

**UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I**

\*\*\*\*\*

**ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE**

\*\*\*\*\*

**DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS**

\*\*\*\*\*



**UNIVERSITY OF YAOUNDE I**

\*\*\*\*\*

**HIGHER TEACHER TRAINING  
COLLEGE**

\*\*\*\*\*

**DEPARTMENT OF FRENCH**

\*\*\*\*\*

**LE PRINCIPE ONTOLOGIQUE DE L'INTERMÉDIALITÉ  
DANS *UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE* D'ANDRÉ BRINK**

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de l'Enseignement  
secondaire deuxième grade (Di.P.E.S. II)**

par

**Rose Aristide NKOUKOU**  
*Licenciée ès Lettres modernes françaises*

sous la direction de  
**M. François GUIYوبا**  
*Professeur*

*Année académique 2015-2016*

**À  
ma famille**

## **REMERCIEMENTS**

Nous adressons nos remerciements à tous ceux qui nous ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Nous exprimons d'abord notre profonde gratitude à notre directeur de recherche, Monsieur le Professeur François Guiyoba, dont la rigueur et l'humilité ont guidé nos premiers pas dans la recherche. Nous sommes aussi reconnaissante à tous les enseignants du département de français de l'École normale supérieure pour leur formation.

Nos remerciements vont ensuite à Hugues Gael Abena Mendouga et à Louis-Marie Mendouga Togo pour leurs conseils et encouragements.

Nous remercions enfin nos amis Marcelline Doris Ninon Lema Abanda, Ingrid Ninkeu Ngassam, Eveline Dora Tsaafack Ngueuteu, Rolande Djomou Ngueyep, Marcelle Youmbi Ngouaneu, Martial Ngassam Toundji, Romeo Fotsa et Miguel Bitjong Bi Bitjong.

## RÉSUMÉ

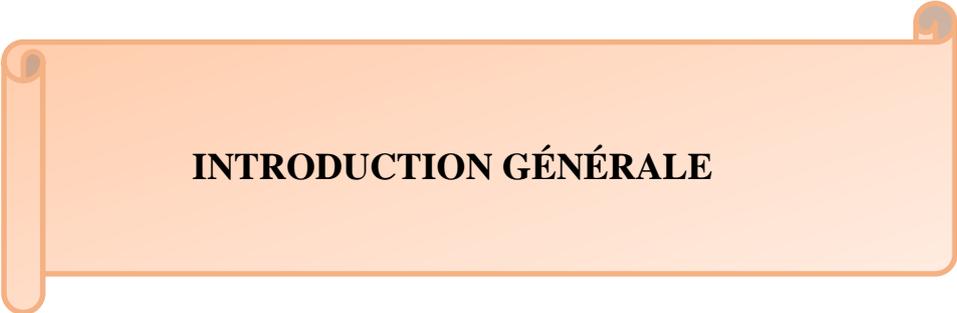
*Une saison blanche et sèche* d'André Brink s'illustre par une importante intrication d'arts et de médias. On y retrouve entremêlés musique, peinture, mass médias, etc. Étudier les relations qui existent entre ces différents arts relève du domaine de l'intermédialité, une sous-discipline de la littérature comparée qui naît à la suite de l'intertextualité kristévaïenne. Cette nouvelle approche montre qu'il existe des interactions entre les médias présents dans un texte littéraire, mais aussi entre les milieux dans lesquels ils évoluent. La littérature comparée étant un champ de recherche très vaste, François Guiyoba affirme que l'intermédialité est une ontologie et une herméneutique. Cette nouvelle orientation permet aux chercheurs de s'interroger sur la portée existentielle de la pratique intermédiaire. Le présent travail effectué dans ce roman, en se servant des méthodes comparatiste et narratologique, permet de montrer que l'entrelacs des arts dans ce roman n'est pas un fait gratuit. *Une saison blanche et sèche* campe définitivement les personnages dans une quête perpétuelle de la justice et poursuit d'autres objectifs, à travers la pratique intermédiaire.

**Mots clés :** intermédialité, ontologie, principe, herméneutique, arts, intrication, média.

## ABSTRACT

*A White and dry season* of André Brink becomes famous by an important intricacy of arts and medias. As a matter of fact, this novel is a wise mixture of music, painting, mass medias, etc. to study relations that exist between those different arts is a part of the intermediality domain; a branch of Compared Litterature that is born following kristeva's intertextuality. According to that approach it exists interactions between the medias in a literary text but also between surroundings in which they evolve. Compared Litterature being a very vast research field, François Guiyoba affirms that intermediality includes ontology and hermeneutics. That new approach allows researchers to think about the existential range of intermedial practice. The present work that takes stump in this novel using comparatist and narratologic methods, permits to show that mixture of arts in this novel is not a free fact. *White and dry season* camps definitely characters in a perpetual quest of justice and pursues other objectives through intermedial practice.

**Keys words:** Intermediality, ontology, principle, hermeneutics, arts, intricacy, media

A horizontal orange banner with a scroll-like appearance, featuring a vertical strip on the left side and rounded corners. The text is centered within the banner.

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Le présent travail de recherche s'inscrit dans le cadre de l'intermédialité, qui est une branche du comparatisme. En effet, le comparatisme est une perspective d'étude de la littérature. Dans *La Littérature comparée*, Yves Chevrel définit celle-ci comme « une démarche intellectuelle visant à étudier tout objet dit, ou pouvant être dit littéraire, en le mettant en relation avec d'autres éléments constitutifs d'une culture »<sup>1</sup>. S'agissant de ces éléments, on peut citer des arts tels la peinture, la musique, la sculpture, le cinéma et autres. Bien que théorisée dans les années 90, l'intermédialité était déjà pratiquée de différentes manières depuis l'Antiquité.

Dans l'Antiquité, l'*ekphrasis* était une pratique consistant à décrire les peintures, les tableaux de façon vivace et détaillée dans les textes. Une de ses formes, l'*ut pictura poesis* d'Horace élaborée dans son *Art poétique*<sup>2</sup>, met en parallèle peinture et poésie. Selon l'auteur latin, un poème quel qu'il soit, peut, comme un tableau, nous émouvoir ou nous donner une impression de plaisir. Plutarque, quant à lui, attribue une formule à Simonides selon laquelle la peinture est une poésie muette, et la poésie, une peinture parlante. On y voit le lien entre peinture et poésie, bien qu'à cette époque, œuvres d'arts et textes médiatiques étaient appréhendés comme des phénomènes isolés.

Par la suite, Joachim Paech songe à une théorie intermédiatique englobant le cinéma, la musique, les arts plastiques et autre. Il estime à cet effet qu'il est « envisageable de penser à une théorie à venir de l'intermédialité comme procédé transformationnel, semblable aux concepts d'intertextualité (Genette) et liée à la description de configurations intermédiatiques »<sup>3</sup>. Selon Joachim Paech, l'intermédialité serait une discipline semblable à l'intertextualité, dans la mesure où il s'agirait d'un mélange de médias, dans un média phare qu'est le texte. Dès lors, il ne s'agira non plus de coprésence intertextuelle, mais de coprésence intermédiatique dans un texte. À la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle (1812), Coleridge créa l'intermedium. Ce terme renvoie, à cette époque, à un phénomène narratologique basé sur des fonctions narratives de l'allégorie en tant qu'intermédiaire entre personne et personnification, entre le général et le spécifique. En 1917, les travaux du germaniste Oskar Walzel montrent que différents arts s'éclairent réciproquement et entretiennent des relations fécondes entre eux.

---

<sup>1</sup> Y. Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 7.

<sup>2</sup> D. Schneller, *De Arte poetica* (Art poétique), écrire la peinture : la doctrine de l' « Ut pictura poesis » dans la littérature française de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup>J. Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jorg Helbig (dir.), *Intermedialität; theorie und praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 27. traduit.

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Richard Wagner s'oppose farouchement à la notion traditionnelle d'opéra, mettant en avant le concept de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*). Il s'agit d'un concept esthétique qui désigne l'utilisation simultanée de nombreux médias et disciplines artistiques dans une visée symbolique, philosophique ou métaphysique. Wagner voit dans cette utilisation le désir de refléter une unité de vie<sup>4</sup>. Il plaide à cet effet pour une intégration harmonieuse de trois arts principaux à savoir, la danse, la poésie et la musique. L'idée d'œuvre d'art totale chère aux romantiques s'apparente, à quelques nuances près, à celle de l'intertextualité développée par Julia Kristeva à la suite de Mikhaïl Bakhtine. En effet, l'intertextualité développée par Kristeva à la suite de Bakhtine met l'accent sur les liens entre les textes, la notion de trace et de polyphonie du texte littéraire : « (...) tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* »<sup>5</sup>.

Ce n'est qu'en 2003, à l'occasion d'un colloque sur la nouvelle sphère intermédiatique organisé par le Centre de Recherche de l'Intermédiabilité (CRI) de l'Université de Montréal, que Jürgen E. Müller énonce et théorise formellement le concept d'intermédiabilité. Selon lui, l'intermédiabilité « vise la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens »<sup>6</sup>. À cet effet, il part de la définition que Kristeva donne de l'intertextualité pour montrer que le concept fut utilisé de façon très restrictive pour la description des processus de production de sens purement textuels. À partir du moment où, Julia Kristeva définit l'intertextualité dans son livre *La Révolution du langage poétique*, comme « le passage d'un système de signes à un autre », aucune spécification n'est apportée sur la nature de ces signes. À cette définition, on doit du coup entendre aussi bien des systèmes de signes verbaux (les textes littéraires), que des systèmes de signes non verbaux (les autres arts et médias). Il apparaît clairement que la notion d'intermédiabilité est complémentaire à celle de l'intertextualité ; mieux encore, elle était déjà comprise dans l'intertextualité. Cette idée est renforcée par cette définition que Müller donne de l'intermédiabilité : « si nous entendons par intermédiabilité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias (...), cela implique que la conception de « monades », ou de sortes de médias « isolés », est irrecevable »<sup>7</sup>. Autrement dit, Müller ne conçoit pas les médias comme

---

<sup>4</sup> B. Epstein, *Richard Wagner et l'œuvre d'art totale*, Université de Toulouse II, France, 1969.

<sup>5</sup> J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>6</sup> J. E. Müller, « L'intermédiabilité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas : journal of film studies*, no 2-3, vol.10, 2000, p. 106.

<sup>7</sup> J. E. Müller, « vers l'intermédiabilité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol.16, 2006.

phénomènes isolés, ni l'intermédialité comme une simple addition de ceux-ci, mais plutôt comme un processus impliquant des interférences fréquentes entre arts et médias.

En somme, l'intermédialité, est une relation de coprésence, de transposition, d'intégration et d'interdépendance permanente entre différentes formes d'expression artistiques. Après l'ouverture de Müller, beaucoup d'études ont été conduites dans ce domaine.

Philippe Marion et André Gaudreault pensent que l'intermédialité permettrait de montrer les avatars d'un média qu'est le cinéma au cours de son histoire.

Silvestra Mariniello, quant à elle, pense que l'intermédialité est un concept polymorphe. Il désigne à la fois les relations entre les médias, le creuset des médias et de technologies d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média particulier. Pour elle, l'intermédialité est une discipline suffisamment ouverte qui transcende les limites d'un texte clos, afin d'établir des relations avec des institutions d'information ou de communication. Elle précise que

*le concept d'intermédialité est justement la prise en compte de la relativité du regard, de la précarité de la perception, de l'impossibilité de connaître autre chose que la variation, que l'instabilité du réel toujours médiatisé et du sujet qui s'y mesure, prise en compte qui affecte la connaissance non pas de la réalité, mais du rapport entre la pensée et le monde.<sup>8</sup>*

Éric Méchoulan, quant-à lui, axe ses réflexions sur deux concepts notamment la métaphysique et l'intermédialité. Dans *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, il s'interroge sur la métaphysique en tant qu'intermédialité. Ainsi, la question phare de son étude *d'où viennent nos idées*<sup>9</sup> transcende le domaine de l'ontologie, lui permettant d'analyser ainsi le rapport qui existe entre la pensée et l'être.

De façon générale, il apparaît que l'intermédialité s'intéresse à l'étude des relations pouvant être entretenues entre systèmes de signes, entre la littérature, les autres médias et arts.

François Guiyoba, pour sa part, a orienté la pratique intermédiaire à un niveau philosophique. Autrement dit, il a généralisé cette pratique à tout l'existant. Il décrit l'intermédialité à cet effet comme :

---

<sup>8</sup> S. Mariniello, « Commencements », in *Intermédialités*, n°1, 2003, p. 52.

<sup>9</sup>E. Méchoulan, *Doù viennent nos idées ? Métaphysique et Intermédialité*, Montréal, 2000.

*L'instrument idéal du contexte multimédiatique actuel qui se caractérise par une intrication exponentielle et irréversible de médias entre lesquels la médiateté tend sinon à s'abolir, du moins à se réduire à sa plus simple expression. Il ne peut être autrement quand tout n'est plus que métissage, hybridation, unionisme, communautarisme, vitesse, etc.<sup>10</sup>*

Guiyoba prend le concept d'intermédialité au sens étymologique, c'est-à-dire tout support de diffusion de l'information (livre, radio, télévision etc.) constituant à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire transmettant un message à l'intention d'un groupe. Il donne au concept une envergure métaphysique, car il porte plus intérêt à la finalité du média qu'au média lui-même.

Ce dernier pense que, non seulement l'intermédialité permet d'étudier les relations que peuvent entretenir un média avec les autres médias, mais elle est aussi une herméneutique. Si l'herméneutique est perçue, selon *Le Dictionnaire Hachette (2004)*, d'une part comme la science de l'interprétation des livres sacrés et en général de tous les textes anciens ; et d'autre part comme la théorie de l'interprétation des symboles en action dans l'inconscient, dans le rêve, dans tout discours humain, écrit ou non, nous pouvons dire que l'intermédialité pour François Guiyoba, est un outil d'analyse qui permet de transcender les relations qu'entretient un média avec d'autres médias. Ceci dans le but de faire comprendre les multiples intrications qui ont donné naissance à un média.

En outre, François Guiyoba pense que l'intermédialité est aussi une ontologie. L'étymologie de ce mot renvoie à la « théorie de l'existence », c'est-à-dire la théorie qui tente d'expliquer la connaissance de l'être en tant qu'être. Vue sous cet angle, l'intermédialité vise à résoudre un problème existentiel. Il s'est aussi appesanti sur l'aspect méthodologique et propose une méthode précise d'analyse de l'intermédialité.

Se pencher sur le thème de l'intermédialité dans le roman, c'est poser le problème d'intrication entre les médias, les arts et le roman. C'est analyser les interactions, les modes de présence et l'influence structurelle de ces médias ou arts sur le genre romanesque. Ainsi, l'œuvre d'André Brink se prêterait à ce genre de pratique parce que cet auteur aurait, de façon exemplaire, convié d'autres médias et arts à faire partie intégrante de sa création artistique. La lecture de son œuvre laisse voir la coexistence de plusieurs arts et médias qui se combinent et s'entrelacent. Il aborde avec une grande dextérité les thèmes sensibles comme le racisme, l'amour, la violence, la ségrégation raciale etc. Il est l'écrivain qui a retenu notre attention en

---

<sup>10</sup> F. Guiyoba, « Intermédialité » in Jean-Marie Grassin, *DITL*, /<http://www.dit.info/test/art14847.php>, page consultée le 10 mai 2015.

ce sens que, nous verrons comment il manie l'intermédialité dans son roman *Une saison blanche et sèche* et le principe ontologique qui en découle. Nous nous évertuerons à y analyser les principaux supports à savoir : la presse écrite, la peinture, la musique, la radio, le téléphone. Le choix de ce roman comme corpus se justifie par de fortes occurrences d'éléments intermédiatiques. Voici sommairement présentée cette œuvre.

*Une saison blanche et sèche* met en exergue la situation politique de l'apartheid en Afrique du Sud. L'intrigue est bâtie autour de deux personnages attachants, Ben du Toit et Gordon Ngubene. L'un blanc et professeur d'histoire en afrikaner dans un établissement de la place ; l'autre noir et jardinier dans ledit établissement. Ces deux personnages se battent avec courage contre l'injustice commise à l'égard des Noirs par un système corrompu. Ce roman a le mérite de peindre une société complexe sous les affres du racisme, et de donner au lecteur la possibilité de revisiter l'histoire de l'Afrique du Sud.

Plusieurs études ont été effectuées sur des corpus africains dans le domaine de l'intermédialité, car les médias et arts sont présents à profusion dans la littérature africaine. C'est ainsi que beaucoup de travaux ont été menés sur l'œuvre d'André Brink. Nous pensons à cet effet à l'article de Robert Fotsing Mangoua : « Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et André Brink »<sup>11</sup> publié dans *Inter Media, littérature, cinéma et intermédialité*. Il a analysé le recueil de poèmes du poète camerounais Célestin Monga : *Fragment d'un crépuscule blessé*, paru en 1990. Fotsing Mangoua y exploite des photos prises en Afrique du Sud pour écrire des poèmes et les compare ainsi à des passages de l'œuvre romanesque d'André Brink. Nous notons également l'article : « Entrelacs des arts dans *Une saison blanche et sèche* d'André Brink » de Bigaudi Bilong, paru dans *Entrelacs des arts et effet de vie* (2012), dirigé par François Guiyoba. Bigaudi soutient dans cet article l'idée selon laquelle, l'entrelacs des arts dans *Une saison blanche et sèche* suscite et entretient chez le lecteur un grand effet de vie. Effet de vie qui va grandissant au fil de la lecture et à mesure qu'il découvre les arts en présence. Nous pensons en outre à la thèse de doctorat d'Albert Jiatsa Jokeng, *L'intermédialité dans l'œuvre romanesque d'André Brink* (2011). Jiatsa démontre à travers cette thèse que le jeu intermédiatique dans l'œuvre de Brink est une technique d'écriture consciente au vu du volume et de la qualité d'éléments intermédiatiques présents dans ce dernier.

---

<sup>11</sup> R. F. Mangoua, « Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et André Brink », in *Inter Média, littérature, cinéma et intermédialité*, dirigé Célia Vieira et Isabel Rio Novo, 2011.

De ce qui précède, il ressort que de nombreux travaux se sont penchés sur la manifestation des médias concrets dans notre corpus. Mais ce qui fait l'originalité de notre sujet est qu'aucun de ces chercheurs ne l'a abordé sous l'orientation donnée par François Guiyoba. Ainsi, notre réflexion a pour objectif de montrer, pour s'arrimer à la perspective de Guiyoba, que la pratique intermédiaire est un procédé d'écriture qui trahit chez les auteurs qui s'y adonnent, un souci de retrouver l'essence des choses. C'est ce qui justifie d'ailleurs le titre de notre sujet : *le principe ontologique de l'intermédialité dans la production romanesque : le cas de Une saison blanche et sèche d'André Brink*. Dans le but de compléter la recherche, notre modeste contribution se propose de faire la lumière sur la relation entre les médias et l'écriture romanesque dans l'univers de ce texte, et surtout de questionner l'orientation philosophique qui se cache derrière ce mélange d'arts. Il s'agit de pousser la réflexion jusque dans le domaine de la métaphysique et faire de l'intermédialité une ontologie. Nous irons donc du textuel vers le médiatique.

