuts des marques d'internet, de pancartes ou autres indices publicitaires. Tout le chapitre 10 de *La Décomposition* (1999) de cette auteure est intitulé avec le nom d'un site web de jeu électronique : « *http://www.sinnbedeutung.inc...* » (Garréta, 1999, p. 119). Cela montre une double intégration médiatique puisque le jeu qui est, en soi, un média est dédoublé par le média internet. Cette insertion favorise une bigarrure structurelle qui fait éclater le récit et le fait osciller entre des formes différentes : *roman*, *internet* et *jeu*, mettant ainsi en évidence une hypermédiatisation de la narration qui est, du reste, renforcée par une obsession pour les moyens de communication écrite. Cet ébranlement se justifie dans le processus narratif par la présence d'un langage technologique fait d'emprunts aux médias d'informations visuelles ou écrites. L'on assiste alors à une forme de décontextualisation des fragments composites et divers tels que les affiches, calendriers ou pancartes publicitaires, les marques de l'internet, la presse écrite, les télégrammes, les cartes postales, etc.

Dans *La Décomposition*, l'on relève un passage qui évoque un ensemble divers d'objets à vocation publicitaire : « *Il serpente à terre de longues coulées de pâles, les langues d'un glacier : lettres, plis accumulés, glissant les unes sous les autres [...] calendriers, publicités, factures, cartes postales* » (Garréta, 1999, p. 83). Ce passage fait l'écho d'une interférence irréfragable de la publicité et de ses occurrences au sein du texte littéraire. Il montre également que Garréta est sensible à l'intégration et à l'assemblage de « *genres intercalaires* » (Bakhtine, 1987, p. 83) et parasites comme la lettre, les cartes postales. Le narrateur décrit une affiche placardée qui a aussi des allures de panneaux publicitaires. La description de cette affiche se fait de la façon suivante :

« À l'arrière-plan, une affiche placardée sous verre montrait une femme au teint radieux, aux lèvres rouges dont je ne sus si c'était le livre qu'elle tient ouvert dans sa main, feignant de le lire, ou la marque dont la signature orne le coin inférieur gauche du panneau qui, à en croire le slogan auréolant son visage, lui assurait qu'elle était bien elle » (Garréta, 1999, p. 84).

Ce fragment traite d'une affiche à caractère publicitaire qui décrit, dans un langage d'annonce, avec des termes propres à la publicité : « *une affiche* », « *une femme au teint radieux* », « *aux lèvres rouges* », « *la marque* », « *orne* », « *le slogan auréolant* ». L'usage de ces termes non littéraires entraîne un morcellement, une parcellisation du texte littéraire. Dans le texte ainsi démonté, puis remonté, il s'installe entre le roman garrétien et ces éléments « *envahisseurs* », un rapport dialogique pour lequel l'on peut voir une dynamique de fusion générique. Cette stratégie permet de voir, sur une même surface paginale ou textuelle, des langages d'origines hétéroclites qui cohabitent et s'emboîtent.

Cette communication, gouvernée par les médias, se fait plus pressante avec l'intégration du journal et de la presse dans le roman. L'une des manifestations les plus flagrantes de

l'hybridation textuelle chez Malraux se fait effectivement par la textualisation d'information journalistique. Dans *L'Espoir*, par exemple, l'hypermédialité journalistique est visible vers la fin du roman où Gracia « *se faisait communiquer chaque jour les doubles des articles envoyés de Madrid* » (Malraux, 1977, p. 442). En vérité, ce personnage est chargé, pour les causes de la Révolution, de faire une revue de presse et faire ainsi comprendre à ses camarades l'évolution de la guerre de façon générale. Les différents journaux dont il vérifie les informations sont édités de la façon suivante :

« POUR PARIS-SOIR : "Avant de venir au Central, je viens d'assister à une scène d'une atroce beauté. On a trouvé cette nuit près de la Puerta del Sol un enfant de trois ans qui pleurait, perdu, dans les ténèbres. Or, une des femmes réfugiées dans les sous-sols de Gran Via ignorait ce qu'était devenu son enfant, un petit garçon de même âge [...] Alors elle se précipita sur lui, le serre contre elle, l'emporte en pensant à l'enfant qu'on n'a pas retrouvé."

POUR REUTER : "Une femme portait une petite fille âgée de deux ans à laquelle manquait la mâchoire inférieure. Mais la petite fille vivait encore, les yeux grands ouverts, elle semblait demander avec étonnement qui lui avait fait cela. Une femme traversa la rue— l'enfant dans ses bras n'avait plus de tête..." » (Malraux, 1977, p. 442).

