

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO n°08

Mai 2021

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI**, **Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE**, **Maître de Conférences**, études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)

- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)
- Dr Atta Nicaise Kobenan, (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobla Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

SOMMAIRE

AKA Adjé Justin, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
Abjection et crainte dans Le mal de mer de Marie Darrieussecq

AGNESSAN Alain, Université FHB (CI)/Université Western (Canada)

Apocalypse postmoderne I : le retour du politique et les utopismes post-génocide

KOUAKOU Brou Médard, Université Péléforo GON COULIBALY, Korhogo, Côte d'Ivoire

La problématique de l'interculturalité dans Maman a un amant de Calixthe Bayala

OYONO Michel TADJUIDJE, ENS/Université de Maroua, Cameroun

Pédagogie différenciée et développement de compétences des apprenants à besoins spécifiques de l'école publique primaire inclusive de Founangue-Maroua

EHUI Jean- Marius, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

Stylistique sérielle et expressivité émotionnelle dans Chants D'ombre de Léopold Sédar-

Senghor

Eldad SANGARE, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

Perversion des espaces urbains ou une esthétique de l'irrationnel dans Temps de chien.

AMANI Kouassi Désiré, Université Félix Houphouët-Boigny. Abidjan. Côte d-Ivoire

L'art et la responsabilité : Regards contemporains sur la création performatologique en période de confinement

COULIBALY Onata Chaka, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
Facteurs familiaux et addiction aux drogues chez des adolescents en Côte D'ivoire

COLY Augustin, NASSALANG Jean-Dénis, Université Cheick Anta Diop, Sénégal
Le couple domino à l'épreuve des chocs raciaux : La femme et l'homme nu de Pierre Mille et André Demaison et Un chant écarlate de Mariama Bâ

AKESSEY Flora, Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire
Mariama Bâ et Calixthe Beyala : Deux générations d'écrivaines africaines. Essai sur l'évolution de la littérature africaine féminine

**N'GBOFAI-LOGON Roland Patrick, Université Peleforo Gon Coulibaly
(Korhogo/Côte d'Ivoire)**
Résonance médiatique de la poésie et de la peinture : la lisière du double

DIAMA K'Monti Jessé, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
« La sauvegarde de la Patrie » de Charles Nokan : un discours empathique

RÉSONANCE MÉDIATIQUE DE LA POÉSIE ET DE LA PEINTURE : LA LISIÈRE DU DOUBLE

N'GBOFAI-LOGON Roland Patrick

Université Peleforo Gon Coulibaly
(Korhogo/Côte d'Ivoire)

RESUME

Les postures autogéniques de la poésie et de la peinture les conjoignent dans un registre de réceptivité flexible des formes en raison d'un contrat ontologique qui les lie. Ainsi, cette gemellité conceptuelle instruit le principe d'une approche de type spéculaire dont les variantes peuvent induire le soupçon présentiel de leur identité médiatique, en raison de leur aptitude à transmettre ou à diffuser un contenu par le truchement d'un canal structuré. De cette façon, la valence médiatique ou médiaphanique conférée à la poésie et à la peinture appelle une reconfiguration de leur être, de leur faire et de leur intelligibilité.

Mots-clés : postures autogéniques – réceptivité flexible – contrat ontologique - identité médiatique.

ABSTRACT

The autogenic postures of poetry and painting combine them in a register of flexible receptivity of forms due to an ontological contract that binds them. Thus, this conceptual twinning teaches the principle of a specular type approach whose variants can induce the presential suspicion of their media identity, because of their ability to transmit or disseminate content through a structured channel. In this way, the mediatic or mediaphanic valence conferred on poetry and painting calls for a reconfiguration of their being, their doing and their intelligibility.

Keywords: autogenic postures – flexible receptivity – ontological contract – media identity.

INTRODUCTION

Notion à implication pluridisciplinaire, le double se laisse saisir comme le trait qui consacre le pendant en tant que nécessité vitale à l'existence en soi. Ainsi, la double pose sinon la coexistence du moins la consubstantialité des matières. Vu sous ce jour, la notion du double invite à un mouvement réflexif en vue de scruter, comprendre et analyser la configuration des phénomènes, des êtres, des artefacts à l'instar du jeu interactif entre la poésie et la peinture souligné par l'énoncé simonidien : « La peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante. » [1]^{La} recherche universitaire accorde une audience croissante aux rapports entre littérature et peinture, surtout à la lumière des travaux effectués par Liliane LOUVEL dans *Le Tiers pictural*. Il s'agit d'envisager ces formes d'expression artistiques non plus en termes conflictuels ou antagoniques irréductibles mais comme procédant d'« une collaboration énergétique et fructueuse. » [2] Dès lors, l'oscillation structuratrice qui consacre l'ingérence du textuel dans le visuel et l'immersion du visuel dans le textuel crée une sorte de champ optique multifocal où s'entremêlent les horizons majestueux de ces deux registres. La poésie, forme littéraire par excellence qui brille par la générosité de son verbe et l'éclat de ses images, fait

chorus avec le déploiement pictural tant et si bien que ces deux régimes invitent à un réexamen de leur paramétrage en qualité de vecteurs communicationnels à identité médiatique aux fins de décryptage des entrelacs intermédiatiques qui en découlent. Ce faisant, la poésie s'offrirait comme un énoncé à exploitation multifocale. Cette symétrie gémellaire conceptuelle emporte l'évidence d'un commerce spéculaire dont les modalités pourraient incliner à scruter le marqueur possible de leur identité médiatique, en raison de leur capacité à transmettre ou à diffuser un contenu par le truchement d'un canal structuré. C'est donc en toute opportunité que la présente étude s'intitule : "*Résonance médiatique de la poésie et de la peinture : la lisière du double*".