Après une lecture profonde des mouvements internes de ce roman, une interrogation vient à l'esprit : comment se manifeste le principe ontologique de l'intermédialité dans la production littéraire ? Le problème ainsi formulé, nous émettons en guise d'hypothèse générale, que le principe ontologique intermédiaire dans la production romanesque brinkéenne se manifesterait au niveau idéologique. Cette question centrale en éveille d'autres qui lui sont complémentaires ou subsidiaires et qui constitueront notre problématique :

- Qu'est-ce que l'intermédialité ? Qu'est-ce que l'ontologie ?
- Que faut-il entendre par principe ontologique intermédiaire ?
- Quels sont les différents médias en présence dans *Une saison blanche et sèche* ? Autrement dit, quels en sont l'incidence et l'apport sur le plan de l'esthétique et de la signification ?

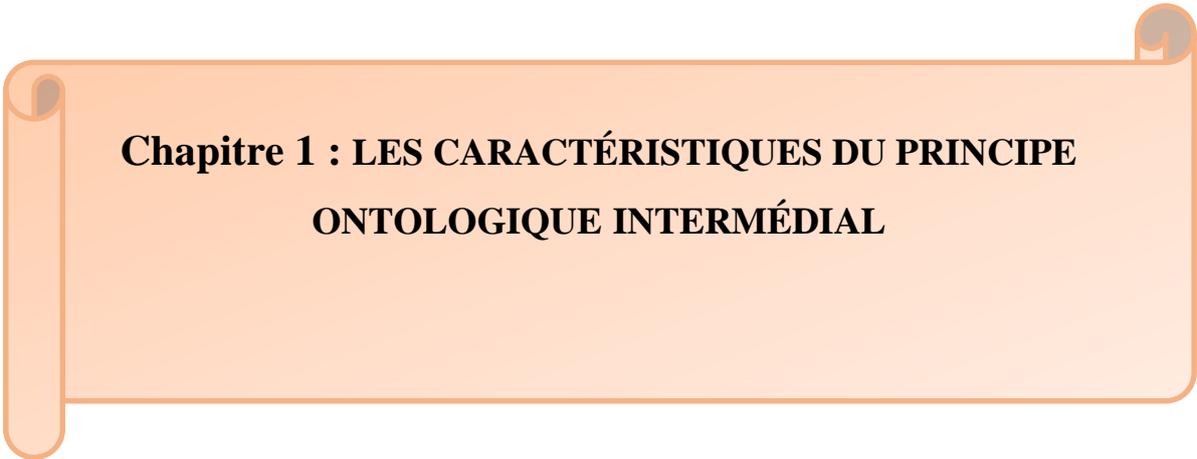
De telles interrogations ne vont pas sans quelques supputations. Aussi émettons-nous en guise d'hypothèses secondaires :

- L'intermédialité est une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations et interactions entre les médias distincts, dans des œuvres littéraires. L'ontologie est la « théorie de l'existence », c'est-à-dire la théorie qui tente d'expliquer la connaissance de l'être en tant qu'être. Nous nous attarderons ici à l'essence de l'être et à son existence. Pour cette première articulation, nous aurons recours à la méthode d'analyse de l'intermédialité de François Guiyoba mentionnée plus haut. Nous

convoquerons ensuite la philosophie de Jean Paul Sartre pour illustrer pleinement la pratique intermédiaire. Sa philosophie nous servira dans la compréhension de l'ontologie.

- Concernant le deuxième volet de notre problématique, nous dirons que le principe ontologique intermédiaire serait celui à travers lequel l'écrivain retrouve l'essence des choses en transcendant la réalité dans laquelle il se trouve. Ce principe lui permettrait de visualiser un monde nouveau. Pour étayer cette hypothèse de recherche, nous ferons encore appel à la conception intermédiaire de François Guiyoba et à la philosophie de Jean Paul Sartre.
- L'entrelacs des arts dans notre corpus ne serait pas un fait du hasard. En effet, au regard de la liste importante des médiatextes appartenant aux supports journalistiques, picturaux, musicaux etc., nous constatons que l'usage de l'intermédialité est volontaire. À travers elle, André Brink met en relief l'idée selon laquelle l'Afrique du Sud ne devrait pas être vue en blanc ou en noir ; encore moins en noir et en blanc uniquement, mais plutôt d'une manière multicolore. Aussi estimons-nous que l'intermédialité est un moyen pour son auteur de transformer son pays aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan politico-social. Pour cela, nous ferons appel au schéma quinaire de Paul Larivaille et à l'analyse narratologique de Gérard Génette, qui nous permettront d'examiner le corpus.

Pour étayer nos analyses, notre travail s'organisera autour de quatre grandes articulations. Ainsi, nous l'entamerons par les caractéristiques générales du principe ontologique intermédiaire, au premier chapitre. Il sera question de faire le tour des concepts d'intermédialité et d'ontologie, afin de justifier leur mise en relation. Par la suite, nous aborderons avec minutie, au deuxième chapitre, *Une saison blanche et sèche* sous un angle narratologique sans toutefois perdre de vue la pratique intermédiaire. Le troisième chapitre consistera en l'analyse intermédiaire de notre corpus. Il sera consacré à la typologie des médias présents dans ladite œuvre. Le quatrième chapitre portera sur la manifestation du principe ontologique de l'intermédialité dans notre corpus.

A decorative orange scroll graphic with rounded corners and a vertical strip on the left side, resembling a rolled-up document. The text is centered within the scroll.

**Chapitre 1 : LES CARACTÉRISTIQUES DU PRINCIPE  
ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL**

L'histoire des méthodes et des théories montre qu'elles naissent et se développent au fil des années. C'est le cas, plus récemment, de l'intermédialité et l'ontologie. Pour rendre compte de la pratique intermédiaire dans *Une saison blanche et sèche*, notre choix a porté sur la méthode intermédiaire de François Guiyoba, et l'ontologie sartrienne. La première ressort de la littérature comparée et la deuxième, du domaine de la philosophie. Il sera question dans le premier chapitre de faire ressortir les caractéristiques du principe ontologique intermédiaire. Pour ce faire, nous présenterons les notions d'intermédialité et d'ontologie. Il convient donc de se demander ce qu'est l'intermédialité et ce qu'est l'ontologie. Quel lien relie ces deux notions ? Le premier volet sera consacré à l'intermédialité, en s'attardant principalement sur l'apport de François Guiyoba. Le second volet consistera à présenter l'ontologie sous deux angles : une brève historique et l'explication de l'ontologie sartrienne. Le troisième volet, quant à lui, nous permettra de mettre en exergue les caractéristiques ontologiques de l'intermédialité dans notre corpus.

## 1.1. L'INTERMÉDIALITÉ

Réfléchir sur l'intermédialité revient à s'interroger sur la signification de cette notion et les différentes écoles y afférentes.

### 1.1.1. Définitions

Le terme intermédialité est composé du préfixe « inter » et du radical « médialité ». « Inter » signifie le fait d'« être-entre » au moins deux instances. C'est dans ce sens qu'Éric Méchoulan précise, dans son article « Intermédialités : le temps des illusions perdues », que « le préfixe “inter” vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première, (...) les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation ».

Le vocable « médialité » quant à lui, est l'étude des médias en général, et en particulier, leur capacité de se distinguer les uns par rapport aux autres.

Après avoir ainsi défini les termes « inter » et « médialité », l'intermédialité apparaît plus complexe qu'une simple intrication ou « mélange » des médias.

Le concept intermédialité, dégage le lien dynamique tendant à révéler les spécificités qui séparent les médias impliqués par cette relation. Dans notre corpus, trois références médiatiques s'entremêlent : l'histoire, la lettre et le cinéma. L'histoire narre un récit principal qui est réel ; la lettre décrit un deuxième récit, basé presque sur des témoignages et parallèle au premier, et enfin, le cinéma expose un troisième récit parallèle aux deux premiers.

Silvestra Mariniello précise que la recherche intermédiaire a aussi plusieurs objets, dont les phénomènes de transfert. Ces phénomènes se manifestent par le transport de matériaux ou de technologies d'un média source à un média d'accueil. L'auteure conçoit aussi l'intermédialité comme :

*(L)'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à ceux d'une autre. L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à ceux d'une autre<sup>12</sup>.*

L'intermédialité étant ainsi définie, il convient d'explorer les différentes écoles qui la sous-tendent.

---

<sup>12</sup> S. Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans *Inter Media : littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2011.

### 1.1.2. Les écoles en intermédialité

Par « école », nous entendons ici, non pas un établissement où l'on donne un enseignement, mais comme l'ensemble des partisans d'une doctrine philosophique, littéraire, artistique etc.<sup>13</sup>. Examiner les différentes écoles en intermédialité revient à étudier les différents centres de réflexions de ce domaine de recherche.

L'intermédialité jusqu'ici n'a été pratiquée que sous le prisme de deux écoles : l'école allemande et l'école canadienne, comme le mentionne François Guiyoba dans son article « intermédialité »<sup>14</sup>.

#### 1.1.2.1. L'école allemande

C'est Jürgen E. Müller qui est le maître de l'école allemande de l'intermédialité. Celui-ci l'a mise au point à l'occasion d'un colloque sur la nouvelle sphère intermédiatique en octobre 2003, comme le précise François Guiyoba. Cette doctrine fonde son originalité sur un postulat de base ; à savoir, « tout média est la synthèse des autres médias » ; média pris sous l'angle d'un ensemble d'ingrédients mixé pour un produit homogène. Autrement dit, chaque média n'est que la combinaison des médias antérieurs ou environs. Par conséquent, pour Müller, l'intermédialité « vise la fonction des interactions [médiatiques] pour la production du sens ».

Dans l'école allemande de l'intermédialité, le média n'est pas vu du côté du contenu, mais plutôt de celui de la nature, de l'essence, de la constitution. La physiologie ou la biologie d'un média n'est qu'un ensemble d'interactions entre des médias qui donne un autre. En d'autres termes, le média devient un hypermédia, c'est-à-dire un ensemble qui forme un tout, de sorte que l'absence d'un élément annule le média ou le transforme en un autre. C'est à juste titre que Jürgen E. Müller affirme que :

*Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de « monades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable<sup>15</sup> (...)*

Pour lui, l'intermédialité « vise la fonction des interactions pour la production du sens ».

Michel Fournier quant-à lui fournit une définition qui explique mieux cette substance de l'école allemande : « j'appellerai donc sphère intermédiatique ces références qui font appel soit

---

<sup>13</sup> Dictionnaire Petit Larousse multimédia, 2009.

<sup>14</sup>F. Guiyoba, « Intermédialité » in DITL, J-M Grassin (dir), <http://www.info/artted/art14847.php>.

<sup>15</sup>J. E. Müller, « vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », Université de Bayreuth.

à un média, soit à des produits d'autres médias, en tant que leur provenance devient significative ». Il n'existerait donc pas de média pur, encore moins de média autonome. De la sorte, la trace intermédiatique est proche de l'allusion en intertextualité. C'est donc la compétence médiatique, la culture intermédiatique de l'analyste qui est prépondérante dans l'école allemande. Chaque média permet ainsi à chaque chercheur de jauger sa propre culture intermédiatique.

L'école allemande ainsi présentée, il convient d'observer actuellement l'école canadienne et de donner la conception de l'intermédiaticité par les théoriciens de ladite école.

### 1.1.2.2. L'école canadienne

Les canadiens donnent une autre configuration aux pratiques intermédiaires.

En effet :

*Dans la perspective canadienne, le point focal de l'analyse n'est pas le média, mais la relation intermédiatique, c'est-à-dire le milieu et, donc, la logique d'émergence du média. Ici, le milieu intermédiatique intègre la relation et le média virtuels, la médiaticité qui n'est pas exclue, n'est que ramenée à son expression la plus élémentaire, le schéma relationnel est l'imbrication de médiaticité, la structure profonde de la relation se distingue par la dissociabilité des médias, et le média n'est que la relation comme dans son acception étymologique. Une œuvre d'art n'exprime pas directement d'autres œuvres ou réalités, elle le fait par le truchement d'un milieu ambiant qui les conditionne tous<sup>16</sup>.*

Explique François Guiyoba. Ainsi cette doctrine littéraire se focalise, non sur le média, mais sur le milieu dans lequel ces médias évoluent, et donne naissance à d'autres médias. C'est l'entrelacement, les interactions entre ces derniers qui constituent l'objet de l'intermédiaticité.

C'est à juste titre que Silvestra Mariniello renchérit en ces termes :

*On entend l'intermédiaticité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique ( le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra-comique etc.) ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports, comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre texte clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'évènement des relations médiatiques variables entre les médias<sup>17</sup>*

Les deux écoles de l'intermédiaticité étant ainsi présentées de manière succincte, examinons à présent l'apport de François Guiyoba.

---

<sup>16</sup> F. Guiyoba, « Intermédiaticité », *op. cit.*

<sup>17</sup> S. Mariniello, « Médiaticité et intermédiaticité », conférence prononcée le 02 mars, 1999.

### 1.1.3. L'intermédialité selon François Guiyoba

François Guiyoba va au-delà de ces deux écoles et accorde à l'intermédialité une dimension métaphysique.

En effet selon lui, le média ne sera pas considéré dans sa singularité, et le point focal de l'analyse ne saurait être la relation intermédiatique, c'est-à-dire le milieu dans lequel émerge le média. Il étudie le média en tant que support de diffusion de l'information à l'intention d'un groupe donné. L'emphase est mise avec cet auteur, non sur le milieu, encore moins sur le média en lui-même, mais plutôt sur la finalité de ce dernier. Ainsi, confère-t-il à l'intermédialité une envergure métaphysique. Guiyoba assimile tout d'abord l'intermédialité à une herméneutique :

*Le champ de l'intermédialité est donc celui des interactions des relations qui animent l'existant. Il se décline en interactions factuelles et possibles dans un milieu spécifique d'actualisation de celles-ci. Ce qui semble visé dans le cadre de l'étude des interactions factuelles, c'est l'« archéologie » et la « géographie » du média, l'hypothèse étant que celui-ci procède d'un précédent et d'un environnement de fonctionnement intermédiatique. Ainsi, le média « ordinateur » est le produit de l'interaction entre les médias « algèbre », « électricité » et « neurone », média trouvant naturellement sa place à côté des moyens rapides de déplacement et de communication tels que l'avion à réaction et le téléphone. L'intermédialité se présente alors ici comme une herméneutique<sup>18</sup>.*

Et plus qu'une herméneutique, il assimile aussi l'intermédialité à une heuristique et à une ontologie. Selon lui, l'intermédialité se veut être « une machine à parcourir le temps comme pour le maîtriser et l'inclure dans une théorie unitaire de l'être ». Autrement dit, l'intermédialité se réfère à un outil qui permet de transcender le média, mettant ainsi en exergue les différentes imbrications dont il est la résultante. Il donne une dimension philosophique à l'intermédialité, notamment une orientation ontologique, transcendantale. Le champ de l'intermédialité est aussi d'après lui, celui des relations qui animent l'homme, tout en s'attardant sur des réalités qui l'entourent. À ce propos, il affirme :

*Quant au milieu d'occurrence des interactions médiatiques, l'analyse l'appréhende comme un trans-ou un hypermédia, c'est-à-dire une transcendance en regard de ces interactions. On n'est pas loin ici de concevoir l'idée d'un milieu universel trans temporel, ce qui pousserait la réflexion jusque dans le domaine du métaphysique et en conséquence, ferait de l'intermédialité une ontologie (...) L'intermédialité se veut, de ce fait, une machine à parcourir le temps comme pour le maîtriser et l'inclure dans une théorie de l'être<sup>19</sup>.*

François Guiyoba se veut plus pragmatique dans sa conception de l'intermédialité et dans l'analyse. Ainsi propose-t-il cinq étapes pour une analyse intermédiaire :

---

<sup>18</sup>F. Guiyoba, « Intermédialité », *op. cit.*, p. 223.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 223.

« 1- Définir le milieu intermédiatique de la relation étudiée (exemples : création littéraire, contemporaine, arts du spectacle, communication, etc.).

« 2- Préciser le type de relation sur lequel on se penche (exemples : hybridation, métissage, recyclage, transposition, mise en abyme, etc.).

« 3- Dégager le schéma de la relation, c'est-à-dire en montrer la configuration dans le rapport des réalités qu'elle lie. (Exemple : l'égalité, l'équivalence, la différence et l'implication etc.).

« 4- Déduire de ce schéma la structure profonde, c'est-à-dire la loi mathématique qui régit la relation en tant que structure de surface. (Exemple : la réflexivité, la transitivité, la communitativité, etc.).

« 5- Préciser épistémologiquement la place et le rôle de la relation ainsi formalisée dans le réseau où elle s'actualise<sup>20</sup> ».

La première étape correspond en recherche, au champ, au domaine disciplinaire. La deuxième parlerait du problème sur lequel est fondé l'étude. La troisième étape s'assimilerait à la problématique, c'est-à-dire les enjeux d'un type de relation particulier. Dans la quatrième étape, il s'agirait de dire si nous sommes dans une relation d'indissociabilité ou de dissociabilité. Il conviendrait à la dernière étape, de dévoiler la contribution scientifique ou même idéologique dans le contexte de la recherche en particulier, et dans l'ensemble de la recherche scientifique en général.

L'intermédiarité, au regard de ce qui précède, est une théorie scientifique au même titre que l'intertextualité. C'est une notion qui permet d'expliquer l'intrication non seulement entre les médias, mais aussi entre les existants. Il est à noter cependant qu'avec ses deux écoles, cette dernière n'était encore que théorique. C'est François Guiyoba, qui met sur pied une méthode d'analyse, en faisant de l'intermédiarité une pratique. Le concept d'intermédiarité ainsi exploré, il nous revient d'examiner celui de l'ontologie.

## 1.2. L'ONTOLOGIE

### 1.2.1. Définition

De par son étymologie, l'ontologie est formée des mots grecs « ontos » qui signifie « l'être », « ce qui est » et « logos » qui signifie « discours », « science ». Le terme ontologie désigne « une partie spéciale de la métaphysique : doctrine de la structure extrasensible, immatérielle de ce qui existe »<sup>21</sup>. L'ontologie est selon Aristote, l'étude de l'être en tant qu'être, c'est-à-dire l'étude des propriétés générales de tout ce qui est<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> F. Guiyoba, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Dictionnaire philosophique*, Édition du Progrès, traduction française, 1985.

<sup>22</sup> Aristote, *Métaphysique*, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, 1970, p. 347.