Le lecteur constate que l'auteur transpose le journal dans son roman. Sur le plan de la composition, l'on assiste à une reproduction, sous forme de collage, de fragments de textes journalistiques dans son récit. On y voit le nom des organes de presse : *Paris-Soir*, *Reuter* en gros caractère, suivi de l'article en colonne unique. Cette démarche incarne, dans le récit, une forme de textualité journalistique, c'est-à-dire un corps textuel qui substitue le journalistique au romanesque. Par ce « *scandaleux télescopage de textes* » (Suter, 2010) la narration actualise la fiction et transpose le journal. Ce faisant, il déconstruit le roman, déstructure la narration et l'intrigue s'en trouve fragmentée. Les synchronisations médiatiques apparaissent alors comme un vice de procédure narrative.

3. L'hypermédiatisation/hypermédialité dans le texte : un procédé de vice de procédure narrative

Malraux et Garréta ont contribué, à leur façon, à ouvrir l'« *ère du soupçon* »¹ (Sarraute, 1987) du roman du XX^e siècle par leur anticipation sur ce qu'il convient de nommer aujourd'hui la postmodernité. Cette pratique nouvelle, par laquelle la déconstruction des canons romanesques bouleverse et rend obsolète le schéma tracé par le XIX^e siècle, se réalise par une polyphonie des genres littéraires et des formes médiatiques que ces deux auteurs alternent dans leurs récits. Cette stratégie pluri-compositionnelle et structurelle déstabilise le mode antérieur au profit d'une écriture hétérogène. Elle est faite de la superposition, à l'intérieur d'un même récit, de divers discours médiatiques, favorisant la discontinuité et la fragmentation narrative.

Le recours des deux auteurs aux échanges téléphoniques, aux informations radiophoniques, aux tracts, aux pancartes ou aux affiches publicitaires, au collage du journal, altère la dimension de la normalité de l'écriture romanesque selon les critères héritée du XIX^e siècle.

¹ Nathalie Sarraute (1987). *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».

En collant des informations journalistiques dans les interstices du roman, par exemple, Malraux et Garréta segmentent la narration en des bribes de texte dont l'assemblage oblige la mémoire du lecteur à reconstituer l'intrigue, à raccommorder les pièces du puzzle. Une telle composition s'apparente au mode d'exposition qui relève du collage et de l'hybridation. Elle formate la structure classique du roman pour lui conférer une structure polymorphe, une structure issue d'un cosmopolitisme générique et hypermédiatique. La surprésence des médias devient parfois source de désagréments pour le lecteur mais aussi pour les protagonistes qui sont souvent interrompus dans leur élan argumentatif. Il en est ainsi dans *Sphinx* où la narratrice est interrompue dans son envolée démonstrative par la sonnerie du téléphone.

« La sonnerie du téléphone, lorsqu'elle retentit en plein milieu de mes vociférations, me saisit de terreur. Je savais qui m'appelait mais je craignais en répondant de trahir mon agitation. Je décrochai pourtant et parvins à me maîtriser assez pour convenir avec A*** d'un rendez-vous vers six-heures, au café de Flore » (Garréta, 1986, p. 84).

Par ailleurs, les interventions récurrentes des haut-parleurs dans *L'Espoir* et des informations radiophoniques dans *Les Conquérants*, la synchronisation des informations journalistiques dans *La Décomposition*, brisent la linéarité des récits de ces romans. D'un côté, dans *L'Espoir*, il y a un communiqué qui est fait à partir de haut-parleurs informant de la maîtrise de la situation à Barcelone. Ce communiqué intervient à un moment où la narration est accélérée. Il s'agit d'une séquence qui raconte l'un des premiers combats à l'Alcala. Ainsi donc, comme dans un film, le son du haut-parleur survient sous la forme d'une pause narrative, bouleversant ou déstructurant la progression de l'histoire racontée. D'un autre côté, dans *Les Conquérants*, les informations diffusées par la radio interrompent le plus souvent la succession des événements narrés. Il en est ainsi au début de cette œuvre quand le narrateur décrit les mouvements des passagers d'un paquebot devant les conduire à Canton. Cette description est suspendue au profit de l'intégration de messages radiophoniques annonçant la coupure d'électricité à Hong Kong.

Au regard de ce qui précède, l'architecture médiatique se fond dans l'architecture littéraire pour créer des effets de fusion perceptibles dans ces lignes où se confondent le visuel à travers les médias écrits et l'acoustique par le truchement des médias audio. Sachant que « *les contrastes ont le don d'émouvoir notre âme, et que tel est le but [des interactions médiatiques]* » (Backès, 1994, p. 82), Malraux et Garréta empruntent à l'art auditif les figures du paradoxe, capables de produire chez leurs lecteurs des effets de perturbation liée à l'étrangeté des insertions.