Mais au fond, en quoi l'instance poétique et le foyer pictural développent-ils des occurrences qui les inclinent à l'écriture d'une synapse ? Qu'est-ce qui fonde leur identité médiatique ? Les particules de divers autres médias n'affluent-elles pas dans l'un ou l'autre de ces médias, de manière synchrone ? Quelles sont les modalités convoquées par le poète pour réaliser cette opération de l'intermédia dans le tissu textuel ? Quelles interprétations découlent de ces choix, configurations ou paramétrages esthétiques ? Pour aider au décryptage du sujet, l'intermédiabilité sera convoquée ; elle est ici prise « dans sa dimension canonique [de méthode d'analyse] qui se réfère aux relations entre les médias » [3] ou de « creuset des médias et des technologies d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média particulier ». [4] L'analyse, qui s'inspire du poème "Les Phares" extrait des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, se laissera innover par trois axes nodaux. Le premier axe examinera l'approche de la poésie et de la peinture, de l'aventure du double à leur identité médiatique. Le deuxième segment du travail s'intéressera à la perception de l'œuvre poétique comme berceau de l'intermédiaphanie ou épiphanie de l'intermédiabilité systémique avant de sonder, dans la troisième articulation, les fécondités herméneutiques du liant intermédiatique poésie/peinture.

I. POÉSIE ET PEINTURE : DE L'AVENTURE DU DOUBLE À L'IDENTITÉ MÉDIATIQUE

S'il est vrai que le champ de la réception, dans nos sociétés actuelles, semble enclin à célébrer plus aisément la peinture au regard de l'engouement suscité par les édifices muséaux ou les galeries au détriment de la poésie sinon effleurée dans les dédales du sanctuaire scolaire ou universitaire du moins réservée à une infime caste de lecteurs aux accents élitistes, il est tout aussi indiqué de relever qu'entre ces deux régimes artistiques s'écrit une somptueuse idylle multiséculaire qui les engage dans une parfaite alchimie. Cette sorte de conscience gémellaire jouit d'une épaisseur de type holistique qui fédère congénitalement ou consubstantiellement artefact pictural et création poétique.

En effet, l'idée d'une immanence étiologique de la poésie en la peinture-et réciproquement-puise sa matrice, cinq siècles avant l'avènement de Jésus-Christ, dans cette réflexion lumineuse de Simonide de Céos qui fait observer : « la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante. » [5]

Ce propos qui revêt les traits d'un véritable acte de foi artistique énonce avec subtilité le regard synesthésique posé ou porté sur l'objet d'art qui se nourrit, pour ainsi dire, des trois stades de la rhétorique figurative : « le stade du conçu, le stade du perçu et le stade du rendu [Cela induit] les trois stades du mécanisme de la représentation : l'antécognition, la picturisation et la visualisation. » [6] Justement, le degré premier antécognitif procède d'une virtualité, d'une quête, d'une conquête innervée des fibres de « l'intuition existentielle » et s'abreuve de

l'encodage des formes de l'imaginaire qui préexiste à la mémoire. C'est le lieu de l'instable, du mouvement, des secousses, du flux et du reflux se dissolvant en un influx, du balancement vertigineux entre ce que l'on tente de cerner et le poids colossal de notre héritage culturel. Ici, l'entremêlement, le chevauchement, l'enchevêtrement de l'image picturale et de l'image poétique sont patents. Ce stade consacre l'impossibilité d'une dissociation entre peinture et poésie tant l'image, dénominateur commun aux/deux arts, est plurivacillante. De cette façon, le deuxième stade - celui de la picturisation ou du perçu - tend à donner une épaisseur ou une consistance plus ou moins stable aux/des particules du niveau antérieur. Les lignes intuitives du premier stade cèdent le pas au surgissement d'« une matérialité perceptible. [...] Il y a à ce niveau une implication des différents organes de sens non pas dans leur mise à l'épreuve mais dans leur capacité à intégrer l'épreuve picturale. » [7] Ainsi, cette dimension mitoyenne renvoie à ce qu'il conviendrait d'appeler une hypo-sensorialité puisqu'elle conditionne l'avènement ultérieur du surgissement sensoriel par le prisme du rendu.

En clair, la sensorialité est latente, en gestation et le fœtus est perceptible par le truchement d'une échographie intérieure, en l'occurrence la picturisation. C'est le processus par lequel l'artiste tente d'asseoir une image encore informelle. Ce moment laisse tout de même prospérer des télescopages de vaisseaux *imageants* entre fait pictural et écriture poétique, eu égard au fait que la séparation génétique n'étant pas encore consacrée, au sens de ce qui habitant l'artiste n'ayant pas encore été restitué en qualité picturale ou poétique, il se crée comme un négatif de l'objet à venir.