### 1.2.1.1. Historique

L'étude de la notion de l'être a toujours été au centre des préoccupations des philosophes et écrivains. En effet, considéré dans la tradition occidentale comme le père de l'ontologie, Parménide établit les fondements de l'étude de l'être. Ainsi s'interroge-t-il sur l'être, en posant comme vérité première le fait que, ce qui est, l'être, est, et qu'il est sans négation et sans altération. Seule la doxa, l'opinion changeante ou confuse, qui nous écarte de la vérité, nous fait croire à ce qui n'est pas<sup>23</sup>. La scolastique considère cette partie de la métaphysique, en tant qu'elle définit les déterminations communes à tous les êtres, ce qu'on désignera métaphysique générale plus tard. C'est ainsi que

*Avec Aristote, la question de l'être devient celle de la « substance » : l'être se prend en multiples sens, (...) : en un sens, il signifie ce qu'est la chose, la substance, et en un autre sens, il signifie une qualité ou une quantité, ou l'un des autres prédicats de cette sorte. Mais, entre toutes ces acceptions de l'être, il est clair que l'Être au sens premier est le « ce qu'est la chose », notion qui n'exprime rien d'autre que la substance<sup>24</sup>.*

Autrement dit, l'ontologie avec Aristote serait l'étude de la substance de l'être, c'est-à-dire, ce qui le compose, le dirige, l'entoure.

Selon Platon, s'interroger sur l'être, ne reviendrait pas à relever son univocité car l'être n'est pas un et unique et les genres de l'être doivent aussi inclure l'altération et la négation.

Pour Thomas d'Aquin, s'interroger sur l'être, c'est s'attarder nécessairement sur son existence et son essence. Cette distinction étant la preuve de la réalité d'un être suprême où l'essence correspond avec l'existence. C'est dans ce sens qu'il affirme :

*Il faut donc qu'une chose dont l'existence est distincte de l'essence, soit produite par autre chose. Et parce que tout ce qui est par autrui doit être ramené à ce qui est par soi comme à la cause première. Il est nécessaire qu'il y ait une réalité qui soit cause d'existence pour toutes les autres choses en tant qu'elle est elle-même l'acte pur d'exister ; autrement on irait à l'infini dans les causes, puisque tout ce qui n'est pas exister pur a une cause de son existence<sup>25</sup>.*

L'argument ontologique visant à prouver l'existence d'un être suprême (Dieu), cherche à montrer nécessairement que Dieu existe.

S'opposant à cette conception, bon nombre de philosophes à l'instar d'Emmanuel Kant et Spinoza, invalide les preuves de la présence de Dieu. Il n'y a pas selon eux « Un » supérieur à l'Être. Ainsi dévoilent-ils l'essence du raisonnement métaphysique comme passage illégitime

---

<sup>23</sup>Fragments du poème de Parménide, Paris, PUF, 1999.

<sup>24</sup>Aristote, *op. cit.*, p. 347.

<sup>25</sup>T. d'Aquin, *L'Être et l'essence*, chapitre 5, Paris, Vrin, 1991, p. 58.

de la logique à l'existence. Cette absence de hiérarchie remet en question la notion de transcendance divine. Il n'y a ni bien ni mal, il n'y a que l'être, « l'étant ».

Martin Heidegger par la suite, établit la différence fondamentale entre « l'être » et « l'étant ». Autrement dit, la différence entre les choses qui sont, qui existent, et ce d'où proviennent ces choses. Non seulement Heidegger interroge en tant qu'il appartient au monde des « étants », mais il se pose aussi la question de savoir « ce qu'est l'être ». Ainsi, il part du Dasein « être-là » c'est-à-dire un être jeté dans le monde, un être fini qui n'a d'autres destinations que la mort. Aussi montre-t-il l'homme en proie à l'angoisse, au souci existentiel, avec le sentiment d'être abandonné dans le monde et livré à lui-même. : « Existentialité, facticité et déchéance le définissent comme souci »<sup>26</sup> et lui confèrent la conscience de sa finitude, assumer sa condition de mortel. L'ontologie serait ainsi l'étude de l'homme et de ses réalités, l'étude de l'être concret : c'est l'existentialisme. Ce courant est un système philosophique qui trouve son origine chez le philosophe danois Kierkegaard (1813-1855) et le philosophe allemand Heidegger (1889-1976). Nous nous attarderons dans la suite sur la conception de l'ontologie par Sartre.

#### 1.2.1.2. L'ontologie sartrienne

Les questions fondamentales que nous nous posons dans cette partie sont les suivantes : Quelle est la thèse fondamentale de l'ontologie sartrienne ? Qu'est-ce qu'elle préconise ? Pour répondre à ces questions, nous prendrons appuie sur la pensée de Jean Paul Sartre, considéré comme le père de l'existentialisme français.

L'idée fondamentale de cette philosophie développée dans *L'Être et le Néant* (1943) est que l'homme ne se définit que par la somme de ses actes et ne trouve son identité qu'à travers son existence. En conséquence, l'Être est la projection de la conscience de l'homme car l'Être se manifeste à travers le *pour-soi* de l'existence de l'homme, c'est-à-dire sa *volonté*. Le Néant, c'est l'*en-soi* de l'essence des choses. Les choses sont enfermées dans leur essence, dans leur « en-soi », alors que l'homme, par sa volonté, doit développer un « pour-soi » qui lui assure son devenir. Sans volonté, l'homme tombe donc dans l'absurde de l'en-soi, le « sans raison », le « non-sens ».<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup>[Http://cours.de.philosophie.free.fr/cours/marxisme.Php](http://cours.de.philosophie.free.fr/cours/marxisme.Php).

<sup>27</sup> J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

La philosophie de Sartre se pose comme la liberté absolue. L'existence ne se définit pas à ses yeux, elle est l'absurdité même.

Par ailleurs, Jean Paul Sartre soutient le fait que « l'existence précède l'essence ». Pour lui, l'existence, à l'inverse de l'essence qui ne serait qu'illusion, problématique, est une donnée immédiate. Il apparaît dès lors que l'essence, est une conquête illusoire. Autrement dit, nous surgissons d'abord dans le monde, puis nous existons et nous nous définissons ensuite par nos actions dont nous sommes responsables. L'être vivant se distingue en cela, de l'objet manufacturé qui, lui a été conçu pour un but donné, et se définit donc plutôt par son essence (qui, en opposition avec l'existence, serait un aboutissement et non un point de départ). Aussi, l'existentialisme de Sartre sera-t-il développé dans son ouvrage *l'existentialisme est un humanisme*, qui fera répandre cette philosophie.

Jean Paul Sartre dans un article intitulé : « Qu'est-ce que la littérature ? », expose ses idées qui seront les fondements de son œuvre à venir. L'écrivain est engagé dès lors qu'il choisit de démystifier les faits sociaux d'un système en place. La parole sera donc « action » et l'écriture, une arme que tout écrivain choisit d'utiliser ou non. C'est le cas par exemple d'André Brink. Faisant partie d'une société donnée, un auteur engagé écrit d'abord pour lui-même. Considéré comme le porte-parole de sa société, l'auteur dévoile ses sentiments et incite les lecteurs à transformer les situations relatives décrites au truchement de sa plume, afin que nul n'en ignore la vérité. En cela, « l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements »<sup>28</sup>. Aussi sera-t-il, ses écrits seront fille de son temps, d'une période donnée.

L'existentialisme sartrien, philosophie de l'action et de l'engagement, se focalise sur l'être humain, le rendant absolument responsable de son sort ; d'où l'ontologie. Pour Sartre, l'existence de l'homme exclut celle de Dieu, l'être suprême. Il n'est pas question d'une nature humaine préexistante.

L'existentialisme serait une philosophie de la vie qui affirme la priorité de l'existence. Un existentialiste fait une nette distinction entre l'essence et l'existence. L'essence étant la nature permanente indépendante des propriétés contingentes d'un être<sup>29</sup>. C'est donc ce qu'un être peut être, l'être possible. Cette possibilité est réalisée grâce à l'existence. Pour les théoriciens de l'existentialisme il faut opérer un choix entre l'essence et l'existence pour exister.

---

<sup>28</sup> *Op.cit.*, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>29</sup> *Dictionnaire Encarta*, 2008.

Ainsi « l'existence précède l'essence ». L'existence est constante ; on existe par la libre réalisation d'un « plus être ». Donc l'existence n'est pas un état, mais plutôt un acte.

Si nous existons seulement par l'action, il serait intéressant de relever quelques possibilités d'actions que nous pouvons découvrir, et pourquoi elles sont choisies plus que d'autres. En autres termes, quels sont les motifs qui poussent l'homme à choisir une certaine attitude ou un certain acte ; C'est-à-dire un engagement dans une voie déterminée ?

Au demeurant, Sartre dans sa pensée exprime la nécessité de passer de l'individuel au collectif. Après avoir observé et analysé l'existence et la liberté de l'Homme en tant qu'individu, il réalise que la liberté de l'Homme est bafouée, aliénée par la société. Et la violence serait alors un moyen nécessaire pour restituer elle-même la liberté des Hommes. C'est cette liberté qu'André Brink met en relief dans son œuvre *Une saison blanche et sèche* au truchement d'une quête de la justice.

### **1.3. LES CARACTÉRISTIQUES ONTOLOGIQUES DE L'INTERMÉDIALITÉ**

Dans le souci de promouvoir l'homme, plusieurs écrivains dans leurs créations se penchent sur leurs écrits, afin de fustiger les gangrènes sociales. Raison pour laquelle aucune action ne saurait être fortuite.

En littérature, cette conception a trouvé sa véracité chez les écrivains. C'est ainsi que certains d'entre eux comme Malherbe, Théophile Gautier, lui assignent une fonction uniquement esthétique. D'autres par contre, à l'instar de Jean Paul Sartre, lui donnent une fonction utilitaire. Aussi, une foultitude de procédés et figures de rhétorique, sont-ils mis en exergue dans leurs textes. Ainsi, on se pose les questions de savoir ce qu'est la pratique intermédiaire qui fait l'apanage de nombreux auteurs ? Comment peut-elle prétendre exprimer la préoccupation ontologique ? Il convient de rappeler que l'ontologie est une partie de la philosophie qui a pour objet d'étude les propriétés les plus générales de l'être, telles que l'existence, la possibilité, la durée, le devenir...<sup>30</sup> L'œuvre d'art, a avant tout une visée philosophique parce qu'elle l'amène à s'interroger sur les problèmes de l'existence. Ainsi le philosophe aborde les phénomènes de son temps, ce qui explique la visée ontologique.

---

<sup>30</sup>Dictionnaire encyclopédique Universalis, consulté le 08 Aout 1015.

L'intermédialité étant une intrication des arts, il convient d'abord de se demander ce qu'est une œuvre d'art, de rappeler ses différentes fonctions et d'en donner ses différentes formes d'expression par rapport à l'homme.

### 1.3.1. De l'œuvre d'art littéraire

D'après *Le Dictionnaire Littré*, le mot « œuvre » tient son origine du terme latin « opéra »<sup>31</sup> qui signifie travail, tâche. Il désigne aussi l'ensemble de réalisation d'un écrivain, d'un artiste. Ainsi, un écrivain qui met un ensemble des mots, des phrases, etc. et les agence afin qu'elles aient un sens, réalise une œuvre.

Le concept d'art se définit comme « toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient »<sup>32</sup>. C'est donc une activité qui a pour finalité l'expression de la beauté. À cet effet, Victor Hugo affirme que « l'art c'est le reflet que renvoie l'âme humaine, éblouie de la splendeur du beau »<sup>33</sup>. Autrement dit, l'art permet à l'écrivain de peindre son monde selon sa perception, ses sensations. Aussi l'art permet-il de toucher la sensibilité du lecteur, en l'informant sur les réalités de sa société, de son monde. À Léon Tolstoï de considérer l'art comme « activité qui permet à l'homme d'agir sciemment sur ses semblables au moyen de certains signes extérieurs afin de faire naître en eux, ou de faire revivre, les sentiments qu'il a éprouvés »<sup>34</sup>. Cependant, l'art ne se réduit pas uniquement à la littérature. Elle englobe une pluralité de disciplines telles que l'architecture, la peinture, le cinéma, etc. l'art est aussi lié «aux productions instrumentales, artisanales, artificielles et à la technique »<sup>35</sup>. L'art se conçoit donc ainsi comme toute activité particulière qui a un but bien déterminé, une finalité esthétique.

De ce qui précède, on peut dire que l'œuvre d'art littéraire est une création qui permet à l'homme de se comprendre et d'améliorer son quotidien. En d'autres termes, une œuvre d'art est la somme des réponses possibles aux questions que se posent un homme, et à travers lui une époque, une civilisation et à la limite, l'humanité<sup>36</sup>.

La réflexion sur l'œuvre d'art littéraire nous amène à nous interroger sur les fonctions d'une œuvre littéraire. En effet, l'écrivain vivant dans une société donnée, le but de ses écrits n'aura pas uniquement un caractère personnel, mais aussi et surtout un caractère social. Aussi,

---

<sup>31</sup>*Dictionnaire Littré*.

<sup>32</sup> *Dictionnaire Lalande, vocabulaire de la philosophie*.

<sup>33</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

<sup>34</sup> Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* <http://www.wikipedia.org>.

<sup>35</sup> A. Baudart, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, 1990.

<sup>36</sup> S. Dobrovsky, [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

l'œuvre d'art littéraire devient-elle un produit esthétique grâce à ses ressources formelles et un instrument de dénonciation à travers une stylisation du réel propre à l'auteur en question.

### 1.3.2. Les fonctions d'une œuvre d'art

Selon *Le Petit Larousse* 2004, la fonction désigne le rôle, l'utilité d'un élément dans un ensemble. Parler de la fonction d'une œuvre d'art revient à montrer les objectifs qu'elle se propose d'atteindre. En effet la définition de l'art qui, en littérature, prend son essence, a fait couler beaucoup d'entre. De ce fait, elle a suscité qui un problème littéraire qui a divisé écrivains et philosophes en deux grands groupes. Notamment, ceux qui assignent à l'art une fonction strictement esthétique d'une part, et ceux qui y voyaient plutôt une arme de dénonciation des gangrènes sociales d'autre part. En d'autres termes, il fallait rendre l'art utile.

Ainsi, Platon et Aristote font de l'art un objet dépourvu de tout souci moral ou social, un produit purement esthétique ; d'où la beauté de l'art. Théophile Gautier, partisan de l'Art pour l'Art pense que le beau ne sert à rien. La quête première de l'œuvre d'art par conséquent est l'inutilité. Seul l'aspect esthétique importe. La littérature ne serait qu'un objet de divertissement, un instrument d'ornement. C'est à juste titre qu'il atteste : « rien de ce qui est beau est indispensable à la vie. On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement. Qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de rien ? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne sert à rien, tout ce qui est utile est laid »<sup>37</sup>.

Par ailleurs, cette acception va trouver sa limite autant dans les écrits de Jean Paul Sartre, Victor Hugo, que ceux de bien d'autres auteurs. Ces artistes vont adjoindre à l'œuvre d'art, une fonction utilitaire. Aussi les adeptes de cette tendance seront-ils qualifiés d'écrivains engagés, car ils assimilent l'activité de l'écrivain à une action contre les maux, déboires, vices et vicissitudes qui entravent la vie sociale. Ceci dans le but d'envisager une société plus juste, plus équitable, plus pacifique. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre cette affirmation de Albert Camus qui donne une fonction précise à l'art : « l'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est le moyen d'émouvoir le plus grand nombre en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes »<sup>38</sup>. Pour ces auteurs, l'œuvre d'art ou la littérature doit participer à l'éducation, à la sensibilisation de l'homme, afin de l'amener à changer. Jean Paul Sartre soutient d'ailleurs à cet effet que « l'écrivain engagé sait que la parole

---

<sup>37</sup> Citation. [www.Wikipédia.org](http://www.Wikipédia.org).

<sup>38</sup>A. Camus, en Suède lors de la remise de son Prix Nobel de littérature, 1957.

est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer »<sup>39</sup>.

De ce qui précède, il ressort que l'œuvre d'art peut être appréhendé sous deux angles, notamment l'axe de l'esthétique ; d'où la beauté, et l'axe de l'éthique, qui est l'engagement. Conséquemment, l'intermédialité pourrait rejoindre ces deux pôles, ces deux fonctions. Cependant, parler de l'intermédialité comme objet de préoccupations d'ordre existentielles revient à souligner l'aspect engagé de l'intermédialité.

### **1.3.3. L'intermédialité au service de l'homme**

L'expansion de l'engagement aux autres formes d'art influencées par le romantisme persiste jusqu'à nos jours. Ainsi l'art pour le progrès (engagement), ne sera non pas uniquement l'apanage de l'œuvre d'art littéraire à elle seule, mais aussi, celle des autres arts tels que la peinture, la musique, le cinéma etc. Aussi voit-on les écrivains user de la pratique intermédiaire pour atteindre une finalité bien déterminée. C'est ainsi qu'on distingue des œuvres d'une autre espèce à savoir :

#### **1.3.3.1. La musique**

Michael Jackson dans le cadre de la lutte contre le racisme<sup>40</sup>, a écrit « we are the world ». Il rassemble de nombreux musiciens afin d'unir leurs voix dans cette lutte qui leur est commune. Ces artistes lancent ainsi un véritable appel à l'amour du prochain ; d'où l'appel à la réconciliation des races. Le titre « we are the world » est à lui seul porteur de sens qu'il amène d'autres artistes à se réunir plus tard dans le cadre des victimes de Haïti ; « we are Haïti ».

De même, Myriam Makeba et Johny Clegg ont utilisé leur musique pour une fin sociale. En effet, ces deux artistes sud-africains ont fait usage de leurs chansons comme instrument de lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. C'est ainsi qu'ils ont dénoncé la férocité, la cruauté de ce système politique, en faisant la description de l'angoisse, peur, haine ontologiques, existentielles, engendré par la violence.

#### **1.3.3.2. La littérature**

André Malraux dans *L'Espoir* décrit la résistance populaire d'un peuple déterminé à sauver son pays, ses villes des bombardements ennemis. Tout comme dans *Les Conquérants*, Malraux s'érige contre la guerre en générale. Il estime que c'est grâce à la fraternité que

---

<sup>39</sup> J.- P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

<sup>40</sup> Doctrine prônant notamment la ségrégation entre « races inférieures » et « races supérieures ».

l'homme peut connaître une victoire à l'issue du combat contre tout ce qui contribue à son mal être.

En outre, Victor Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné* s'inscrit en faux contre des pratiques déshumanisantes et aliénantes de l'homme. C'est ainsi qu'il présente un personnage (détenu) angoissé, condamné à mort et anxieux d'avoir laissé sa famille dans la misère.

### **1.3.3.3. Le cinéma**

Le cinéma n'est pas en reste car de jeunes réalisateurs mettent en scène des acteurs déconcertés, embarrassés dans des situations conflictuelles différentes ; ce qui traduit leur engagement.

André Malraux par exemple a réalisé un film sur la guerre civile espagnole « Espoir ». Film à travers lequel il s'inspire de ses propres expériences. En effet, militaire, Malraux a participé aux mouvements révolutionnaires sous le drapeau du Kwomintang en extrême orient, a milité contre le fascisme et l'Hitlérisme. Par la suite, il a lutté dans l'aviation aux cotés des républicains espagnols pendant la guerre civile de 1936. « Espoir » est ainsi dire l'adaptation cinématographique de *L'Espoir*, son roman portant le même titre. Il présente dans ce film, les habitants de la ville de Teruel qui, soucieux de leur liberté, se trouvent obligés de fabriquer des bombes pour se défendre. Ces actions de Malraux participent de sa volonté à libérer les hommes des servitudes et de la mort car, déclare-t-il dans le cas de l'Espagne : « en combattant avec les républicains et les communistes espagnols, nous défendions des valeurs que nous tenions (que je tiens) pour universelles »<sup>41</sup>. Cependant, d'autres adaptations cinématographiques emboitent le pas à celle de Malraux, au fil du temps. C'est le cas entre autres de *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, *Une saison blanche et sèche* d'André Brink qui fait l'objet de notre étude.