On le voit, l'insertion de messages émanant de haut-parleurs ou de radios constitue le prolongement de la partie de la narration à laquelle le lecteur n'a pu prendre part. Cette pratique, alliant communication écrite et communication orale, fait que le lecteur se trouve à lire concomitamment deux textes : l'un émanant de la narration proprement dite et l'autre, de la radio (Koné, 2017). Une telle démarche a pour effet de briser la linéarité du récit qui s'en trouve fragmentée. Cette condensation des fragments ou bouts de textes implique que le lecteur est en présence d'une réalité qu'il embrasse partiellement, puisque le message de la radio ou du haut-parleur ne diffuse qu'une infime partie de ce qui se passe de l'autre côté. Cette insertion encombre le corps scriptural en donnant l'impression que l'on a affaire à « une

double textualité ou une double narration se construisant en parallèle » (Coulibaly, 2013, p. 231) dans le roman avec des moments de télescopage.

Il ressort de cette analyse que le roman de Malraux et de Garréta est envahi par un ensemble diffus de matériaux technologiques et médiatiques. En textualisant les affiches publicitaires, en narrativisant les messages issus du téléphone, de la radio, en évoquant les faits de presse journalistique, les deux écrivains français font du roman une écriture de l'immédiateté, une écriture construite autour de sujets extraits de « *non-lieu littéraire* » (Durand, 2004, p. 78). Ce faisant, le phénomène médiatico-technologique s'impose comme forme et comme enjeu de restructuration du genre romanesque. Il semble ainsi que Malraux et Garréta, profitant du jeu intertextuel, redynamisent leur texte en faisant se côtoyer, s'interpénétrer et se chevaucher narration et genres médiatiques dans un tourniquet sans fin. On a l'impression qu'ils ne veulent plus se cacher des altérations et des « *impuretés* » (Asselin, 2000, p. 53) observées dans leurs récits. Au lieu de craindre l'iconoclastie, ils la suscitent en tentant de l'imposer comme nouveau code d'écriture en réaction aux anciennes « *législations* » de Lessing, « *qui embouteillent les autoroutes des lettres [et] la vraie littérature* » (Latro, 2015, p. 5).

Cette iconoclastie et cet apparent désordre remettent en question l'identité du texte sur le plan générique en déjouant les limites du genre. Tout se passe comme si le roman renaissait à partir des intégrations multiples, à partir de la rupture/transgression. Ainsi, peut-on l'affirmer : Malraux et Garréta cèdent leur place d'écrivains à une sorte d'apprentis couturiers, spécialistes du bricolage qui, muni d'une aiguille cherche à colmater des fragments épars, constellés et discontinus afin de fabriquer « *un tout englobant* », une forme de patchwork couturaliste « *qui consiste en un éclectisme textuel où les genres médiatiques, artistiques et différents langages et langues se côtoient* » (Koné, 2023, p. 1) dans le corps du roman.

En somme, l'hypermédialité chez Malraux et Garréta fait de leur roman une œuvre mutilée et tronquée. L'intrusion innombrable et l'hyper-interaction médiatiques travestissent la structure narrative, brouillent et embrouillent la narration et créent, au final, un trouble chez le lecteur. Car, l'histoire racontée s'arrête, s'interrompt, le temps pour les personnages de communiquer. Le téléphone et la radio et l'ensemble des structures médiatiques déconstruisent donc le récit, fragmentent l'intrigue lui donnant une allure de centre de diffusions multiples.

Conclusion

En définitive, Malraux et Garréta ont recours à l'intégration intermédiatique pour la mise en œuvre de leurs romans. L'emprunt de faisceaux médiatiques a contribué, peu ou prou, à croiser expression et impression. L'étude a permis de montrer la manière dont ces auteurs s'approprient certains médias pour surmédiatiser leur roman et ouvrir les sillons d'une nouvelle esthétique moins scripturale que médiatique. Cette intrication, ce télescopage entre formes hétéroclites concourent ainsi à l'impurification des genres, à l'accomplissement de la fusion des médias par des emprunts parfois inconscients, parfois délibérés. La textualisation des langages téléphonique et radiophonique, l'imbrication des discours épistolaire et journalistique, la structure du récit selon un modèle proprement hétéroclite, font du texte un espace envahi et hybride. Ce faisant, Malraux et Garréta font de leurs romans un espace marqué par la combinaison de « *matériaux hétérogènes et [de] principes [divers]* » (Kibedi-

Varga, 1986, p. 2), par une boulimie générique, engendrant une hypermédialité indéniable de leurs textes. Les deux auteurs mettent ainsi en évidence la dimension nouvelle de l'hybridation textuelle contribuant à la révolution du roman par l'esthétique dialogique, architextuelle et surtout hypermédiale, puisque sous « *les persistances intermédiales* » (Huglo, 2007, p. 27) le roman n'est plus un genre unilinéaire ou homogène, mais un genre métissé, voire hétérogène où « *l'hégémonie des nouvelles technologies* » (Moser, 2009, p. 194) semble subordonner le paradigme narratif.