Le troisième moment de cette rhétorique figurative est la visualisation ou entreprise par laquelle l'artiste rend visible ou visuel les résonances de son être intérieur. Il est semblable à « la femme en gésine : il lui faut enfanter. [...] [Le rendu devient alors un peu comme] une parturition dans la souffrance » [8] qui mobilise une pluralité de vecteurs sensoriels ; impliquant ce que Parfait Diandué appelle « une polysensorialité active » [9]. C'est le lieu d'une hypersensorialité qui révèle une incandescence des sens qui sont, pour ainsi dire, portés à ébullition. Cette hyperthermie sensorielle s'accommode, bien souvent, du vernis associatif dont la richesse est fondée par le refus de la séparation des genres au profit du mélange des genres. En réalité, le poète envisage le peintre quand il écrit et le peintre projette le poète en peignant.

C'est précisément cette posture qui laisse éclater le principe ontologique du double poético-pictural ainsi qu'en attestent les propos horaciens dans *L'Art poétique* : « ut pictura poesis » révélant que la peinture est comme la poésie. L'identité des deux horizons artiaux s'établit tant au niveau thématique, par la convocation de sujets communs, que par l'analogie structurante ou l'homologie scripturale qui se construit et se déploie autour de la question cruciale de l'image, entendue comme construction mentale donnant du relief à la pensée et aux sentiments. Elle suppose une forte charge symbolique et charrie l'idée d'un encodage fécond. En d'autres termes, la poésie ne devrait être portée à son achèvement que par son prolongement pictural de même que la peinture ne saurait s'épanouir loin de son aire poétique.

La complicité duogène entre la poésie et la peinture ouvre donc la voie à moult réflexions qui accordent le primat, surtout au XXe siècle, à l'inflation du réseau textuel et à la saturation du champ visuel. Au-delà de toutes les lectures critiques, c'est l'élection du langage verbal et du langage non verbal comme média qui retient l'attention, dans le cadre de ce travail. En effet, en sciences de la communication, le médium désigne « tout support de diffusion de l'information [...] constituant à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire transmettant un message. » [10]

De plus en plus, « l'usage du terme média est préféré [au] vocable texte [qui], entendu dans un sens élargi, peut renvoyer à un film, à un son, à une représentation théâtrale ou à une image. [Le terme média] permet [alors] d'insister sur la nécessité de porter une attention plus grande aux caractéristiques techniques et à la matérialité de productions culturelles étudiées. » [11]. Cette résonance acceptionnelle du mot média fait chorus avec la conception méchoulienne du terme. En effet, pour Éric Méchoulan, « le médium est [...] ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) [et] milieu dans lequel les échanges ont lieu. » [12]

Au regard de la flexibilité et de la modernité du sens revêtu par le terme média, il paraît fondé d'affirmer que la poésie et la peinture, en tant que supports établissant un échange avec une communauté par la diffusion à grande échelle d'un message et reposant sur un dispositif sensible en l'occurrence la feuille de papier/ la toile, prises comme des un entre/antra d'échanges, jouissent d'une véritable identité médiatique. Cette lecture s'épanouit à l'aune de la conception du terme médium duquel procède le mot média.

À cet effet, Silvestra Mariniello écrit :

Le terme médium est un emprunt au latin *medium* "milieu, centre", en particulier je reprends, du Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, la définition de médium en tant que "substance, milieu dans lequel a lieu un phénomène". Cette définition (XVI^e siècle) unit le matériel, la matière même – la substance, l'espace – et l'événementiel – le mouvement, le survenir d'un phénomène. [13]

Si le matériel, en tant qu'outil de constitution ou instrument d'érection du média, renvoie au mot, à l'image et à l'affect de l'auteur pour la poésie, il postule les couleurs et les formes, s'agissant de la peinture. Ici, la matière, comme champ spécifique, support de transmission ou réalité immanente aux allures de territoire, pourrait suggérer la page pour la poésie et la toile, par exemple, pour la peinture.

La substance, pour sa part, figure le contenu ou l'essentiel du contenu. Elle pourrait suggérer la banque d'informations ou la part de message que véhicule le poète ou le peintre. L'espace, entendu comme méta-situation de conception du média, pourrait correspondre, respectivement, à la littérature et aux arts. Le mouvement s'apparenterait, dans ce cas, au circuit de diffusion du produit au profit d'une audience plus large, en l'espèce il s'agira du processus d'édition et des ateliers de peinture. Le survenir pourrait alors s'entendre comme le creuset de la réception et de la critique auxquelles sont destinées les productions poétique et picturale. Subséquemment, il est loisible d'asserter que la poésie et la peinture jouissent d'une identité de médias. Mais alors, sous quelles modalités ces médias entretiennent-ils un commerce probant ?

II. L'ŒUVRE POÉTIQUE, BERCEAU DE L'INTERMÉDIAPHANIE OU ÉPIPHANIE D'UNE INTERMÉDIALITÉ SYSTÉMIQUE

La relative nouveauté du champ intermédiatique en littérature et la pluralité d'approches d'un théoricien à un autre¹² inclinent à concevoir l'intermédiarité comme une notion relativement "embrouillée" que les différentes contributions scientifiques aideront délicatement à "débrouiller". Sur cette question, Parfait DIANDUÉ souligne : « l'intermédiarité est une pratique analytique et un rendu créatif, du point de vue de l'art, qui transcende disciplines et domaines. [...] Comme toute nouvelle discipline elle a le défaut de ses qualités, c'est-à-dire

qu'elle est suffisamment récente pour favoriser l'explosion des approches définitionnelles et théoriques.» [14]

Pour la critique, l'intermédialité, prise dans son sens large est une approche qui étudie les relations que peuvent entretenir les médias entre eux. [Elle] est donc l'outil thématique utilisé pour étudier la rencontre de différents médias ». [15]