### **1.3.3.4. La peinture**

Après la première Guerre Mondiale, l'art est de plus perçu comme un moyen de communication. La peinture constitue ainsi une manière de présenter le monde par l'intermédiaire des couleurs et supports. De ce fait, on assiste à l'émergence des peintres engagés.

Dans son œuvre *Guernica*, 1937, Pablo Ruiz Picasso exprime les méfaits et l'horreur de la guerre. Il évoque, à travers les personnages de son tableau, des émotions distinctes relatives à la guerre. Notamment des animaux effrayés ou angoissés, des yeux déformés par la frayeur,

---

<sup>41</sup> J. Lacouture, A. Malraux, *Une vie dans le siècle*, Paris, Gallimard, 1949, p. 218.

une mère déchirée par le décès de son fils, des bouches extrêmement ouvertes comme poussant de grands cris de peur. Les membres d'un mort étendu çà et là, viennent s'ajouter à l'horreur de l'ensemble de l'œuvre. En éradiquant la guerre au moyen de l'art, Picasso amène à se questionner sur l'essence de la vie, en incitant les hommes à être plus pacifique. Guernica symbolise toute l'horreur de la guerre et la colère éprouvée par le peintre à la mort de nombreuses victimes innocentes, causée par le bombardement des avions nazis, lors de la guerre civile espagnole. Il dit d'ailleurs à cet effet de la peinture qu'elle : « n'est pas faite pour orner les appartements, c'est un instrument de guerre offensive et offensive contre l'ennemi »<sup>42</sup>. Le peintre démontre ainsi l'importance de l'art à travers son chef-d'œuvre.

Par ailleurs, tout comme Pablo Picasso, d'autres peintres se sont attelés à exposer l'angoisse inhérente à la vie de l'homme, grâce à leurs réalisations picturales, plongeant ainsi l'homme dans une quête permanente de paix, de liberté et de justice.

En effet, Otto Dix, à travers son œuvre « la guerre », montre son dégoût pour la guerre et le pacifisme qui en est la conséquence. Aussi veut-il convaincre les spectateurs de la bêtise et de l'horreur de la guerre. C'est pourquoi il se représente lui-même sur le dernier panneau, sous les traits de ce soldat sans arme et sans uniforme. Il met ainsi en garde les spectateurs contre la guerre et ses atrocités.

De ce qui précède, il se révèle que l'intermédialité permet aux artistes qui en font usage, d'exprimer des préoccupations d'ordre existentiel, ontologique. De ce fait, l'intermédialité n'est plus seulement une simple conjonction d'arts, mais plutôt un objet d'engagement.

Au demeurant, l'orientation donnée à l'intermédialité par François Guiyoba relève d'une grande importance. L'intrication concrète des médias et de la philosophie assure une facilité à la pratique intermédiaire. Cette dernière devient le moyen par lequel un artiste interroge l'être et son entourage, ses réalités. De ce fait, l'ontologie se rapporte donc à la symbolique de l'œuvre. Par conséquent, l'idéologie de l'auteur qui pratique l'intermédialité, se veut être au service de l'homme, car tout comme les autres œuvres d'art en général, elle permet de présenter l'homme dans une société donnée, face à ses réalités. De proposer d'éventuelles solutions à ses multiples problèmes, et d'améliorer ses conditions de vie. Ainsi, la pratique intermédiaire est transcendante et donc engagée. La pensée intermédiaire, tout comme l'existentialisme sartrien, met l'homme au centre de ses préoccupations, avec pour principal objectif, la possibilité pour

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p.218.

ce dernier, d'aspirer à la liberté absolue, à la justice, de l'acquérir ou de tendre vers elle. Dans la suite de notre travail, nous étudierons *Une saison blanche et sèche* comme vecteur de préoccupations d'ordre existentiel. Mais avant cela, il convient pour nous de procéder à une analyse de notre corpus.

**Chapitre 2 : *UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE* ET LE  
PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL**

Afin de faire ressortir les arts présents dans *Une saison blanche et sèche* d'André Brink, une connaissance à travers l'analyse du corpus, s'impose au préalable. L'analyse intégrale d'une œuvre se fait selon une logique bien précise qui relève de la narratologie. Elle donne lieu à des lectures qui mettent en relation des éléments enfouis dans le texte. Se pose alors le problème de la quintessence de notre corpus. La résolution de ce problème nécessite des réponses aux questions ci-après : qui est André Brink ? Quel est le contexte dans lequel paraît son œuvre et de quoi en est-il question ? Suivant cette logique, nous mettrons un accent sur la présentation du roman, son contexte de production, sa dominante sémantique, sa forme et sa symbolique.

## 2.1. PRÉSENTATION DE L'AUTEUR ET DE L'ŒUVRE DANS SON CONTEXTE

### L'auteur

André Brink est l'un des critiques africains de l'apartheid les plus virulents. Il fut le premier auteur afrikaner à être censuré par le régime blanc, pour son roman publié en 1974, *Au plus noir de la nuit*. Il fait partie du mouvement d'auteurs afrikaners « Die Sestigers » dans les années 60. Écrivain engagé, il passe une partie de sa vie à dénoncer la ségrégation raciale. André Brink a été imprégné et modelé par le contexte historique dans lequel il a vécu. Il meurt le 06 février 2015.

### Le contexte de l'œuvre

Le contexte désigne l'espace social, économique, intellectuel, universitaire, politique et linguistique, au sein duquel un auteur est inscrit et a moulé sa pensée. Selon Pierre Bourdieu, le contexte est l'espace des possibles par rapport auquel s'est élaboré le donné historique.<sup>43</sup> Autrement dit, toute œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, paraît dans un contexte donné. Elle appartient de ce fait, à une époque, à un peuple. C'est à juste titre que Hegel affirme : « toute œuvre d'art appartient à une époque, à un peuple, à un milieu et est en rapport avec certaines représentations ou faits historiques »<sup>44</sup>. Dans quel contexte a donc été produite *Une saison blanche et sèche*?

### 2. 1.1. LE CONTEXTE DE PRODUCTION DE *UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE*

Parcourons les contextes historique, socio-politique, et littéraire.

#### 2.1.1.1. Le contexte historique

Dans *La littérature africaine moderne*, Denise Coussy déclare que « La littérature (africaine) se situe par rapport à l'histoire immédiate de l'Afrique »<sup>45</sup>. C'est dire que les écrivains ne restent pas indifférents face aux événements historiques de leur pays, voire de leur continent. Aussi les décèle-t-on aisément à travers leurs écrits.

De fait, en 1979, date de publication de *Une saison blanche et sèche*, les peuples sud-africains continuent de ployer sous le régime de l'Apartheid, aggravé par les émeutes de Soweto ; événements que l'évêque anglican noir de Johannesburg Desmond Tutu décrit en ces termes : « la plus grande vague d'émeutes qui ait jamais balayé la République Sud-africaine »,

---

<sup>43</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*.

<sup>44</sup> Hegel, *Introduction à l'esthétique*, 1835.

<sup>45</sup> D. Coussy, *La Littérature africaine moderne*, coll. Lettres du Sud, 2000, p. 6.

cette « explosion de frustration, de violence et de désespoir »<sup>46</sup>, qui marqueront à jamais l'histoire de l'Afrique du Sud.

L'Afrique du Sud demeure sur le chemin de l'avilissement des Noirs, en dépit des protestations de la communauté internationale. André Brink le confirme à la page 13 de son roman lorsqu'il écrit que « rien, dans ce roman, n'a été inventé. Le climat, l'histoire et les circonstances qui l'ont fait naître sont ceux de l'Afrique du Sud actuelle<sup>47</sup> »<sup>48</sup>. Mais il précise néanmoins que :

*Les événements et les personnages ont été replacés dans le contexte du roman. Ils n'y existent qu'en tant que fiction. Ce n'est pas la réalité de surface qui importe, mais les relations qui se dessinent sous cette surface. Toute ressemblance donc avec des personnages ayant existé, existant, ou des situations ayant eu lieu ne serait que pure coïncidence.*<sup>49</sup>

C'est dire que si les événements et les personnages relèvent de la fiction, l'environnement historique qui prévaut en Afrique du Sud au moment de la publication de ce roman, celui de l'Apartheid, est bel et bien réel.

### **2.1.1.2 Le contexte socio-politique**

*Une saison blanche et sèche* est un roman rédigé sur un intervalle de trois années : 1976, 1978, 1979.

En 1976, notamment le 16 Juin, le soulèvement des populations noires à Soweto, en Afrique du Sud, marque le début d'une révolte générale des Noirs contre l'apartheid, mot afrikaans qui désigne « la ségrégation raciale ».

En effet, l'origine des manifestations qui allaient tourner à l'émeute, est un décret de 1974, signé par Pieter Botha, alors ministre de l'administration, du développement et de l'éducation bantoue. Ce décret stipule que l'afrikaans sera la langue de l'enseignement au même titre que l'anglais dans toutes les écoles noires. Ce décret a pour conséquence la révolte des élèves de Soweto qui énoncent pour principale raison le droit à un enseignement en anglais et dans leur langue maternelle ; plutôt qu'en afrikaans qui est celle de l'opresseur. Dans le but de justifier ce décret, Punt Janson, le vice-ministre de l'éducation déclare :

---

<sup>46</sup> In Journal *Le Monde* (France), 22 Juin, 1976, p. 1.

<sup>47</sup> "L'Afrique du Sud actuelle" désigne l'Afrique du Sud des années 70, date de parution de *Une saison blanche et sèche*. Ceci n'a rien avoir avec le pays de Nelson Mandela actuel.

<sup>48</sup> A. Brink, *Une saison blanche et sèche*, Éditions Stock, 1980, p. 13.

<sup>49</sup>*Ibidem*, p.13.

*Un homme noir peut avoir à travailler dans une ferme ou dans une usine. Il peut avoir à travailler pour un employeur anglophone ou de langue afrikaans et il doit pouvoir comprendre ses instructions. Pourquoi devrions-nous commencer maintenant à se quereller à propos de la langue d'enseignement pour les personnes de race noire ?...<sup>50</sup>*

Aussi assiste-t-on à une répression meurtrière à l'encontre des écoliers de Soweto, entraînant ainsi de nombreuses pertes en vies humaines, dont un écolier de 13 ans. C'est le début d'un soulèvement des populations noires à Soweto, marquant ainsi une révolte générale des Noirs contre la ségrégation raciale. André Brink affirme à cet effet que : « pendant des jours sans fin, ce fut comme si tout le pays sombrait »<sup>51</sup>.

### **2.1.1.3. Le contexte littéraire**

Sur le plan littéraire, c'est également en 1979 que la communication est interdite en Afrique du sud. L'écrivain, blanc ou noir, ne jouit pas du droit de libre expression. Il doit choisir entre se taire face à la ségrégation raciale (Apartheid), ou la démystifier, la critiquer depuis l'exil. L'écrivain pouvait, à défaut, contourner la censure par d'autres artifices, tel le journal intime, entre autres.

Le contexte littéraire est donc marqué par la censure ; censure que subit d'ailleurs André Brink depuis 1963, après la publication de son roman *Au plus noir de la nuit*.

## **2.2. DOMINANTE SÉMANTIQUE ET SA STRUCTURATION**

Notre but est de présenter la dominante sémantique et sa structure.

### **2.2.1. La dominante sémantique de l'œuvre**

On entend par dominante sémantique, l'idée générale, c'est-à-dire l'hypothèse de sens prépondérante qui sous-tend l'œuvre. Il s'agit du contenu patent, c'est-à-dire ce dont il est question. *Une saison blanche et sèche* d'André Brink met en exergue la détermination du personnage Ben du Toit à découvrir la vérité sur les circonstances de la mort de son jardinier noir Gordon Ngubene.

En effet, Ben du Toit, professeur afrikaner<sup>52</sup> d'histoire, entreprend de payer la scolarisation de Jonathan, fils de Gordon Ngubene, le balayeur noir de l'école où il exerce sa profession. Ainsi, comme le signale le roman, « en ce qui concerne Ben, tout a commencé avec

---

<sup>50</sup>Sifiso Nxolése Ndlovre « The Soweto Uprising ». *The Road to Democracy in South Africa 2*. South African Democracy Education Trust. pp. 331-332.

<sup>51</sup> A. Brink in *Entretien*: André Brink répond aux questions de Bahgat Elnadi et Adel Rifaat.

<sup>52</sup> Les Afrikaners sont des descendants des colons de souche majoritairement hollandaise.

la mort de Gordon Ngubene. Mais (...) le problème était beaucoup plus ancien. Il remontait à la mort de Jonathan, fils de Gordon, au moment des émeutes de jeunes de Soweto »<sup>53</sup>.

Quelques jours après la disparition de Jonathan Ngubene lors de ces émeutes, la Section Spéciale<sup>54</sup> annonce à Dan Levinson avocat engagé par Ben du Toit pour le cas de Jonathan Ngubene, la mort de ce dernier. Selon eux, Jonathan n'a jamais été l'un de leurs détenus comme nous le précise d'ailleurs le narrateur : « Jonathan n'a jamais été détenu (...) il aurait été tué lors des récentes émeutes et, comme personne ne venait réclamer son corps, ils l'auraient enterré, il y a un mois »<sup>55</sup>. Persuadé du contraire, Gordon Ngubene se décide à enquêter : « je peux pas m'arrêter tant que je ne sais pas ce qui lui est arrivé, où ils l'ont enterré. Son corps, il m'appartient. C'est le corps de mon fils »<sup>56</sup>. Gordon trouva la mort durant cette enquête. Ben du Toit, persuadé de pouvoir se reposer sur la justice pour faire éclater la vérité, intente un procès contre la Section Spéciale : « ils ne s'en sortiront pas comme ça devant le tribunal, Stanley, insista-t-il. Nos tribunaux ont toujours eu la réputation d'être impartiaux » p. 123. « Je veux la justice. Est-ce trop demander ? » p. 181, appuie-t-il avec détermination.

### 2.2.2. Structure de la dominante sémantique

Afin de mieux présenter l'articulation de la dominante sémantique, nous ferons appel au schéma narratif de François Guiyoba<sup>57</sup>, qui nous permettra de mettre globalement en exergue la structure de péripéties de l'intrigue narrée dans notre corpus. Inspiré du schéma quinaire de Paul Larivaille, ce dernier propose une séquence narrative dotée d'« une physionomie explicitant le front action/réaction et mettant en exergue le conditionnement de la progression du récit par l'alternance dialectique de séquences antithétiques »<sup>58</sup>. Cinq paradigmes se dégagent du point de vue paradigmatique d'une œuvre:

- Noyaux : c'est l'action principale
- Catalyses : ce sont les actions secondaires
- Indices : ce sont les sentiments, l'état psychologique des personnages

---

<sup>53</sup> A. Brink, *Une saison blanche et sèche*, p. 49.

<sup>54</sup> Section de la police formée de policiers en civil, chargée de la sécurité d'Etat, jouant un rôle politique considérable pour protéger la situation acquise.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>57</sup> F. Guiyoba, in « Prolégomènes à une étude de l'agonistique narrative », article publié le 14 septembre 2007.

<sup>58</sup> *Ibid.*

- Informants : c'est l'environnement où se déroule l'action ; le cadre spatio-temporel de l'histoire.

Trois situations se développent du point de vue syntagmatique: situation initiale, le nœud, le tournant décisif.

- Situation initiale : l'état d'équilibre
- Nœud : c'est l'action de l'antihéros
- Tournant décisif : ici le héros se ressaisit et revient avec plus de force. C'est la Réaction
- Apogée : à ce niveau, l'antihéros se démarque plus qu'avant.
- Dénouement : c'est la situation finale. Le héros retrouve un état d'équilibre qui est différent de celui de la situation initiale.

Appliqués à *Une saison blanche et sèche*, ces cinq paradigmes révèlent la dynamique suivante :

	<b>Situation Initiale</b>	<b>Noeud</b>	<b>Tournant décisif</b>	<b>Apogée</b>	<b>Dénouement</b>
<b>Noyaux</b>	Ben du Toit est un professeur d'histoire sans souci et ami des Noirs	-Disparition de Jonathan Ngubene -La mort de Gordon Ngubene	Ne pouvant pas se fier à la justice de son pays, Ben décide de mener sa propre enquête afin de faire la lumière sur la mort de Gordon Ngubene	Ben se retrouve seul face à son destin	Mort de Ben du Toit
<b>Catalyses</b>	Il vit paisiblement avec sa femme Susan et ses trois enfants (Johan, Susette, vingt-cinq ans et Linda vint et un an)	-Jonathan disparaît pendant les émeutes organisées par les jeunes de Soweto -Gordon quant- à lui est arrêté par la Section Spéciale puis assassiné dans les locaux de celle-ci	-Recherche de la vérité et exploitation des témoins	-Ben du Toit est abandonné de tous (sa famille ses amis et collègues et même certains noirs pour lesquels il se bat). Il remet les preuves à son ami écrivain	-Il est renversé par une voiture -Echec de son action
<b>Indices</b>	Il est dans un état de quiétude et heureux	-Ben est surpris par le rapport de l'enquête qui stipule que Gordon s'est suicidé	Déception de Ben face aux manigances de la police et de la justice	Il se sent persécuté par la police, menacé et abandonné par certains de ses proches	-Paix psychologique -Quiétude totale
<b>Informants</b>	Johannesburg	-Soweto -locaux de la Section Spéciale -Johannesburg	-Soweto -Johannesburg	-Johannesburg	Johannesburg

De ce tableau découle, l'analyse suivante :

### **Situation Initiale**

En situation initiale, Ben du Toit est un personnage dont la vie est stable. Son quotidien consiste à :

*Se lever à l'aube, footing au tour du pâté de maisons, douche froide et départ pour l'école à sept heures et demie. Retour pour le déjeuner ; une heure de travail avant de repartir pour l'école ; puis entraînement au tennis. Retour à la maison vers cinq heures. Retraite dans le garage pour se vouer à son passe-temps : l'ébénisterie, jusqu'à ce qu'il soit l'heure de baigner les enfants [...].<sup>59</sup>*

Il se réjouit de cette vie « arrangée, ordonnée »<sup>60</sup> car il arrive à en tirer « un sentiment indispensable de sécurité de cette routine »<sup>61</sup>. En effet, Ben du Toit, tout comme les autres blancs de cette contrée, mènent une vie paisible. Mais cette stabilité sera rompue par le décès de Gordon Ngubene, qui constitue donc le Nœud de l'intrigue.

### **Le Nœud**

Il vient troubler l'état de quiétude du héros. Alors que Ben du Toit se trouve dans une sérénité absolue, les disparitions, puis décès à la fois de Jonathan et de Gordon viennent rompre cette stabilité : « ayez l'amabilité de lui faire part de la mort de son fils, Jonathan, de causes naturelles, la nuit dernière ». <sup>62</sup> Puis, « Gordon Ngubene s'est suicidé en se pendant, le matin du 25 février d'après les preuves qui nous ont été données, sa mort ne peut être attribuée, à aucun acte ou négligence équivalant à un délit criminel de la part de quiconque »<sup>63</sup> ; cette déclaration déclenche le tournant décisif.