Références

- 1 – ASSELIN, O. (2000). « L'Histoire ruinée, les maîtres trahis. De l'adaptation », *Protée*, vol. 28, n° 3 [Mélancolie entre les arts], pp.53-64. <https://id.erudit.org/iderudit/030604ar> | <https://doi.org/10.7202/030604ar>
- 2 – BACKÈS, J.-L. (1994). *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris : PUF.
- 3 – BAKHTINE, M. (1987). « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- 4 – BESSON, R. (2014). « Les Voisins de l'intermédialité ». <https://cinemadoc.hypotheses.org/2953>, consulté le 22 juin 2023.
- 5 – CARDON, D. ; SMOREDA, Z., (2014). « Réseaux et les mutations de la sociabilité ». *Réseaux* 2014/2-3 (n° 184-185), pp.161-185.
- 6 – COULIBALY, A. (2013). « D'un sujet... postmoderne dans le roman africain postcolonial ? Aspect d'un débat », dans A. COULIBALY, P. AMANGOUA ATCHA, R. TRO DÉHO (dir.), *Le Postmodernisme dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- 7 – DJEKÉ, C. (2015), « Intermédialité, intergénéricité, interartialité et migration : les voix de l'informe dans *Les Tâches d'encre* de Sandrine Bessora », dans R. TRO DÉHO et Y. L. KONAN (Dir.), *L'(in)forme dans le roman africain : formes, stratégies et significations*. Paris : L'Harmattan.
- 8 – DURAND, A. P. (2004). *Un monde techno : nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990*. Berlin : Weidler Buchverlag.
- 9 – GARRÉTA, A. (1999). *La Décomposition*. Paris : Grasset.
- (1986). *Sphinx*. Paris : Grasset
- 10 – HERBERT, L. ; GUILLEMETTE, L. (2009). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Laval : Presses de l'Université de Laval, Coll. « Vie des signes ».
- 11 – HUGLO, M.-P. (2007). *Le Sens du récit*. Villeneuve d'Asq : PUS.
- 12 – KIBEDI-VARGA, A. (1986). *Littérature et postmodernité*. Groningen : CRIN.
- 13 – KONÉ, Y. (2017). « L'écriture intermédiaire chez Malraux, instrument d'une déstructuration narrative » dans *Présence d'André Malraux sur la Toile* (PAMT), art. 193, décembre.
- (2023). « Le patchwork comme procédé d'écriture dans l'œuvre romanesque de Malraux et de Garréta : vers une esthétique couturaliste du roman ». *Akofena*, vol.4, n° 8, pp.173-186.
- 14 – LATRO, T. (2013). « Le roman-journal ou l'intermédialité à l'épreuve de quelques romans d'Afrique noire francophone. Les cas de *Verre cassé* d'Alain Mabankou et des *Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi ». *Chameaux*. <http://revuechameaux.org/numeros/numero-6/item/le-roman-journal-ou-intermedialite-a-lepreuve-de-quelques-romans-afrique-noire-franco/> (site visité le 5 novembre 2016).
- 15 — (2015), « Preuves et épreuve d'une narration radiophonique chez Ken Bugul » dans R. TRO DÉHO ; Y. L. KONAN (dir.). *L'(in)forme dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- 16 – LYOTARD, J.-F. (1982). « Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme ». *Critique*, n° 419.
- 17 – MALRAUX, A. (1946). *La Condition humaine*. Paris : Gallimard.

- (1977). *L'Espoir*. Paris : Gallimard.
- (1976). *Les Conquérants*. Paris : Bernard Grasset.
- 18 – MÉCHOULAN, É. (2003). « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités : histoires et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, Printemps, pp. 9-27.
- 19 – MINDIÉ, P. (2014). « *Un grand pas vers le bon Dieu* de Jean Vautrin, un monstre littéraire ? Un récit postmoderne ? Le parti pris de l'hétérogénéité, de l'hybridité ». *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, n° 21, pp. 15-32.
- 20 – MOSER, W. (2009). « Pas d'euphorie ! Anatomie d'une crise ». *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 26. Montréal : Université de Montréal, pp. 193-211.
- 21 – MÜLLER, J. E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, pp. 105-134.
- (2006). « Vers l'intermédialité : Histoires, positions et option d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses*, pp.99-110.
- 22 – SUTER, P. (2010). « Entretien avec Anne Pitteloud ».
<http://www.culturactf.ch/invité/suterprint.htm>.
 — (**). « La presse dans l'œuvre : vers une écologie littéraire ». *Le journal et les lettres*, t. II. Genève : Métisse Presse (Voltiges).

Pour citer cet article

Yacouba KONÉ, « Espace romanesque de Malraux et de Garréta : entre narrativité et hypermédialité », *Paradigmes*, vol. VI, n° 03, septembre 2023, p. 123-133.