En clair, l'intermédialité en littérature apparaît comme une méthode de recherche qui scrute les possibles échanges, les rencontres singulières, les flux épistémiques de médias distincts, à l'œuvre dans un texte littéraire. Pour les nécessités d'une démarche opératoire, ce segment de la réflexion s'inspirera de la trilogie du fait comparatiste (émergence, flexibilité, irradiation) telle qu'énoncée par Pierre Brunel et Yves Chevrel [16] et ce, pour faire chorus avec le propos d'Adrian Marino qui souligne : « La méthode comparatiste [...] avant d'avoir passé au peigne fin tous les éléments existants, [explore] à fond ses propres ressources intérieures. » [17]

Dans cette dynamique, trois moments présideront à l'analyse : l'émergence ou l'affleurement des médias, la flexibilité des médias ou la dialectique du textuel et du visuel et l'irradiation.

L'émergence en intermédialité pourrait s'offrir comme la mise en relief des indices primaux qui font peser la présomption de présence et/ou de relation organique des médias, au sein d'un artefact donné.

En effet, cette articulation identifie les caractéristiques techniques et la matérialité des produits médiatiques. En l'espèce, une lecture soignée du poème "Les Phares" fait ressortir un média central, au sens de "moyen" prescrit par Éric Méchoulan et de support de transmission ou de communication permettant à un auteur de s'adresser à un public : la poésie. Ce qui est mis en évidence ici, ce n'est ni l'ivresse enchanteresse du contenu du texte ni son esthétisme mais sa matérialité en termes de support réel par lequel le poète rend possible une connexion avec les lecteurs. Il mobilise les contours artistiques de son énoncé dont la force médiatique réside en l'expulsion de son être intérieur sous la forme d'une production typographiée, éditée et diffusée aux fins d'une véritable mise en partage.

Ce faisant, la forme du texte (poème) devient la matière ou le conduit par le prisme duquel l'information est diffusée. Le dispositif conceptuel de ce média artistique, organisé autour de onze modulateurs strophiques, laisse entrevoir une importante communication sur l'hégémonie ou le triomphe impérial de neuf virtuoses, issus des milieux de la peinture (Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya, Delacroix), de la sculpture (Pugnet) et de la musique (Weber).

Vu sous ce jour, les artefacts picturaux, sculpturaux et musicaux, au-delà de leur sève dénotative, apparaissent comme des créations qui s'épiphanisent extra-muros ; c'est-à-dire au-delà des frontières qui leur sont institutionnellement tracées. Or, justement, « l'œuvre intermédiaire en général consiste à défendre mordicus la porosité ou le caractère mouvant des frontières entre différents médias artistiques, afin d'instaurer un effet de continuité entre eux : [une] œuvre-continuum » [18].

La référence quasi-obsessionnelle aux figures emblématiques de la peinture européenne, du XVe au XXe siècle, fait admettre l'évidence d'un affleurement du média pictural dans l'ancre poétique. S'opère, dès lors, un élégant dialogue entre poésie et peinture sur l'autel des médias.

En effet, par-delà l'évocation conative des peintres, le média pictural est justifié par des caractéristiques techniques et matérielles (formes diverses, objets référentiels, figures anthropomorphiques, couleurs, décors, plans) portées par des tableaux. Ces derniers, par

analogie médiatique, sont des supports à relent communicationnel parce que revêtus d'un vernis informatif et bénéficiant d'un large spectre diffusionnel.

C'est d'ailleurs, la satisfaction de ces conditions de mise en partage qui leur vaut qualité de « Phares » au point où chacune des strophes de présentification est révélatrice du tableau qui l'a inspiré.

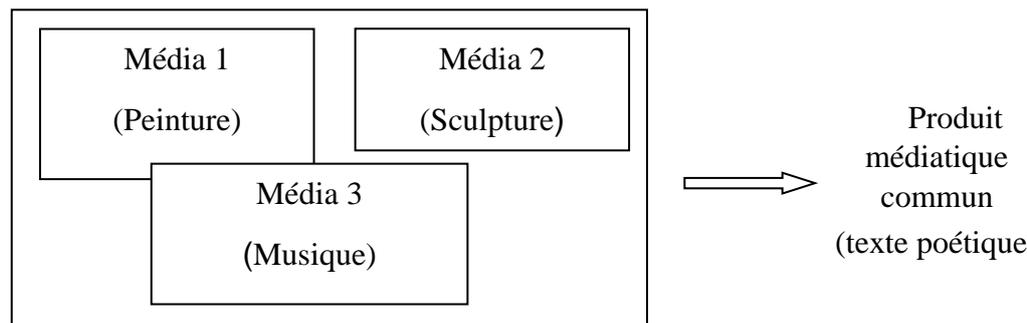
De cette façon, « Les Trois grâces » de Rubens, « La Vierge, L'Enfant Jésus, Sainte Anne » de Léonard de Vinci, « La leçon d'anatomie » de Rembrandt, « La Chapelle Sixtine » de Michel-Ange, ayant traversé le temps et charrié des thématiques éternelles, ont constitué assurément le levain des quatre premières strophes de " Les Phares". Les toiles deviennent, pour ainsi dire, des diffuseurs du génie des peintres tant et si bien que le média pictural fonctionne selon le modèle d'une fresque ou d'un musée imaginaire au sein du média poétique.