### **Tournant décisif**

Le tournant décisif de *Une saison Blanche et sèche* de Brink est marqué par la lutte que Ben entreprend pour éclaircir les circonstances de la mort de Gordon. Pour cela, il se bat contre la justice qui impose elle-même ses propres règles et lois. Il entreprend, grâce à l'aide de certains témoins et connaissances, d'aller outre les recommandations de « ses frères Boers ».

---

<sup>59</sup>A. Brink, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>61</sup>*Ibidem.*

<sup>62</sup>A. Brink, *op. cit.*, p. 61.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 151.

## **Apogée**

Ben du Toit qui mène ses enquêtes sans relâche, est abandonné par sa famille, ses proches et même certains noirs. Il se retrouve en même temps harcelé par la Section Spéciale. Mais seul, il fait preuve d'abnégation jusqu'à renoncer à tout, car il était « grand temps que quelqu'un se décide à faire quelque chose »<sup>64</sup>. Ainsi il perd non seulement son emploi, mais aussi le soutien de sa famille et court le risque d'être assassiné à tout moment. Mais, il ne renonce pas. Il accepte même la possibilité de mourir, refusant de se demander ce qui pourrait advenir de lui dans le combat : « on devrait une seule fois dans sa vie, rien qu'une fois, croire suffisamment en quelque chose pour tout risquer pour ça (...) Tout ce que je sais, dit-il, c'est qu'il ne me servira à rien d'avoir une âme si je laisse commettre cette injustice »<sup>65</sup>.

### **2.2.3. Analyse sémantique du récit**

Il sera question ici de nous attarder sur les événements qui ont marqué le quotidien de ce roman.

#### **2.2.3.1 La quotidienneté**

Elle est marquée par :

#### **2.2.3.2. L'ostracisme**

On entend par ostracisme, parti pris d'exclusion à l'égard d'une personne ou d'un groupe de personnes. Autrement dit, c'est l'exclusion d'une minorité de personnes par une majorité qui détient le pouvoir.

Dans notre corpus, l'ostracisme se traduit par l'exclusion de la race noire par la race blanche. En effet, la race noire est mise à l'écart dans ce roman, dans la mesure où cette dernière est considérée comme un bas peuple. Aussi, ces noirs occupent-ils des fonctions qui leurs sont propres. Gordon est à la fois balayeur de l'école où enseigne Ben et jardinier de celui-ci. Emilie, son épouse est ménagère, car elle prête main-forte à Susan, et fait tous les travaux de la maison<sup>66</sup>. Stanley Makaya quant-à lui, est chauffeur de taxi noir.

En outre, les noirs sont marginalisés de par leur lieu de résidence et même leurs relations sociales. Dès lors, pendant qu'ils résident à Soweto une banlieue, les blancs quant-à eux habitent Johannesburg. Ils ne sont pas libres d'avoir des amis blancs ; d'où les reproches faits

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 91.

<sup>65</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 182.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 50.

à Ben du Toit : « une Noire, Du Toit! ...Que faites-vous donc des lois d'immoralité<sup>67</sup> de ce pays ?...Enlacer des Noires en public ! »<sup>68</sup>. Cette marginalisation s'est matérialisée dans ce roman par l'arrestation de Jonathan Ngubene et le meurtre de Gordon Ngubene.

### 2.2.3.3. L'arrestation de Jonathan Ngubene

Jonathan Ngubene est un jeune garçon qui apportait de bons résultats à l'école, jusque au moment où il fut embarqué, par mégarde, par la police et condamné injustement à recevoir « six coups de fouet ». Coups de fouet qui étaient semblables à « six entailles, pareilles à six estafilades de couteau »<sup>69</sup>.

Par la suite, Jonathan disparaît lors d'une émeute de Soweto où il est encerclé et arrêté avec les autres manifestants par la police, en juillet. Les circonstances de son arrestation sont relatées en ces termes :

*Ça arriva en juillet, lors d'une de ces manifestations, devenue rituel quotidien, enfants et adolescents qui s'assemblent pour une marche sur Johannesburg, forces de police qui convergent dans leurs véhicules blindés, longues rafales d'armes automatiques, pluie de pierres, de briques et de bouteilles. Un car de police avait même été retourné et incendié. Coups de feu, cris, chiens<sup>70</sup>. Nuages de poussière et de fumée<sup>71</sup>.*

En outre, Jonathan est emmené dans les locaux de la Section Spéciale d'après certains témoins, où il est détenu. Au cours de cette détention, Jonathan, tout comme les autres noirs, est soumis à certaines pratiques : « ils avaient été obligés de ramper sous des fils de fer barbelés »<sup>72</sup>. D'autres jours par contre, « ils avaient été obligés de rester debout sur des blocs de béton... une demi-brique attachée à leurs organes génitaux »<sup>73</sup>.

Par ailleurs, en différentes occasions, Jonathan est contraint de se mettre à genoux. Des jantes de bicyclettes enroulées autour de ses poignets, puis gonflées doucement jusqu'à ce qu'il perde connaissance<sup>74</sup>. Face à cette torture, Jonathan est transporté à l'hôpital et meurt peu de temps après. Qu'en est-il de Gordon ?

---

<sup>67</sup> Immorality Act, loi interdisant les mariages et relations sexuelles entre personnes classées dans des « races » différentes.

<sup>68</sup> A. Brink, *Une saison blanche et sèche*, op. cit., pp. 173-174.

<sup>69</sup> A. Brink, op. cit., p. 53.

<sup>70</sup> La police sud-africaine entraîne des chiens d'émeutes qui participent à la répression, faisant ses Noirs un simple gibier- ce qui illustre tragiquement la conception d'une ségrégation envers des hommes considérés comme sous-hommes ou esclaves.

<sup>71</sup> A. Brink, op. cit., p. 55.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibidem.*

#### 2.2.3.4. Le meurtre de Gordon Ngubene

Gordon est arrêté quelques jours après la mort de son fils Jonathan par la Section Spéciale.

En effet, Gordon et sa femme Emilie dorment dans leur domicile, lorsque la police y fait irruption dans la nuit. Il est emmené par la Section Spéciale. Et, avec lui, les preuves disparaissent sans laisser de traces. Emilie le souligne d'ailleurs en ces termes : « nous dormions... ils ont frappé à la porte, si fort que nous étions morts de peur. Avant que Gordon il ait pu se lever pour aller leur ouvrir, ils l'avaient déjà enfoncée. Et toute la maison, elle a été envahie par la police »<sup>75</sup>.

Par ailleurs, Gordon, appartenant à une autre race, est soumis à une torture tant morale que physique au cours de son arrestation, en présence de sa famille : « ils se sont mis à frapper Gordon, à le trainer à travers la maison, en lui demandant où il cachait ses papiers »<sup>76</sup>. Mais ce n'était qu'un bref aperçu de son séjour à la Section Spéciale. Gordon Ngubene est confronté à des pratiques néfastes au cours de sa détention, ce qui le prédispose à une mort certaine. Aussi pouvons-nous voir sur son cadavre, les conséquences de cette torture : « une figure méconnaissable, le côté gauche, défiguré... des points de suture cousus en hâte, sur le crâne et sous le cou... »<sup>77</sup>. La dominante sémantique ainsi présentée, passons à l'analyse formelle de l'œuvre.

### 2.3. L'ANALYSE FORMELLE DE L'ŒUVRE

L'analyse de la forme se fera par l'étude des personnages et leurs rapports d'une part, et à l'aide des catégories narratologiques d'aspect, de mode et de temps du récit. Ces éléments permettront de mettre en évidence l'instance narrative, les procédés stylistiques utilisés et l'ordre d'occurrence des événements.

#### 2.3.1. Les personnages et leurs rapports

Étant donné qu'il n'existe pas d'action sans acteur, nous nous proposons avant toute chose, d'étudier les personnages dans *Une saison blanche et sèche*. Nous ne saurions à cet effet concevoir une histoire ou un récit sans personnage, c'est-à-dire, sans cette « personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque »<sup>78</sup>. Dans un article intitulé

---

<sup>75</sup> A. Brink, *Une saison blanche et sèche*, op. cit., p. 68.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>78</sup> J.-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, p. 44.

« Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon donne une définition au personnage :

*En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage)...<sup>79</sup>*

Roland Barthes dans un article intitulé « Analyse structurale des récits », met en exergue l'importance des personnages dans les récits, lorsqu'il fait observer que « il n'existe pas un seul récit au monde sans personnage ! »<sup>80</sup>. Yves Reuter quant à lui, souligne la pertinence de l'analyse des personnages dans les récits, lorsqu'il accorde au personnage une importance capitale dans l'organisation du récit :

*Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. C'est pourquoi leur analyse est fondamentale et a mobilisé un certain nombre de chercheurs.<sup>81</sup>*

Ainsi, Philippe Hamon propose un modèle d'étude de l'organisation des personnages composé de deux catégories : les personnages principaux et les personnages secondaires.

### **2.3.1.1. Les personnages principaux**

Les personnages principaux sont des personnages de premier plan, l'intrigue est centrée sur eux. Ils participent à l'évolution du récit. Nous pouvons relever parmi ces personnages :

#### **Ben Du Toit**

Il est professeur d'histoire et de géographie dans une école secondaire de Johannesburg. C'est un quinquagénaire Blanc qui mène une vie paisible entouré des membres de sa famille. Cette tranquillité sera troublée par les meurtres successifs de Jonathan et Gordon Ngubene (deux noirs). Il se donne à cet effet, pour mission de les élucider.

#### **Gordon Ngubene**

Honnête père de famille noir, soucieux de ses enfants, il est celui qui donne la première impulsion de l'œuvre. Il se présente comme l'un des personnages central de l'œuvre, dans la mesure où il tient à élucider les causes de la mort de son fils.

---

<sup>79</sup> P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pp. 124-125.

<sup>80</sup> R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications* 8, Paris, Seuil, 1981, p. 22.

<sup>81</sup> Y. Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 51.

### **Stanley Makhaya**

C'est un chauffeur de taxi noir, « un homme qui savait tout sur la vie des agglomérations »<sup>82</sup>. Ben a trouvé en lui un grand compagnon de lutte qui l'aide aussi bien dans ses déplacements que dans ses actions. Stanley est un ami de Gordon. Amitié qui naît comme la plupart d'autres Noirs, dans son taxi. Cette amitié est renforcée par les malheurs que subissent la famille Ngubene.

### **Mélanie Bruwer**

Jeune journaliste blanche à « The Mail », Mélanie opte pour ce métier dans le souci, dit-elle de « voir ce qui se passe (...) Faire quelque chose d'énergétique et de rigoureux »<sup>83</sup>. Elle se propose volontaire pour accompagner Ben dans sa quête, malgré son statut de journaliste :

*Je sais que je suis journaliste. Je suis censée être objective et ne pas me laisser entraîner dans ces choses-là. Mais je n'aurais pas pu vivre avec moi-même si ça n'avait pas été plus que ça, autre chose (...) C'est pourquoi j'ai pensé que vous pouviez m'aider*<sup>84</sup>.

Malgré le fait qu'elle soit Blanche, elle est fortement intéressée par la question des Noirs. Elle va jusqu'à risquer d'ailleurs la censure de son journal, en voulant publier les enquêtes de Ben au sujet des morts successifs dans la famille Ngubene.

### **Le capitaine Stolz**

C'est un membre de la Section Spéciale. Un homme dur, déterminé à garder l'Afrique du Sud blanche.

#### **2.3.1.2. Les personnages secondaires**

D'après Philippe Hamon, les personnages secondaires se caractérisent quant à eux de plusieurs manières :

*Ou bien il apparaît fugitivement, entièrement absorbé par un rôle ponctuel, épisodique et secondaire, à remplir (par exemple assister à un enterrement d'un autre membre de la famille) ; ou bien il est simplement cité dans la parole d'un personnage ; (...) il est mis à une certaine « distance » du reste du personnel romanesque, il n'a aucune fonctionnalité narrative, il n'oriente ni ne fait avancer l'action, il ne modifie pas la trajectoire du personnage de premier plan qu'il contribue cependant, par sa seule présence, à mettre en relief*<sup>85</sup>.

Nous nous attarderons sur quelques-uns dans notre corpus. Ainsi pouvons-nous citer :

---

<sup>82</sup> A. Brink, *Une saison blanche et sèche*, op. cit., p. 55.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>85</sup> P. Hamon, *Le Personnel du Roman. Le système des personnages* dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, Genève, Droz, 1983, pp. 55-56.

### **Susan**

C'est l'épouse de Ben du Toit. Matérialiste et ambitieuse, elle ne soutient pas son mari dans sa quête.

### **Jonathan Ngubene**

Fils de Gordon Ngubene, il est parmi les jeunes noirs ayant participé aux émeutes.

### **Émilie Ngubene**

C'est l'épouse de Gordon et mère de Jonathan Ngubene. Elle est devenue célèbre après la mort de son mari.

### **Révérend Bester**

Révérend pasteur de l'église de Ben, il se caractérise par une malhonnêteté avérée. Il est celui qui veut détourner Ben de son action. Il affirme : « les malheurs ne pourront pas s'arrêter tant que les hommes essaieront de détenir la justice entre leurs mains »<sup>86</sup>.

### **Phil Bruwer**

C'est le père de Mélanie Bruwer. Son courage l'a mené hors de son pays pendant la guerre mondiale. Il s'est finalement tourné vers la philosophie et l'histoire.

### **Suzette, Linda et Johan**

Ce sont les trois enfants de Ben et de Susan Du Toit. L'ainée Suzette, portrait de sa mère, se montre très choquée par les agissements de son père. Elle ne manque pas l'occasion de le lui faire savoir d'ailleurs. Aussi complotera-t-elle avec la police pour lui prendre ses papiers. Linda est plus douce avec son père, même si quelques fois il n'est complètement pas d'accord avec la manie qu'a son père de venir en aide aux Noirs. Contrairement à ses grandes sœurs, Johan est la seule personne qui soutient son père dans sa quête de la justice.

### **Dr Herzog**

Médecin, il trahit son serment en faussant volontairement le rapport de l'autopsie effectué sur Gordon.

Afin de compléter cette étude des personnages, nous allons nous attarder sur le rôle de chacun d'eux dans l'histoire. Cette analyse sera possible grâce au schéma actantiel qui mettra

---

<sup>86</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 180.

à nu les rapports entretenus entre les différents personnages. Ainsi pouvons-nous dire avec Greimas que les personnages sont des :

*Actants, « unités sémantiques de base de l'armature du récit » des classes d'acteurs qui ne recouvrent pas nécessairement des êtres animés et qui se définissent non par ce qu'ils sont, mais par ce qu'ils font. Leur nombre est réduit à six, ramassés, selon un mode binaire, en trois paires de catégories actantielles, dont les relations sont fondées sur le désir (sujet/objet), sur la communication (destinateur/destinataire), sur l'action (adjuvant/opposant)<sup>87</sup>*

Sur la base de l'intrigue qui se résume à la communauté noire par voulant élucider la mort de Gordon Ngubene, par le biais de Ben du Toit, nous pouvons envisager un schéma actanciel.

### 2.3.1.3. Le schéma actanciel

Dans sa tentative de décrire la « signification » et en analysant le « produit discursif », le linguiste français Algirdas Julien Greimas arrive à l'observation de ce qu'il appelle les « actants » : personnages abstraits assurant la dynamique du discours. Le schéma actanciel dans notre travail, nous aide à construire la quête de la justice, à travers le personnage central Ben du Toit. Cette quête de la justice n'est que la résultante d'un principe ontologique intermédiaire dans la mesure où, la majorité des personnages Noirs, et certains Blancs à l'instar de Ben du Toit, veulent sortir du système odieux de l'apartheid qui déshumanise l'Homme.

Aussi, distingue-t-il six actants regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description:

- **Axe du vouloir (désir): sujet /objet.** Le sujet est ce qui est orienté vers un objet. La relation établie entre le sujet et l'objet s'appelle *jonction*. Après analyse de notre corpus, nous avons pu constater qu'il y a conjonction entre la communauté noire qui est le sujet de la quête et la justice sociale qui en est l'objet.
- **Axe du pouvoir: adjuvant / opposant.** L'adjuvant aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet, l'opposant y nuit. l'adjuvant et l'opposant désignent l'ensemble des forces qui participent au jeu de rapport : des objets, des réalités matérielles, des qualités ou défauts (moraux), pouvant intervenir dans un sens ou dans un autre et se combiner. Dans le cadre de notre étude, les adjuvants sont non seulement ceux qui subissent pour la plupart, les affres de l'apartheid, les Noirs, mais aussi certains Blancs qui sont dotés d'une générosité humaine et qui se voient à la place de ces Noirs.

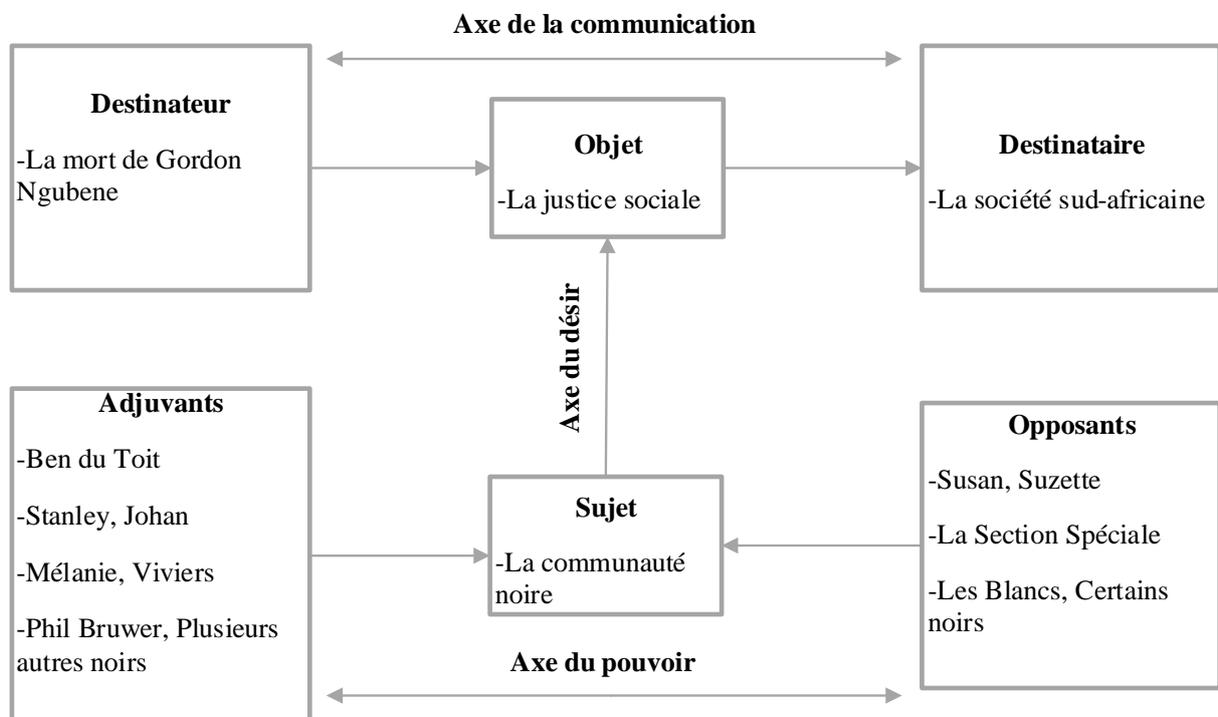
---

<sup>87</sup> A. J. Greimas, *L'analyse structurale des textes, la sémiotique narrative*, l'école des lettres II, N°11.

Les opposants quant-à eux, sont tous ceux qui sont déterminés à garder l’Afrique du Sud blanche et à préserver certaines lois, comme celle d’immoralité.

- **Axe de la transmission** (axe du savoir, selon Greimas): **destinateur / destinataire**. Le destinateur est ce qui demande que la jonction entre le sujet et l’objet soit établie. Le destinataire est ce, pour qui, la quête est réalisée. La justice sociale est la raison pour laquelle Ben du Toit, certains Noirs et quelques Blancs se battent. À travers cette bataille, ils veulent transcender les barrières et stéréotypes préétablis à l’endroit des Noirs; d’où le principe ontologique intermédial.

Ces axes peuvent se matérialiser dans notre corpus à travers le schéma actanciel suivant :



L’analyse de ce schéma actanciel du corpus laisse ressortir que l’organisation des personnages est basée sur le combat pour la justice sociale. Les personnages ainsi présentés, il convient de passer à l’aspect.

### 2.3.2. L’aspect

Etudier l’aspect revient à analyser les différentes focalisations ou points de vue dans le texte. Depuis les travaux de Gérard Genette dans son ouvrage *Figure III*, la question du narrateur est au centre de la narratologie. Nous dégagerons de cette étape, qui parle et qui voit.

Nous nous attarderons sur le narrateur en tant qu'instance diégétique centrale car, il peut être présent ou absent dans le récit.

Lorsque le narrateur est hors de la narration, on parle de narrateur extra diégétique. Dans notre œuvre, le narrateur est absent de la fiction qu'il raconte. On a donc une narration extra diégétique donnant lieu à une focalisation zéro car le narrateur voit et sait tout ce que fait le personnage, même ses pensées. Nous en prenons pour preuve la dernière visite que Ben rend à Gordon :

*Le cercueil était par terre. C'était l'un des plus voyants, avec des cordons en cuivre, capitonné de satin blanc. Gordon y reposait. Incongru, vêtu d'un costume noir des dimanches, mains croisées sur la poitrine, comme les serres d'un oiseau de proie, visage gris. Une figure méconnaissable (...) Maintenant, il devait le croire. Maintenant, il l'avait vu de ses propres yeux. Mais tout cela restait insaisissable. Il devait se forcer, même là, devant ce cercueil, pour accepter que ce fût bien Gordon cette petite, ce corps abîmé dans ce costume élégant. Il cherchait le contact, le souvenir qui aurait un sens mais il en fut incapable. Il se sentait mal à l'aise, presque vexé.<sup>88</sup>*

De même, ce passage dans lequel Ben dévisage la jeune journaliste Mélanie sur les marches du tribunal, avec tant d'admiration, en dit long :

*Elle l'attendait sur les marches du tribunal. C'était le deuxième ou le troisième jour de l'enquête, après qu'ils eurent levé la séance pour la journée : la petite fille aux cheveux noirs, aux grands yeux sombres. Il l'avait déjà vaguement remarquée parmi les journalistes. Il s'était dit en la voyant qu'elle avait l'air bien jeune pour tenir un poste si lourd, avec tant de responsabilités, entourée par tous ces journalistes, plus âgés, plus cyniques, plus coriaces. Il avait été frappé par sa jeunesse. Vulnérable, ouverte, franche, tendre. Maintenant, en regardant son petit visage ovale de près, il était surpris de s'apercevoir qu'elle était bien plus âgée qu'il ne le pensait. Plus proche certainement de trente ans que de dix-huit ou vingt. Lignes délicates sous les yeux, lignes plus profondes et plus précises de chaque côté de la bouche (...). Ben était irrité, énervé, perdu dans ses pensées lorsqu'il sortit.<sup>89</sup>*

Il est question ici d'une perspective narrative où le narrateur supprime toutes les marques de sa présence dans le récit et se situe au-dessus des personnages. D'après Yves Reuter, « le narrateur peut à priori maîtriser tout le savoir et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages, il connaît les comportements, mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs »<sup>90</sup>.

Toutefois, Gérard Genette fait remarquer que la focalisation ne se rapporte pas à une œuvre entière. C'est ainsi que l'on retrouve dans notre corpus, la présence du narrateur (narrateur homodiégétique). Bien que ce soit au niveau du prologue, le narrateur intervient

---

<sup>88</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 116.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>90</sup> Y. Reuter, *L'Analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 70.

directement dans son récit, à la première personne du singulier, sans pour autant être un personnage de la diégèse. Cet extrait en est illustratif :

*Ils ne peuvent pas être aussi obtus. Ils savent très bien que je m'interroge sur cette distribution tardive. S'il en est ainsi, ils veulent simplement m'adresser un avertissement, une menace, pour que je sache bien que je suis surveillé. Alors pourquoi ai-je poursuivi l'écriture de cette histoire ? Par loyauté sentimentale à l'égard d'un ami que j'avais négligé pendant tant d'années ? Pour payer quelque dette envers Susan ? (...) Je ne sais pas. Tout ce que l'on peut espérer, tout ce que je puis espérer, n'équivaut peut-être à rien d'autre que ça : écrire, raconter ce que je sais. Pour qu'il ne soit plus possible de dire encore une fois : je ne savais pas.<sup>91</sup>*

### 2.3.3. Le temps du récit

Le temps, un des éléments les plus essentiels de toute production littéraire, est incontournable dans l'analyse d'un récit. Aussi pouvons-nous le reconnaître avec Gérard Genette : « je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe (...) tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas situer le temps »<sup>92</sup>. Etudier le cadre temporel dans un récit reviendrait d'après Gérard Genette à :

*Confronter l'ordre des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est très explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.<sup>93</sup>*

Dans tout roman, la narration déroule généralement l'histoire d'un personnage relativement à la tranche importante de sa vie. Elle peut aussi raconter plusieurs événements relatifs à des périodes variées, du début du récit à la fin. Toutefois, une constante demeure dans les deux cas : l'auteur est incapable de retranscrire, dans son exactitude, tous les détails du quotidien de chacun de ses personnages, dans une durée temporelle bien précise. De ce fait, il se voit obligé d'associer le temps de la narration au temps de la fiction. Ainsi, plusieurs années de la vie d'un héros peuvent être résumées dans un petit volume romanesque. Dans notre corpus, l'ordre du récit s'organise donc autour d'analepses et de prolepses. Par des effets de *flash-back*, de retour en arrière, André Brink nous présente l'histoire de Gordon Ngubene, à travers un autre personnage Ben du Toit ; et en même temps l'histoire de l'apartheid qui a sévit en Afrique du Sud.

---

<sup>91</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 372.

<sup>92</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p.228.

### 2.3.3.1. Les analepses

Selon Gérard Genette, « toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère - sur lequel elle se greffe - un récit temporellement second, subordonné au premier »<sup>94</sup>. L'histoire de *Une saison blanche et sèche* étant narrée après les faits, le narrateur essaye de reconstituer la vie de son ami. Ceci à travers une rétrospection d'événements qui sont des prétextes pour expliquer le début de l'intrigue et les relations entre certains personnages. Cependant, ces différents épisodes ne sont pas toujours relatés dans leur intégralité, parfois de simples allusions ou des indications temporelles suffisent à situer le lecteur.

Dans notre corpus, c'est au niveau du prologue que le narrateur nous informe qu'il connaissait bel et bien celui qui sera considéré comme l'un de ses personnages. En même temps, il donne des renseignements sur son parcours à l'université. On peut par exemple voir les caractéristiques d'un Ben plutôt calme et en paix. On dirait un autre Ben :

*Le Ben que j'avais connu à l'université était différent. Réserve sans être secret ; plutôt calme, en paix avec le monde, avec lui-même ; et, oui, innocent (...). Pendant un semestre, alors que notre professeur habituel était parti en congé sabbatique, un type vint le remplacer. Nous ne pouvions pas supporter ses habitudes d'instituteur ; et la discipline était très vite devenue un problème.*<sup>95</sup>

L'auteur de *Une saison blanche et sèche* utilise le style indirect ou encore le dialogue placé dans le passé pour faire le récit de quelques événements.

Le rappel de certaines discussions entre Ben et Susan permet de donner des renseignements sur les visites du narrateur chez eux (p. 34) ou encore celles dans lesquelles Susan fait part de ses regrets d'avoir épousé Ben au narrateur (p. 37). Par la même occasion, Susan lui fait part du manque d'ambition de Ben et se considère comme le noyau de sa famille (p. 39).

Ces analepses semblent présenter l'une des facettes de Susan. Elle est un personnage orgueilleux, ambitieux, et passionné. Elle est prête à tout pour atteindre son objectif. De fait, elle se couvre d'éloge et réduit Ben à une simple marionnette, qu'elle a pu manipuler à son aise. Ben occupe donc ce statut de professeur grâce à son intervention:

*C'est moi qui l'ai amené là où il en est aujourd'hui. Je me demande ce qui lui serait arrivé si je n'avais pas été là. Il serait certainement resté à Krugersdorp, à faire l'aumône aux pauvres. Il aurait dû devenir missionnaire. C'est moi qui suis le cœur de cette famille.*<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 90.

<sup>95</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 26.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 39.

En outre, à travers le style indirect, et par l'évocation de quelques souvenirs, le narrateur donne des renseignements sur le passé d'un autre personnage, Gordon Ngubene. Ainsi, on peut lire à la page 50 :

*Au fur et à mesure qu'ils apprenaient à mieux se connaître, Ben découvrait le passé de Gordon. Enfant, il était venu du Transkei avec ses parents, quand son père avait trouvé un emploi dans les mines. Comme il montrait, dès son plus jeune âge, un intérêt très vif pour la lecture et l'écriture, ses parents l'avaient envoyé à l'école.<sup>97</sup>*

Toutefois, au-delà de ces rétrospections, certains événements qui anticipent le récit présent, ou prolepses, sont évoqués dans le texte.

### **2.3.3.2. Les prolepses**

Dans notre corpus, les « prolepses temporelles »<sup>98</sup> ou allusions à certains événements futurs, ou encore leur narration anticipée régissent l'ossature temporelle du récit. En effet, en dehors du thème fondamental autour duquel l'auteur développe l'intrigue de son roman, d'autres sous-thèmes, essentiels à la progression du récit, occupent une place privilégiée. En dehors de la ségrégation raciale, sont évoqués quelques faits liés de près ou de loin à ce phénomène ou découlant du sort de tous ceux qui s'y mêlent.

Ben du Toit qui se sent en danger cherche à conserver ses papiers dans lesquels il découvre la réalité de son pays. Il se rend compte que les morts de Jonathan et Gordon Ngubene ne sont pas de causes naturelles. Ainsi pouvons-nous voir la détermination qu'a Ben à faire savoir la vérité par tous les moyens, dans le prologue :

*Je dois m'assurer que quelqu'un veillera sur ces papiers. Que quelqu'un en connaîtra l'existence. Il est possible qu'il ne se passe rien. Si tel est le cas, je reviendrai les chercher, un de ces quatre matins. Mais si quelque chose devait m'arriver... Tu ne cessais de parler du grand roman que tu écrirais un jour. Maintenant, je veux te refiler tous mes papiers. Tu peux, si tu en as envie, en faire un roman.<sup>99</sup>*

Cette projection dans le futur se présente comme une source de réconfort de la part de ce personnage. Une source de satisfaction qui lui fait oublier la situation dans laquelle il se trouve.

En outre, l'intrigue d'André Brink se rapporte à la séparation Blanc/Noir partageant un même espace. Ainsi, quand se présente l'occasion, les Noirs sont maltraités et leurs droits bafoués. Par conséquent, après avoir condamné Jonathan injustement à six coups de fouet, son père fait savoir son mécontentement à Ben en ces termes : « ces fesses, elles guériront en temps

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>98</sup> G. Genette, *op. cit.* p. 105.

<sup>99</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 22.

voulu, Baas. Je ne m'inquiète pas pour elles. Mais ces marques, elles sont là (...) et je crois pas qu'elles guériront jamais ». <sup>100</sup>

Cet exemple annonce déjà qu'il y a anguille sous roche. Ces blessures représentent la douleur non pas seulement de Jonathan, mais celle de toute une race. Elles marquent ainsi le début de la révolte.

#### 2.3.4. Le temps de la narration

Le temps de la narration désigne la relation entre la narration et l'histoire ; c'est-à-dire la position du narrateur par rapport aux faits racontés. Dans *Une saison blanche et sèche* d'André Brink, il est question d'une narration antérieure, c'est-à-dire que les faits précèdent la narration. C'est ainsi que le narrateur et ami de Ben du Toit, raconte la vie de ce personnage.

La narration survient après les obsèques de Ben. Ce dernier, qui se en danger, confie ses papiers au narrateur. Celui-ci a reconstitué les faits et en a fait une histoire après la mort de Ben. Cet exemple du prologue témoigne de son implication dans les enquêtes de Ben ainsi que dans sa vie :

*Maintenant que je dois parler de Ben, j'ai si peu d'éléments que je n'ai pas le choix : je dois explorer cette période. Je ne suis plus sûr d'avoir trouvé quoi que ce soit, mais je me devais d'essayer. Pour le reste, je suis seul avec ces papiers en désordre qu'il m'a envoyés : coupures de presse, lettres, photocopies, journaux intimes et notes (...) Des noms – Gordon Ngubene, Jonathan Ngubene, capitaine Stolz, Stanley Makhaya, Melanie Bruwer. Je dois m'immerger dans tout ça, à la façon dont il s'y est immergé, ce premier jour fatal. Il ne savait pas, bien sûr, et n'avait aucun moyen de savoir ce qui l'attendait : tandis que moi je suis retenu, soutenu par ce que je sais déjà. Ce qui était pour lui inachevé est complet pour moi. Ce qui était vie pour lui est une histoire pour moi.* <sup>101</sup>

À travers cet exemple, l'on voit la lourde tâche qui incombe le narrateur. Il exprime ainsi ses états d'âme, son désarroi et en même temps son enthousiasme. Le narrateur se voit obliger de percer le mystère de la vie de son camarade d'université, de son ami. Aussi se permet-il de réorganiser la paperasse de Ben car, ce qui était « vie » pour ce personnage est maintenant « histoire » pour lui. Raison pour laquelle l'histoire de notre corpus, est une narration antérieure, l'on a la mort de Ben du Toit et ensuite les événements qui ont entraîné cette mort étrange. Le narrateur essaye d'imaginer ce qui manque et même les pensées de chaque personnage. Il s'agit donc d'une focalisation zéro car le narrateur sait et voit tout. Cette omniscience du narrateur dans l'œuvre de Brink lui donne la possibilité d'intervenir dans la narration.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 47.

### 2.3.5. Le mode du récit

Dans le cadre de ce travail, nous allons nous intéresser aux formes d'intervention du narrateur (discours direct, indirect, indirect libre), car d'après Georges Molinié, « le littéraire, l'objet littéraire, est essentiellement, totalement et exclusivement verbal : c'est-à-dire produit de l'art du langage »<sup>102</sup>. *Une saison blanche et sèche* foisonne de discours direct. Autrement dit, le narrateur se permet de rapporter les paroles des personnages tels quels, sans rien modifier. C'est le cas de ce passage qui met en exergue le dialogue entre Ben et Gordon :

Mais il dit qu'il est innocent et ils ne l'ont pas cru.

- Ne lui ont-ils pas donné le temps de s'expliquer devant le tribunal ?
- Qu'est-ce qu'il comprend au tribunal ? Avant de savoir ce qu'il se passait, tout était déjà terminé.
- Je ne pense pas que nous puissions faire quelque chose, maintenant, Gordon, dit Ben, d'un air malheureux. Je peux te trouver un avocat pour faire appel, mais ça ne guérira pas pour autant les fesses de ton fils.
- Je sais.<sup>103</sup>

Dans ce passage, l'on est en présence d'une énonciation double dans la mesure où la portée ou sens de l'énoncé vient de deux voies différentes : un énoncé citant et un énoncé cité. L'énoncé citant dans ce dialogue étant l'extrait : « dit Ben », propos du narrateur. Nous nous attarderons sur les propos cités qui sont ceux de Gordon et Ben, rapportés au discours direct car il s'agit d'un dialogue. Le discours direct se dissocie clairement du discours citant par la présence des tirets signalant les différents tours de paroles marquant le changement de locuteur.

Dans notre corpus, on note aussi la présence du discours indirect. Celui-ci est visible lorsque le narrateur reprend les paroles des personnages en les modifiant et sans les mettre entre guillemets. C'est l'exemple de cet extrait :

*Laborieusement, comme une fourmi, Gordon réunit ses preuves, dans l'amour et la haine. Il ne pouvait pas dire ce qu'il comptait faire une fois qu'il aurait réuni tout ce qu'il cherchait. Emily l'avait constamment interrogé à ce sujet, mais il n'avait pas pu ou n'avait pas voulu lui répondre. Collecter des preuves semblait n'être devenu qu'une fin en soi.*<sup>104</sup>

Ce passage met en exergue la présence du narrateur et de certains personnages. Nous faisons donc face à une polyphonie qui résulte de l'alternance du discours direct et du discours indirect. Ceci est observable d'ailleurs dans l'ensemble de ce roman ; car discours direct rime avec discours indirect.

---

<sup>102</sup> G. Molinié, (1993), *La stylistique*, Paris, PUF, p. 27.

<sup>103</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 53.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 65.

L'étude de la spatialité est importante dans un récit. Elle permet de mieux le cerner. Ceci étant, quel est le cadre spatial représenté dans notre œuvre ? Autrement dit, où se déroule l'action dans ce roman ?

### 2.3.6. L'espace

L'espace désigne une étendue plus ou moins vaste et plus ou moins délimitée où se situent les uns par rapport aux autres, les objets appartenant à l'univers de l'œuvre. De ce fait, tout comme le temps, l'espace occupe une place de choix dans un roman car il participe au réalisme du texte. Le romancier, par diverses désignations relatives au décor, situe l'intrigue dans une sphère géographique réelle ou supposée telle. L'espace renvoie donc à une scène dans laquelle se meuvent les personnages et où se déroule la trame du roman.

Dans notre corpus, l'auteur situe l'action dans un espace réel qui est l'Afrique du Sud. On note ainsi un attachement à la terre qui est visible à travers la poésie des lieux. Ainsi, deux grands ensembles spatiaux s'opposent : l'espace euphorique et l'espace dysphorique.

#### 2.3.6.1. L'espace euphorique

L'euphorie peut être définie comme un sentiment profond de bien-être, de joie, de gaieté. L'espace euphorique est désigné dans l'œuvre par Johannesburg, lieu du théâtre concret des événements vécus par le héros.