Véritable diapositive mentale, le jeu de miroirs, suscité par chaque quatrain, inscrit le peintre dans un lieu imaginaire et fait circuler des créatures aussi joyeuses que terrifiantes. Ces tableaux ont marqué la temporalité et constituent des poncifs de l'art dont les tétines s'abreuvent à l'aune du génie respectif de leurs auteurs. Ce qui est prégnant ici, par-delà la qualité esthétique-formelle des productions, c'est leur identité véhiculaire en qualité de dispositif matériel de transmission qui retient l'attention et qui crée la connexion avec le média poétique. Il y a comme une multifocalité auctoriale en raison de l'interpénétration des médias.

À l'évidence, les formes sous lesquelles l'intermédialité émerge ici sont la combinaison médiatique et les références intermédiales.

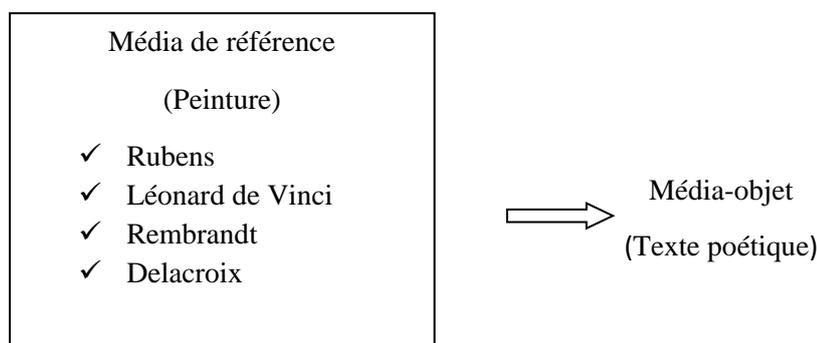
En effet, encore appelée multimédialité ou polymédialité, la combinaison médiatique désigne tous produits médiatiques puisant leur souffle dans la conjonction d'au-moins deux médias traditionnellement distincts. [19].

De façon schématique, la combinaison médiatique se présente ainsi qu'il suit :



Il y a comme un phénomène de synesthésie ou de polysensorialité.

En outre, les références intermédiales se lisent comme des phénomènes d'allusion d'un produit médiatique (média-objet) à un autre produit médiatique (média de référence), chacun possédant un système d'encodage propre. Schématiquement, cela peut se traduire ainsi qu'il suit :



Le média de référence n'a pas inspiré une adaptation mais il y est fait allusion comme un clin d'œil.

Après avoir indiqué sous quel (s) aspect (s), le phénomène intermédiatique émerge, il convient de s'intéresser à l'étape de la flexibilité des médias.

Mais, de quelle façon la flexibilité des médias ou la dialectique du textuel et du visuel opère-t-elle ?

L'intermédiarité mettant en évidence les relations entre des médias, il serait idoine, dans cette articulation, de saisir les invariants et les transformations observées. En d'autres termes, il s'agira d'examiner tous les médias à l'œuvre pour en évaluer les résistances et les malléabilités, les noyaux durs et les molécules variables, les aspects statiques et les traits dynamiques.

La peinture, en tant que média, recèle certaines caractéristiques élémentaires ou basiques qu'il est bon de relever : un procédé, des matériaux techniques, la diffusion d'un message, un support, l'existence d'un public.

Ces aspects brillent par leur invariance, qu'il s'agisse du média poétique ou du média pictural. C'est justement cette communauté d'éléments qui confère au texte étudié le statut d'un tout homogène, au-delà « des frictions ineffables [entre des] médias accouplés ». [20]

Sous cette couture, les deux médias semblent fusionnés en un seul média totalisant, abritant l'hypomédia résident ou résiduel.

À l'opposé, il est des aspects des médias en présence qui conservent leurs marques propres. En d'autres termes, se dessine ici la configuration sémiotique interne, propre à chaque média. Le dispositif communicationnel et relationnel est alors spécifique.

En réalité, les matériaux techniques convoqués pour donner de la matière et/ou une épaisseur « sensible » au média poétique sont purement abstraits et informes. Ils ne prospèrent que par le verbe ou le mot sur un fond de papier blanc.

Le mécanisme d'activation du processus médiatique et intermédiatique s'opère par délégation mentale avec pour antenne émettrice la connaissance des ressources de la langue (figures de rhétorique, versification, grammaire, vocabulaire...) par le récepteur. Autrement dit, la captation de l'information – mission première du média – est subordonnée à la culture du destinataire car le média poétique en soi est éthéré, poli, esthétisé, tricoté de fils lexicaux, a-priori dépouillés de toute expressivité.

À contrario, les couleurs, les figures et les formes (dans le cadre de la peinture figurative) paramètrent spécifiquement le média pictural. Elles manifestent, peu ou prou, un essai de signifiante au travers de son dispositif communicationnel dominé par des données chromatiques et iconographiques dont l'interprétation relève du sens culturel des objets et de l'interprétant.

Mais, qu'en est-il de l'irradiation ou plus en présence-value de l'autre intermédiatique ?

Cette étape vise la mise en relief des effets de sens résultant de cette ingestion du média pictural par le média poétique.

La posture du média pictural en le média poétique fait apparaître l'implication d'un dispositif synchrétique au service d'une polyphonie et d'une polysensorialité du support de base. La subtilité du *média-résident* favorise la dilatation sémiotique et l'inflation sémantique du *média-hôte*, au sens de celui qui accueille.