Dès le prologue, l'espace principal du roman est défini comme suit : « un professeur de Johannesburg a été tué dans un accident. Ecrasé par une voiture »<sup>105</sup>. Il s'agit de l'espace urbain du roman, scène principale de toute l'intrigue. En effet, le personnage principal Ben du Toit semble être épanoui dans cet espace qui lui procure paix et sérénité. Il mène une vie tranquille avec sa femme et ses enfants ; et le bonheur semble être au rendez-vous. Le narrateur nous montre à cet effet comment Ben mène ses activités à longueur de ses journées :

*Ben poursuivait sa petite vie. Lever à l'aube, footing autour du pâté de maisons, douche froide et départ pour l'école à sept heures et demie. Retour pour le déjeuner ; une heure de travail avant de repartir pour l'école ; puis entraînement au tennis. (...) Le dimanche, ils allaient tous ensemble à la messe : Susan, impeccable dans son tailleur, les fillettes en petites robes vaporeuses et chapeaux blancs. Leurs tresses blondes étaient si serrées qu'elles avaient les yeux en amande. Ben, en queue-de-pie. Il était diacre<sup>106</sup>. Une vie arrangée, ordonnée<sup>107</sup>.*

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>106</sup> Fidèle laïque qui, dans une secte protestante, exerce quelques fonctions rituelles.

<sup>107</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 41.

Dans cet exemple, on constate que Ben mène une vie monotone. À longueur de journée, il baigne les enfants, vague à ses occupations, prends soin de son corps en pratiquant une activité physique et sportive, sans toutefois oublier de remplir ses fonctions religieuses. Sa famille, pour le narrateur, est une « famille heureuse » (p. 35). Mais cette joie semble être éphémère car comme le dit son épouse Susan, « chaque famille malheureuse l'est à sa façon ». <sup>108</sup> Ceci augure déjà un malaise qui ne tarderait pas à s'installer.

Par ailleurs, cet espace est fragmenté en plusieurs sous espaces dont certains quartiers que sont « Auckland Park (p. 20), « Commissioner Street » (p. 31). Qu'en est-il de l'espace dysphorique ?

### 2.3.6.2. L'espace dysphorique

On entend par dysphorie, une sensation de joie, malaise, un état d'anxiété. L'espace dysphorique dans notre corpus est Soweto. Ce dernier se présente comme un lieu clos et hostile, plus ou moins oppressant.

Le niveau de vie de la population de ce milieu s'explique par l'inégalité des races en présence. En effet, Soweto est le lieu où résident les Noirs. Faute de pouvoir compter sur le pouvoir en place pour entrer dans la vie active, ces noirs se prêtent à certains travaux pour subvenir à leurs besoins. À cet effet, ils sont soit des chauffeurs de taxi, soit des jardiniers ou encore des ménagères... L'auteur, à travers un espace présenté à l'image de la réalité ou facilement identifiable, met en scène des personnages dépourvus de tout contrôle sur leur environnement physique et social. André Brink stigmatise ainsi le rapport de force qui existe entre un groupe supposé supérieur et plus fort (les Blancs) et un groupe décrit comme inférieur et opprimé (les Noirs). Aussi assistons-nous à une description sombre du lieu résidentiel des noirs.

Dans notre corpus, le narrateur désigne les maisons de Soweto en termes de bâtiments de briques identiques. Il s'agirait non pas d'une autre ville, mais d'un autre pays, car n'ayant rien en commun avec Johannesburg. Ainsi pouvons-nous lire à la page 113 la description froide faite de ce lieu lors de la visite de Ben:

*Une sensation d'étrangeté totale en atteignant les premières rangées de bâtiments de briques – tous identiques. Non pas une autre ville, mais un autre pays, une autre dimension, un monde totalement différent : enfants jouant dans des rues sales ; carcasses*

---

<sup>108</sup> Cette citation de Tolstoï est la première phrase du roman *Anna Karénine* (1878). Susan, qui, à trente-quatre ans, se sent piégée et insatisfaite, pense évidemment aussi au besoin d'indépendance de l'héroïne de Tolstoï, irrépressible et finalement tragique.

*de voitures dans des jardinets minables ; barbiers faisant leur travail aux coins des rues ; espaces ouverts sans le moindre signe de végétation ; tas d'ordures fumants et garçons disputant une partie de football. En de nombreux endroits, ruines ou carcasses hideuses d'autobus ou de bâtiments incendiés.*<sup>109</sup>

Par l'intermédiaire de la description minutieuse faite de ce lieu, nous faisons face à un espace hostile, invivable. Une séparation est déjà visible au regard de cette description. Soweto est comparé non pas à un pays, mais à un monde à part entier dans lequel se retrouve tout ce qui est mauvais. Raison pour laquelle les patrouilles de police sillonnent partout dans cette agglomération.

En outre, comme autre espace dysphorique, nous avons « la Section Spéciale » qui est le lieu de détention des noirs. C'est un lieu dysphorique dans la mesure où les droits de ces détenus sont bafoués. Ces derniers sont maltraités et battus jusqu'à leurs morts. C'est ainsi que « les trois quarts du temps, ils avaient été obligés de rester debout sur des blocs de béton, séparés par une trentaine de centimètres, une demi-brique attachée à leurs organes génitaux »<sup>110</sup>. Plusieurs fois, d'après Wellington, un autre détenu, « Jonathan et lui avaient été contraints de se mettre à genoux. Des jantes de bicyclettes avaient été enroulées autour de leurs poignets, puis gonflées doucement jusqu'à ce qu'ils perdent connaissance »<sup>111</sup>.

#### **2.4. LA SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE**

D'après le dictionnaire universel, l'adjectif symbolique désigne « ce qui a de la valeur par ce qu'il représente ». Est donc symbolique, ce qui a de la valeur. De fait, *Une saison blanche et sèche* est construite sur un fond de conflit, une interpellation au dialogue, et à la fraternisation entre les peuples sud-africains.

Récurrent dans la syntaxe, le vocabulaire péjoratif chez Brink signale déjà une séparation, un dominant et un dominé. On le voit dans ces exemples : « ces fesses, elles guériront en temps voulu, Baas »<sup>112</sup> ; « oh mon Baas, dit-elle enfin »<sup>113</sup> ou encore « écoute-moi, lanie. Un de ces jours, je ramènerai mes enfants, là-bas. Cette ville n'est pas un endroit pour

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 66.

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 117.

des enfants »<sup>114</sup>. « lanie », comme nous le fait remarquer le personnage principal Ben du Toit, est un « mot méprisant »<sup>115</sup>.

En outre, le roman nous présente le dialogue comme voie privilégiée du discours du racisme dans le texte. Ainsi, les dialogues envahissent le récit, relèguent souvent au second plan la narration, et associe au thème de la ségrégation raciale, des sujets connexes qui n'ont de pertinence et d'existence que parce que liés directement ou indirectement à l'idéologie centrale. Ces dialogues s'intéressent tour à tour à l'amour (p. 155), au racisme (pp. 173-174), à la révolte (pp. 53 ; 118). La présence massive des dialogues laissent transparaître deux autres modes principaux d'inscription de l'apartheid dans le roman : l'existence d'une variété d'énonciateurs qui augure l'atmosphère « polémique » du débat de la ségrégation raciale d'une part, et d'autre part, l'existence d'une énonciation collective discriminante qui affecte au discours sa dimension polysémique et polyphonique.

Par ailleurs, l'espace de ce roman participe également à la symbolique, en ce sens que l'on a deux espaces, voire deux mondes différents, Johannesburg et Soweto. Aussi assistons-nous, à un rejet total de ces deux espaces aussi bien par Stanley que par Ben : « un de ces jours, je ramènerai mes enfants, là-bas. Cette ville n'est pas un endroit pour des enfants » (p. 109). À Ben de renchérir avec passion : « j'aurais aimé emmener les miens loin d'ici, quand ils étaient petits, dit Ben avec passion. Ils auraient eu une vie différente » (p. 109).

Ce roman est également un appel au métissage en Afrique du Sud et par ricochet, dans le monde. On doit alors voir, en la cohésion des arts dans le texte, un exemple parfait ou une métaphore de ce croisement de races. D'un point de vue artistique, ce roman témoigne une fois de plus de la souplesse et de l'ouverture de l'art littéraire et spécifiquement du genre romanesque non seulement à d'autres arts, mais également aux médias.

L'analyse de *Une saison blanche et sèche*, nous a permis de découvrir une œuvre bien ancrée dans le siècle qui l'a vu naître. Le système de l'apartheid est l'évènement qui a influencé la construction de l'intrigue romanesque de Brink. La fiction est construite autour d'un personnage : Ben du Toit, à travers lequel les autres personnages sont décrits. Les styles directs et indirects, ainsi que les procédés stylistiques utilisés permettent à l'auteur de laisser

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 102.

transparaître une idéologie dont la primeur est accordée à l' « humain ». Il nous importe maintenant de voir quels sont les arts et médias présents dans le roman d'André Brink.



**Chapitre 3 : LES MÉDIAS PRÉSENTS DANS *UNE SAISON***  
***BLANCHE ET SÈCHE***

Le mot média vient du latin « medium » qui renvoie aux expressions : « moyen, milieu, lien ». On entend par « média » une institution ou un moyen impersonnel permettant une diffusion large et collective des informations ou d'opinions, quel qu'en soit le support. Au fil du temps, la notion de média a évolué. De nos jours, on ne parle plus de média, mais d'intermédialité ; de sorte que le média permette d'établir une interaction entre une œuvre, son créateur et le lecteur. Ainsi, l'analyse de *Une saison blanche et sèche* d'André Brink démontre qu'à travers un média, le lecteur perçoit plusieurs autres médias. Ce foisonnement de médias était déjà perceptible depuis l'Antiquité, notamment avec l'*ut pictura poësis* d'Horace et l'*ekphrasis*. Le poète établit ainsi la relation qui existe entre les images et la poésie.

Julia Kristeva théorise déjà avec l'intertextualité, ces relations inter littéraires, autour des années 1970. Le texte y est en effet considéré comme un palimpseste<sup>116</sup> c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre.

C'est partant de cette théorie que Jürgen E. Müller met sur pied dans les années 90, un nouveau concept plus inter artistique que l'intertextualité Kristevalienne : l'intermédialité. C'est une discipline relativement jeune qui s'efforce de retrouver dans les œuvres littéraires, non plus d'autres textes, mais plusieurs formes artistiques telles que l'architecture, la peinture, la musique, le cinéma et bien d'autres encore.

*Une saison blanche et sèche* d'André Brink, comme toute œuvre contemporaine, laisse entrevoir différents médias qui s'entremêlent, participant ainsi à l'évolution de l'intrigue. Dès lors, nous nous posons la question de savoir quels sont les types médiatiques qui apparaissent dans notre corpus ? Il s'agit d'abord de présenter les éléments relatifs à la littérature ; à la musique et à la peinture, ensuite aux mass médias et enfin au téléphone aux lettres et télégrammes.

---

<sup>116</sup> Le palimpseste est un parchemin ancien dont on a gratté l'écriture pour écrire à nouveau sur ce dernier. Avec Gérard Genette, il va désigner la coprésence d'un texte dans un autre.

### 3.1. L'INTERTEXTE LITTÉRAIRE

« La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle fut »<sup>117</sup>, écrit Tiphaine Samoyault. Ce souvenir représente en effet des manœuvres à travers lesquelles cette littérature essaye de rendre compte d'elle-même et des autres textes, qu'ils soient littéraires ou non. Il n'existe plus de frontières entre les textes littéraires et extralittéraires. Ainsi, l'intertextualité, ou mieux l'intermédialité, se pose progressivement comme une mémoire vivante de la littérature. Aussi le texte littéraire devient-il une sorte de documentation, voire une bibliothèque qui a pour but de rappeler plus tard aux lecteurs avisés bien sûr, ce que fut la littérature quotidienne dans toutes ses dimensions. Dorénavant, lire un texte sera lire plusieurs textes ou une myriade de textes.

En effet, l'émergence de la littérature dans les textes s'effectue de façon très variée. Chaque auteur y va selon sa sensibilité, son style et son projet d'écriture. Les résurgences de la littérature contenues dans les textes peuvent être organisées selon le mode d'émergence par évidence (citations et référence) ou le mode d'émergence par latence (allusion). Dès lors, comment émergent les textes littéraires dans notre corpus ? On retrouve trois types de pratiques intertextuelles dans notre œuvre que sont : la citation, la référence et l'allusion.

#### 3.1.1. La citation

Annick Bouillaguet la définit comme un « emprunt littéral explicite » qui consiste à intégrer à un autre texte, une portion d'un texte étranger. Il s'agit de la présence effective d'un texte dans un autre texte. C'est ainsi que Roland Barthes a pu écrire que « tout texte est un tissu de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments sociaux »<sup>118</sup>. André Brink en fait usage dans son roman. Ainsi pouvons-nous avoir par exemple la citation empruntée à Tolstoï<sup>119</sup> qui est d'ailleurs, la première phrase de son roman : « mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon »<sup>120</sup>. En effet, Susan qui, à trente-quatre ans se sent piégée et insatisfaite, pense évidemment au besoin d'indépendance de l'héroïne de Tolstoï.

Par ailleurs, nous notons aussi cette recommandation célèbre du Christ citée dans les évangiles de Mathieu 22, Luc 20 et Marc 12 : « Rendez à César ce qui appartient à César »<sup>121</sup>. Le révérend pasteur Bester emploie cette citation dans le but de faire comprendre à Ben que nul

---

<sup>117</sup> T. Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 1.

<sup>118</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 998.

<sup>119</sup> Tolstoï, *Anna Karénine*, 1878.

<sup>120</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 35.

<sup>121</sup> A. Brink, *Ibid.*, p. 180.

n'est au-dessus des décisions du gouvernement ou ne saurait en aucun cas remettre en question son jugement.

### 3.1.2. La référence

Dans la théorie de l'intertextualité, la référence est la présence dans un texte littéraire, d'un nom de personnage, voire d'auteur et ou d'un titre d'un ouvrage. Ainsi, elle ne présente pas le texte convoqué<sup>122</sup>. Comme référence mise en exergue dans cette œuvre, nous pouvons relever, celle de la page 233 dans laquelle, le romancier faisant référence à Albert Camus, écrit : « soyez seulement reconnaissant à vous-même d'avoir fait le choix que vous avez fait. Ce n'est pas une idée originale, je vous le concède Camus. Mais on peut faire pire que l'écouter »<sup>123</sup>. Cela n'a rien d'étonnant du traducteur de Camus en afrikaans et admirateur des œuvres de ce dernier. Nous pouvons penser ici aux héros de *La Peste* (Rieux, Tarrou..) qui trouvent une sorte de bonheur amer dans la lucidité et le choix courageux de la société. De plus, l'auteur fait référence à Polonius<sup>124</sup>, à la page 232. Personnage dans *Hamlet* de Shakespeare, lorsque Phil Bruwer, père de Mélanie, se compare à ce vieil homme bavard.

En outre, le romancier au-delà de sa culture littéraire, possède également une culture en philosophie. Aussi retrouvons-nous mentionnés dans son roman, des grands noms de philosophes. Relevons à cet effet, les extraits suivants : « ça a commencé avec Platon (...) donnez-moi du Socrate quand vous voulez »<sup>125</sup>. « Ah ! Voilà. Lorsqu'il redescendit de son escabeau il me tendit le livre qu'il avait trouvé : Merleau Ponty »<sup>126</sup>.

Par ailleurs, André Brink tout au long de son œuvre, fait référence à l'intertexte biblique sous toutes les formes possibles. C'est ainsi qu'à la page 177, Ben du Toit, s'assimilant à un personnage biblique, dit au révérend Bester : « Révérend, je viens vous voir comme Nicodème, ce soir. Il faut que je vous parle ». À travers cette référence, on peut comprendre le désespoir du héros qui, au même titre que Nicodème<sup>127</sup> qui part trouver Jésus pour lui demander conseil, va chez le révérend tout en espérant y trouver solution à son désespoir.

---

<sup>122</sup> T. Samoyault, *op. cit.*

<sup>123</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 233.

<sup>124</sup> Polonius est un vieil homme bavard, père d'Ophélie et de Laertes

<sup>125</sup> A. Brink, *Ibid.*, pp. 228-229.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> Evangile selon Jean, 3 et 19. Nicodème vint trouver Jésus la nuit pour lui demander conseil ; il participa ensuite à son ensevelissement.

### 3.1.3. L'allusion

D'après Bouillaguet, l'allusion est un « emprunt non littéral, non explicite »<sup>128</sup> qui est rendu en évidence par un certain nombre d'indices textuels vagues. L'allusion constitue un des paradigmes les plus récurrents de l'écriture romanesque de Brink, car ces derniers s'étendent aux traits moraux. Par conséquent, parlant de son mari dans notre corpus, Susan recourt à la métaphore suivante : « Ben aime encore se voir dans le rôle du preux chevalier, dit Susan en souriant. Un peu plus Don Quichotte que Lancelot, néanmoins »<sup>129</sup>. Elle lui prête non seulement l'âme courageuse et idéaliste de Lancelot, héros de Lancelot ou Le chevalier à la charrette (1170) de Chrétien de Troyes<sup>130</sup> ; mais aussi celle du héros de Cervantès.

Dans ce cas, la coprésence des deux textes étant maximale, l'effet d'hétérogénéité qui permet de les distinguer est biffé. On devine implicitement que l'hypotexte derrière l'hypertexte Ben Du Toit, est de mener une existence paisible :

*Lever à l'aube, footing autour du pâté de maisons, douche froide et départ pour l'école à sept heures et demie. Retour pour le déjeuner ; une heure de travail avant de repartir pour l'école ; puis, entraînement au tennis. Retour à la maison vers cinq heures (...) Une vie ordonnée, rangée.<sup>131</sup>*

Cette vie sans problème, il va la mener jusqu'à ce que les morts successives de Jonathan et Gordon qu'il essaie de comprendre le perturbent et le mènent également à la mort. On ne peut s'empêcher de penser à ces phrases du Mythe de Sisyphe qui décrivent la manière dont l'absurde fait irruption dans la vie et prive l'homme à jamais de la paix car il sait que ses questions resteront sans réponse :

*Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures du bureau ou d'usine, repas tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement.<sup>132</sup>*

Le roman d'André Brink est construit sur la rupture que cause cette perte de l'innocence qui arrive à son héros le jour où il commence à se demander pourquoi le fils du jardinier et son père sont morts. Au-delà de cette présence subtile dans le tissu textuel, Camus accompagne nombre de réflexions sur la violence, le meurtre, la lutte. Ses personnages s'emploient à s'opposer au mal. Raison pour laquelle, André Brink, en réfléchissant sur les rapports entre les

---

<sup>128</sup> A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 31.

<sup>129</sup> A. Brink, *Ibid.*, p. 91.

<sup>130</sup> Auteur français de récits chevaleresques du Moyen-âge.