Finalement, toute la technicité du média pictural est mise au service du média poétique qui héberge "le centre émetteur de la station", comme pourrait le laisser subodorer la métaphore des phares qui infère l'idée de projecteur placé à l'avant pour éclairer et faciliter la visibilité d'un champ maritime ou aéronautique.

Ici, la technè du média pictural implique une maîtrise du cadrage, une sélection du point de vue, un montage en champ et contre-champ. Si le cadrage fixe le périmètre ou définit l'étendue du contenu de l'image à montrer, elle oriente, en l'espèce, vers le choix exclusif des sept peintres, du sculpteur et du musicien. Ce sont ceux-là que le scripteur poète-peintre a élu comme matrice de figuration de son énoncé. Il s'agit donc de l'effectif parangonique de ces virtuoses qui meublent le musée imaginaire la galerie mentale de Charles Baudelaire.

Le cadrage induit l'orientation du format qui est ici de type-portrait dans la mesure où le technicien fait un plan serré, une sorte de zoom sur chaque figure de peintre. Il se crée alors, par la magie de cette technique médiatique, une impression de proximité et un sentiment de présence.

Ainsi, les éléments retenus intègrent le champ et ceux exclus procèdent, naturellement, du hors-champ.

Ce faire est aussi observé dans le cinéma ou dans la photographie et l'angle de champ correspond alors à l'étendue qui délimite le champ couvert par l'objectif.

Cette syntaxe organisationnelle et résolument matérielle procède du point de vue de l'auteur en tant que situation ou position à partir de laquelle le balayage optique s'opère, dans les limites spatiales garanties par le cadrage.

En l'espèce, l'archétype du phare, au regard de sa bifocalité tributaire d'une ambiance de son horizon d'attente (maritime ou aéronautique) suggère aussi bien l'idée d'une vue par-dessus avec le référentiel-mer donc d'une plongée que d'une vue par-dessous, à partir du référentiel-air ; donc d'une contre-plongée.

En tous les cas, la technique du point de vue médiatise la relation visuelle et symbolique que l'artiste entretient avec son sujet. Dans ce poème de Baudelaire, par-delà l'hommage qu'il rend à ces poncifs de l'art, l'auteur français donne la preuve de sa qualité jouissive de « phare ». En d'autres termes, le poète français est lui-même un phare qui parle des phares : c'est une véritable mise en abyme. Charles Baudelaire ouvre, par cela-même, la voie à la modernité poétique et introduit le produit textuel aux multiples fécondités de ses embranchements.

III. FÉCONDITÉS HERMÉNEUTIQUES DU LIANT INTERMÉDIATIQUE POÉSIE-PEINTURE

Cet aspect du travail s'efforcera d'apprécier les effets des entrelacs médiatiques dans les artefacts étudiés. Il auscultera les reliefs du sens et examinera l'intelligence de la configuration intermédiatique observée. À cette fin, le schéma quinaire proposé par François Guiyoba dans le *Dictionnaire international des termes littéraires* (DITL) [21], semble représentatif du

traitement des fécondités herméneutiques en intermédialité tant le modèle proposé paraît briller par sa rigueur discursive et faire la part belle à une analyse scientifique propre.

En effet, le premier aspect du schéma quinaire vise à « définir le milieu intermédiatique de la relation étudiée (exemples : création littéraire contemporaine, arts du spectacle, communication...) ». [22]. À la lumière de "Les Phares ", l'on peut indiquer que le milieu intermédiatique de la relation entre le média poétique et le média pictural est la création littéraire ; singulièrement l'univers poétique français du XIX^e siècle.

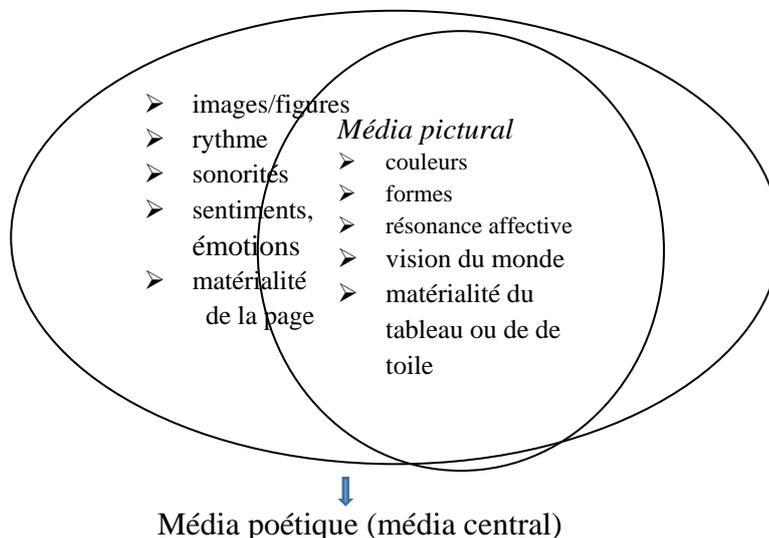
En deuxième lieu, la stratégie de décryptage proposée par François Guiyoba invite à « préciser le type de relation sur lequel on se penche (exemples : hybridation, métissage, recyclage, transposition, mise en abîme...) ». [23]

Capitalisant la démonstration de la logique du double (poésie/peinture) et sensible à l'enchevêtrement du média pictural en le média poétique, il paraît fondé d'asserter que le type de relation à l'œuvre dans "Les Phares" est la mise en abyme. En effet, la configuration plastique des deux médias donne lieu à une figure géométrique de laquelle surgit « une œuvre emboîtée à l'intérieur d'une autre en la reflétant » [24]. S'observe alors *un effet perspectif continue sur un seul et même objet*.

Dans le troisième moment, l'analyse incline à « dégager le schéma de la relation, c'est-à-dire en montrer la configuration dans le rapport des réalités qu'elle lie (exemples : l'égalité, l'équivalence, la différence et l'implication, entre autres relations de base aux nombreuses déclinaisons obtenues par calcul ». "Les Phares" laisse apparaître le principe de la relation de congruence au sens anatomique, d'un emboîtement parfait de deux surfaces ou de l'enchevêtrement ajusté de deux entités. [25]

Cette relation de congruence revêt les accents d'une véritable équivalence au sens du média pictural congru au média poétique si et seulement si poésie et peinture sont perçues comme des artefacts méta-artistiques et pro-médiatiques.

En réalité, la congruence affleure à la surface mémorielle du lecteur par décryptage efficient de signaux fins, délicats et subreptices. Les éclats du média pictural se dissolvent, dès lors, dans le média poétique qui devient, pour ainsi dire, pluriel, pluri-aspectuel, polyglotte, polymorphe. C'est précisément ce croisement ou cet enchevêtrement des médias qui est au cœur du propos intermédiatique. Le schéma suivant pourrait alors en donner un aperçu :



Ici, le pictural communique ses gènes à la matrice poétique.

Par ailleurs, l'on est invité à « déduire de ce schéma » la structure profonde, c'est-à-dire la loi mathématique qui régit la relation en tant que structure de surface (exemples : la réflexivité, la transitivité, la commutativité... ».

À l'analyse, la loi mathématique qui structure, de façon endogène la relation entre les médias à l'œuvre dans "Les Phares" est la transitivité.

Dans le langage mathématique, la transitivité est définie comme la « propriété d'une relation binaire dans un ensemble tel que la proposition "a est en relation avec la proposition b et b est en relation avec c" implique la proposition " a est en relation avec c" pour tout triplet (a,b,c) d'éléments de cet ensemble » [26]. En d'autres termes, une relation est dite transitive lorsqu'elle procède d'un principe binaire selon lequel des objets reliés, par effet de suite, entretiennent une propriété relationnelle entre le premier et le dernier. Formellement la propriété de transitivité s'écrit pour une relation R définie sur un ensemble E :

$$\Rightarrow \forall x, y, z \in E, [(xRy \wedge yRz) \rightarrow xRz].$$

En l'espèce, si le média pictural peut être symbolisé par x, les constituants ou déterminants picturaux (images, couleurs, résonance affective) représentés par y et z marquant le média poétique, alors le média pictural est relié et congru au média poétique ; E étant alors l'univers des médias.

Ainsi, l'on réécrirait, la propriété, de la façon suivante :

\forall média pictural, constituants picturaux, média poétique \in Univers des médias, [(média pictural Relié constituant picturaux \wedge constituants picturaux Reliés au média poétique) média pictural Relié média poétique].

En fait, la transitivité est tributaire de la satisfaction du principe transitionnel entre l'élément premier et un troisième étant entendu leur communauté fédératrice en l'élément deux. La transitivité suppose donc un franchissement de frontières "à l'aide de", "par le truchement de" portant en cela l'idéal médiatique de l'entre-deux.

En dernier ressort, la démarche guiyobienne commande de « préciser épistémologiquement la place et le rôle de la relation ainsi formalisée dans le réseau où elle s'actualise. »

En clair, il s'agit de jauger le positionnement et la fonctionnalité de la congruence sus-évoquée dans le réseau poétique où elle se fait jour.

Dans " Les Phares", la relation de congruence caractérise deux mesures médiatiques (peinture et poésie) qui s'articulent au sein d'un même support (poésie écrite). Dès lors, les courbes picturales et poétiques sont associées à un champ de vecteurs uniforme puisqu'elles sont rendues par le canal fédérateur du texte poétique.

Au-delà, les deux régimes méta-artistiques et pro-médiatiques proposent diverses valences notamment thérapeutique, noétique, esthétique.

Au plan thérapeutique, le principe congruentiel souligne l'implication du média pictural dans le média poétique comme source de catharsis à la fois pour l'auteur et pour le lecteur-spectateur eu égard au pouvoir suggestif et curatif des couleurs et des images. En tant que véhicule de

messages, l'aspect chromatique, essentiellement marqué par un contraste éloquent entre l'ombre et la lumière, l'obscurité et le jour, l'ennui ou le dégoût existentiel et l'aspiration à un bien-être bref entre le spleen et l'idéal, est porteur d'une thérapie de l'espérance qui invite à une traversée des zones de turpitudes et de chaos pour accéder à un horizon d'ataraxie et de béatitude. De cette manière, la figuration de « fleuve », « jardin », « chair fraîche », « anges charmants », « doux souris » contraste avec un décor spleenétique marqué « triste hôpital », d'« ordures », de « fantômes puissants ».

L'existence humaine, par le vecteur de la peinture, repose sur une logique dialectique. La congruence invite ici à une intégration, à une dissolution pour un effet thérapeutique homogène sur le lecteur et l'auteur lui-même. La peinture vient, pour ainsi dire, à la rescousse de la poésie pour prescrire une posologie efficiente à l'instance lectorale.

Au niveau herméneutique, la congruence souligne l'indissociabilité des deux régimes médiatiques et pose comme une gageure l'élan interprétatif de leur séparation. Vue sous cet angle, la formule horacienne de l'« *ut pictura poesis* » accède à sa noble stature et implique surtout l'ekphrasis de l'interprétation lumineuse du tableau d'art comme découlant du génie poétique.

Ici, l'analyse du poème de Baudelaire convoque un regard et des pré-réquis sur l'art pictural pour servir de média factuel à la transmission d'un message pertinent : celui de la séduction littérale du poète par les virtuoses de la peinture. Au titre de la valence noétique, la relation de congruence convoque une variété d'horizons gnoséologiques. Ainsi, l'arithmétique modulaire, l'algèbre, la géométrie, l'anatomie, la phylogénie s'offrent comme des secteurs transversaux du fait congruent et en souligne la vitalité ontologique.

Relativement à la valence esthétique, l'on pourrait relever un mode de couture singulier qui invite la peinture au cœur du débat poétique.

À la lisière de ces deux médias, des formes communes peuvent être relevées.

Il s'agit notamment de la communauté de support (le papier), le pictural étant immergé dans le poétique, de la communauté expressive (la résonance affective d'une âme balafree aspirant à un mieux-être), de la communauté de matériaux (les images, les couleurs et / ou les sonorités).

Au final, ce paramétrage intermédiatique souligne la richesse du texte baudelairien et énonce sa profondeur, son élasticité. La forme, le centre d'intérêt, l'équilibre entre les différents éléments, leur orientation, leur harmonie ou uniformité, la taille de l'image par rapport au champ visuel, le chemin ou la direction, suivi(e) par l'œil du lecteur ; tout semble converger vers le brassage fécond et unificateur des propos intermédiatiques au sein de l'artefact étudié.

La méthodologie transdisciplinaire proposée par le chercheur camerounais François Guiyoba semble garantir toutes les promesses d'une lecture interprétative des postures intermédiatiques.

CONCLUSION

En définitive, il convient de retenir que la poésie et la peinture entretiennent une relation fusionnelle qui consacre la dialectique du double. Cependant, au-delà de leur artialité, ces deux types de création revêtent une identité profondément médiatique. Ainsi, l'économie de leurs rapports fonde les ressorts de leur vécu intermédiatique dont les postures et les enjeux sont d'une qualité probante. Cette nouvelle approche des textes littéraires induit une réévaluation de

l'auctorialité et un affinement du dispositif de réception au profit d'une herméneutique dynamique. Au cœur d'un univers marqué par une fulgurance de la médiatisation des cultures, l'intérêt pour le fait intermédiatique inaugure un souffle vitalisant dans la grille de lecture de tous les artefacts en général et des énoncés à relent comparatiste, en particulier.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale Française, Paris, 2008, 374p

[1] SIMONIDE de Céos cité par PLUTARQUE in *De Gloria Atheniensium III*, 346f-347d.

[2] LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 291p.

[3] MARINIELLO Silvestra, « L'intermédiarité: un concept polymorphe » in *Inter Média*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.13.

[4] GAUDREAULT André, MARION Philippe, « Un média naît toujours deux fois ... », dans *Sociétés et Représentations. La croisée des médias* (2000), Paris : CREDHESS, n°9.

[5] SIMONIDE de Céos cité par PLUTARQUE in *De Gloria Atheniensium III*, 346f-347d.

[6] DIANDUÉ Bi Kacou Parfait, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Publibook, 2013, p.177.

[7] *ibid.*, p.177.

[8] SENGHOR Sédar Léopold, *Chants d'Ombre*, Seuil, Paris, 1990, p.156.

[9] DIANDUÉ Bi Kacou Parfait, *op.cit.*, p.178.

[10] MANBOURGET Patrice, *Le Petit Larousse illustré 1995*, Larousse, Paris, 1995, p.643.

[11] BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiarité à l'époque contemporaine », 2014. Article disponible sur le lien hal-01012325v2

[12] MÉCHOULAN Éric cité par GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

[13] MARINIELLO Silvestra, *op.cit.*, p.26.

[14] DIANDUÉ Bi Kacou Parfait, *Une géocritique de l'au-delà dans la littérature : poésie et peinture entre intermédiarité et transgressivité, pour une matérialité des mondes possibles*, contribution au livre collectif publié à Libreville, Second semestre 2013, Edition ODEM, ISBN : 978-2-919487-76-9, p.6.

[15] AMANGOUA ATCHA Philip, TRO DEHO Roger, COULIBALY Adama, *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.8.

[16] BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1972, p.56.

[17] MARINO Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U F, 1988, p.67.

[18] MOUAKHAR Nizar, « Introduction à l'Intermédialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art », 2018. Article disponible sur le lien : <http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/>

[19] Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

[20] MALHER Andreas, «Problème der Intermedialitätsforschung» in *Poetica 44*, 3-4, 2012, p.259.

[21] GUIYOBA François, « Intermédialité », in Jean-Marie Grassin (éd), *Dictionnaire intermédial des termes littéraires*, Limoges (DITL), <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=1447>, page consultée le 6 février 2014.

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] *Dictionnaire Le grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2013, p.40.

[25] *Ibid.*, p.286.

[26] *Dictionnaire encyclopédique. Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1994, p.1025.