<sup>131</sup> A. Brink, *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>132</sup> A. Camus, *Mythe de Sisyphe*, 1942, p. 27.

hommes qui, en Afrique du Sud, sont basés sur l'exclusion raciale, une des affirmations fondamentales de Jean-Jacques Rousseau<sup>133</sup> soit remise en cause :

*Rousseau avait tort lorsqu'il parlait de liberté d'abord et de chaîne ensuite. C'est le contraire. Nous naissons dans l'esclavage. Et de là, si nous avons suffisamment de grâce, si nous sommes assez fous ou assez courageux, nous nous libérons.*<sup>134</sup>

En définitive, le roman d'André Brink, dont l'écriture a volontairement recours à l'intertextualité, fait allusion aux auteurs et critiques divers. On les trouve dans divers lieux textuels, sous diverses formes intertextuelles, de la citation à l'allusion, en passant par la référence. Mais qu'en est-il de la musique et peinture ?

### **3.2. L'ANALYSE INTERMÉDIALE**

André Brink ne se limite pas à la pratique intertextuelle dans son roman. Il y accorde aussi une très grande place à l'intermédialité. Aussi pouvons-nous parler de l'intermédialité si deux ou plusieurs médias sont présents dans un texte. Le romancier inclut dans son œuvre les inters arts (musical, peintural...) et les mass médias (radio, presse écrite...). Ce mélange d'éléments peu romanesques confère à son roman un caractère hétérogène et ludique. Dans cette partie, il s'agit de faire une analyse intermédiaire dans notre corpus, suivant la méthode de François Guiyoba. Il en ressort que le milieu intermédiaire de la relation étudiée étant celui d'une création littéraire contemporaine à savoir *Une saison blanche et sèche*, le type de relation sur lequel on se penche est l'intrication de plusieurs médias. Nous commencerons par la musique et la peinture.

#### **3.2.1. La musique et la peinture**

La musique est un art qui procède par agencement des sons de façon harmonieuse et des silences afin de créer quelque chose d'agréable à l'oreille. De la sorte, la musique a toujours, de tout temps retenu l'attention des hommes sans distinction de race, de couleur ou d'âge. Dès lors, l'on peut se demander comment le son peut-il être invité à la table de la littérature ? Il est à noter que la peinture est le fait d'agencer plusieurs couleurs pour un résultat qui plait à la vue. Musique et peinture sont introduites dans notre corpus. Ce qui est caractéristique de la polyvalence de son auteur.

---

<sup>133</sup> L'idée de base de Jean-Jacques Rousseau dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1743) est que l'homme est passé de la liberté d'un hypothétique état de nature à la soumission au despotisme social.

<sup>134</sup> A. Brink, *Ibid.*, p. 297.

L'auteur évoque dans son roman, des grands noms de la musique tels qu'Aretha Franklin, Beethoven. Ainsi pouvons-nous lire : « le dos tourné, elle mit un disque sur la platine-l'une des dernières sonates de Beethoven. La musique flottait imperceptiblement dans la pièce surchargée d'objets »<sup>135</sup> ou « grands plateau couvert d'oiseaux multicolores ; porte-disques. La pochette vide d'un Aretha Franklin<sup>136</sup> »<sup>137</sup>. La seule évocation de ces musiciens, une noire américaine, l'autre anglais, révélerait l'atmosphère qui règne dans l'œuvre à savoir une distance entre les deux styles musicaux. Cette musique permet à Ben, tout comme à Stanley, de se muer en homme spirituel, dépourvu de corps, et donc soulagé de frontières fondées sur les races. La musique, dans ce climat saturnien de *Une saison blanche et sèche*, vient parfois adoucir les mœurs et reconforter de temps à autre. Ainsi s'imagine-t-on « le chœur qui chante dans le couloir. L'hymne national. (...) Mourir ou vivre selon ta volonté, Ô Afrique du Sud, mon pays bien aimé ! »<sup>138</sup>. Ce champ de ralliement permet à Ben de masquer sa solitude et son désespoir.

L'on a également la peinture, mise en exergue ici à travers l'évocation du célèbre peintre Picasso : « entre les bibliothèques, des reproductions de tableaux : *Les Trois Jeunes Filles sur le pont* de Munch, un Titus par Rembrandt, une nature morte de Braque, un Picasso première époque... »<sup>139</sup>. Musique et peinture sont des réalités bien présentes dans notre corpus, tout comme les mass médias.

### 3.2.2. Les mass médias

Werner Wolf donne une définition de média au sens de mass média en ces termes : « un moyen conventionnellement distinct de communication ou d'expression qui se caractérise non seulement par des canaux particuliers (...) pour l'envoi et la réception de messages, mais aussi par l'usage d'un ou plusieurs systèmes sémiotiques »<sup>140</sup>. Ainsi mentionné au début de notre étude, André Brink dans *Une saison blanche et sèche*, intègre les médias entendus ici comme étant tout support de diffusion de l'information (radio, presse écrite) constituant à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire transmettant un message à l'intention d'un groupe. Les mass médias les plus évidents dans notre corpus sont : la radio, le téléphone, la photographie, les lettres et télégrammes, et la presse écrite.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>136</sup> Chanteuse noire américaine née en 1942. Protégée de Mahalia Jackson, elle commença très jeune à chanter le gospel, avant de devenir dans les années soixante et soixante-dix une célèbre chanteuse de Jazz et de variétés.

<sup>137</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 121.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>140</sup> Wolf Werner, cité par Irina Rajewsky, *Intermedialität*. Francke Verlag, Tübingen-Bâle, 2002, p. 7.

### 3.2.2.1. La radio

Dans le roman, le média radio est mis en exergue, car il est utilisé soit pour transmettre des informations parfois douloureuses d'ailleurs, soit pour diffuser de la musique. C'est ainsi que dès l'entame du roman, nous pouvons lire : « le journal du soir contenait un entrefilet sur ses obsèques et leur déroulement »<sup>141</sup>. À travers cette prolepse, la radio nous informe déjà sur le caractère tragique des obsèques du personnage principal Ben du Toit.

De même, la radio annonce la triste nouvelle se rapportant à la mort de Gordon Ngubene. Aussi pouvons-nous lire aux pages 98 et 103 :

*Une quinzaine de jours plus tard, il était seul chez lui (...) lorsque la radio annonça qu'un prisonnier, détenu selon les termes de l'Acte sur le terrorisme, un certain Gordon Ngubene, avait été retrouvé mort dans sa cellule, ce matin. Selon un porte-parole de la police de sûreté, l'homme s'était apparemment suicidé en se pendant aux barreaux de sa cellule avec sa couverture, qu'il avait, au préalable, découpée en morceaux.*<sup>142</sup>

Information erronée, Gordon se serait pendu dans sa cellule or ce dernier n'a succombé qu'aux coups et blessures infligés à son endroit par la Section Spéciale. Mais ce détail, la radio évite de le mentionner, tout étant mis en œuvre pour maquiller sa mort en un suicide. À travers cette information, on perçoit l'état d'esprit du système en place. Ses acteurs sont prêts à tout pour tirer la couverture de leur côté, en masquant la torture des prisonniers par la pendaison. Aussi peuvent-ils assimiler un noir innocent et père de famille dont le seul crime a été de vouloir élucider les causes de la mort de son fils, à un « détenu selon les termes de l'Acte sur le terrorisme ».

Outre les obsèques de Ben et l'annonce de la mort de Gordon, le journal du soir annonce aussi la sortie de prison du docteur Suliman Hassiem. Médecin qui devait témoigner lors de l'enquête sur Gordon et qui a été emprisonné par la suite. Ben pouvait ainsi écouter :

*Le docteur Suliman Hassiem, détenu depuis trois mois selon les termes de l'Acte de sécurité intérieure, a été relâché ce matin par la Section Spéciale, mais a immédiatement reçu un ordre de bannissement l'empêchant de sortir du district juridique de Johannesburg. Le docteur Hassiem avait été engagé pour représenter la famille Ngubene lors de l'autopsie de Mr Gordon Ngubene, mort en prison, en février dernier ; parce qu'il était lui-même détenu, il n'a pas pu venir témoigner pendant l'enquête.*<sup>143</sup>

Ben, espérant soutirer quelques informations, se rends chez le docteur. Ce dernier après lui avoir révélé quelques détails de l'autopsie pratiqué sur Gordon, est transféré au nord du pays, le lendemain. Aussi, le journal du soir pouvait-il rapporter le lendemain que : « le docteur

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 247.

Suliman Hassiem et sa famille avaient été transférés par la police de sûreté, quelque part au nord du pays. Transvaal. Son ordre de bannissement avait été commué par le ministre en une peine de cinq ans d'assignation à résidence dans le district de Pietersburg »<sup>144</sup>. Cette information traduit la main mise qu'a les dirigeants sur ce média. De même, ils relaient l'information à leur guise.

Par ailleurs, le média radio n'est pas que de mauvais augure, il permet également de se détendre. C'est ainsi que, hormis la radio « sous contrôle » qui transmet les informations relatives à la sûreté nationale, la Radio-Bantou quant-à elle diffuse certaines sonorités. Des morceaux de musique sauvage, interrompus par des commentaires incompréhensibles.

### **3.2.2.2. Le téléphone**

Le téléphone joue un rôle prépondérant dans le récit d'André Brink. Il participe en effet à la construction du message et permet de présenter des informations capitales à la narration. Plusieurs personnages communiquent dans notre corpus par le biais du téléphone. Par exemple, après la disparition de Jonathan Ngubene lors des émeutes, Ben du Toit prend la résolution d'appeler un avocat dont le nom est mentionné dans la presse. Une secrétaire réponds : « Mr. Levinson, dit-elle avec regret, est occupé (...) Ben insista. Le problème est urgent et je n'ai besoin que de cinq minutes pour tout expliquer par téléphone à Mr. Levinson »<sup>145</sup>. Mr. Levinson ne pouvant obtenir aucune information sur la disparition de Jonathan, profère une menace à l'endroit de la Section spéciale : « si je n'ai pas de vos nouvelles d'ici trois heures et demie, je téléphone à Prétoria, à chaque journal de ce pays. Il raccrocha brutalement »<sup>146</sup>. De même, après l'arrestation de Gordon Ngubene, Ben passe plusieurs coups de fil, tant à la Section spéciale qu'à l'avocat Dan Levinson.

Le téléphone permet aussi à Ben de communiquer avec ses deux filles, Linda et Suzette. Ces dernières résident à Prétoria. Au regard de ceci, on peut dire que le téléphone rapproche les personnages. Il leur permet de garder le contact. À travers cet instrument, André Brink met en relief l'importance des relations interhumaines.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 62.

### 3.2.2.3. La photographie

La photographie joue ici un rôle très important. Plus que les autres médias, elle porte le message à l'échelle internationale et suscite de l'indignation à travers le monde sur la mort de Gordon Ngubene. La photographie de son épouse Emily abattue par le triste événement, « gagna une récompense internationale »<sup>147</sup>.

### 3.2.2.4. Lettres et télégrammes

Les lettres et télégrammes quant-à eux, transportaient des messages de condoléances à la veuve Emily, ou acheminaient des renseignements vers la presse écrite pour une large diffusion. Leurs expéditeurs n'étaient pas seulement des proches de la famille, même « des gens qui, quelques semaines auparavant, ne savaient même pas qui était Gordon Ngubene envoyaient des lettres et télégrammes »<sup>148</sup>.

### 3.2.2.5. La presse écrite

Elle est composée des journaux. Les plus cités dans le texte sont « The World » et « The Daily Mail », qui sont indépendants et les médias « sous contrôle ».

Le scandale causé par le comportement de Ben du Toit à la sortie du tribunal, a vite fait de soulever des polémiques. Son acte laisse ses proches et entourage perplexes. En effet, Ben qui a voulu reconforter Emilie, épouse de Gordon à la sortie du tribunal, s'est vu traité de tous les mots. Les journalistes se sont emparés de l'affaire en grossissant les faits ; car il était anormal qu'un blanc et un (e) noire (e) puisse s'étreindre en public. Pour peu qu'une noire et un blanc s'enlacent en public, aussi futile soit la raison, cela est considéré comme un acte terroriste. C'est ainsi que l'entourage de Ben se montra hostile à son égard.

L'auteur d'*Une saison blanche et sèche* démystifie ce qui semble être le rejet des Noirs dans la société sud-africaine. Ceci d'autant plus qu'ils sont considérés comme des êtres peu ordinaires.

---

<sup>147</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 127.

<sup>148</sup> *Ibid.*

Au demeurant, il convient de noter que dans le roman, la presse écrite participe de l'hétérogénéité, car elle n'est pas dissociable de la narration. André Brink utilise les noms des journaux de son pays, afin de rendre plus réelle son œuvre.

L'analyse des mass médias dans le roman d'André Brink nous a permis de constater que cette œuvre est un réceptacle de plusieurs médias. Les technologies de l'information et de communication occupent une place primordiale dans notre corpus. Aussi assistons-nous à un quotidien des personnages qui est marqué par ces médias. Ben du Toit par exemple ne peut s'empêcher d'écouter le journal tous les jours à la radio, encore moins lire les journaux sud-africains, voire, « faire la une » de ces journaux.

### **3.2.3. Le schéma actantiel des médias**

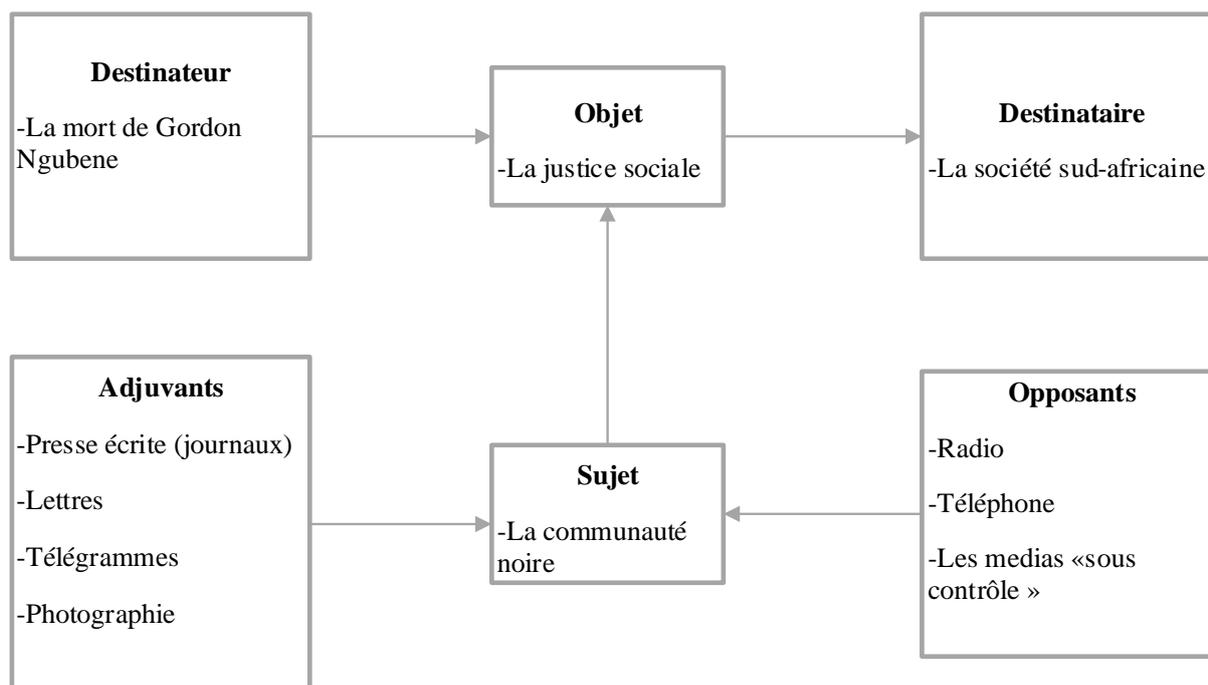
Ces différents médias s'entremêlent dans l'œuvre. Ils entretiennent entre eux des relations actives et dynamiques. Entre autres interrelations, nous avons la relation de connivence et de relais.

#### **La relation de connivence et de relais**

Elle est entretenue entre les lettres, télégrammes et les journaux indépendants. Les premiers recueillent des informations et les transmettent aux seconds qui les diffusent pour à une large échelle nationale, voire internationale.

#### **La relation d'opposition**

Elle s'établit entre deux groupes de médias. Le groupe englobant les journaux indépendants, les lettres, télégrammes, la photographie et le groupe constitué des médias « sous contrôle » à savoir le téléphone et la radio qui peuvent être qualifiés de médias d'État et de privilégiés. Ces relations apparaissent plus clairement dans le schéma actantiel qui suit. Nous avons le modèle du schéma actantiel de Greimas. Il présente le destinataire comme élément déclencheur poussant le sujet à la quête de l'objet qui profite au destinataire. Les adjuvants qui aident le sujet dans sa quête et les opposants qui l'entravent.



Dans notre étude, le sujet est la communauté noire, victime de l'injustice de la race blanche. L'objet de la quête est la justice sociale; laquelle justice sociale permettrait à toutes les races d'Afrique du Sud de vivre dans la paix et l'harmonie. Évidemment, la société sud-africaine est le bénéficiaire de l'objet de la quête. L'élément déclencheur de cette quête est la mort, ou mieux l'assassinat de Gordon Ngubene. Le sujet, qui est la communauté noire, est aidé dans son entreprise par les adjuvants constitués de la presse écrite, des lettres, télégrammes et la photographie. Les opposants qui veulent l'entraver, l'arrêter dans sa marche, regroupent la radio, le téléphone et les médias « sous contrôle ».

Ce schéma ressort non seulement le rapport entre les médias et le sujet, mais aussi l'interrelation entre les médias eux-mêmes et le rôle qu'ils jouent dans la quête de l'objet. Cette relation, voire, cette interrelation, loin d'être passive ou statique, est plutôt active et dynamique. À travers elle, le récit avance. Ainsi, sur le terrain téléphonique, les interlocuteurs de Ben du Toit essuient un cinglant échec, car il balaie du revers de la main tous leurs arguments, à caractère égoïste et fondés sur la « raison ségrégationniste blanche ». Il leur oppose en effet la « raison humaine » lorsqu'il réplique à Mr. Cloete que : « cette femme a perdu son mari. Elle était accablée de chagrin »<sup>149</sup>. André Brink, à travers son personnage Ben du Toit, rejoint là

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 173.

Engelbert Mveng qui recommande de voir en l'homme non pas ce qu'il fait, ni la couleur de sa peau, mais voir l'homme tout simplement comme nous : « On aime les hommes/ Parce qu'ils sont hommes/ Tout simplement/ Comme nous »<sup>150</sup>. Une grande leçon d'humanisme en somme. Cet échec est assimilable à l'échec du média téléphonique, opposant au sujet dans la quête de la justice sociale.

Au niveau de la presse, les journaux indépendants, les lettres et télégrammes d'une part, les journaux « sous contrôle » et la radio d'autre part, se livrent à un combat sans merci. Tandis que les derniers, sur instructions des autorités administratives racistes, diffusent de fausses informations pour tenter de calmer les émeutes, les premiers au contraire, travaillent de connivence pour soulever les masses et susciter la violence. C'est ainsi que des « renseignements alarmants continuèrent de parvenir aux journaux *The World* et *The Daily Mail*, avant d'être repris comme des faits établis, en dépit des démentis catégoriques et sarcastiques du ministre »<sup>151</sup>.

La photographie amplifie davantage la situation en la portant à l'échelle mondiale. L'image d'Émily Ngubene, la veuve éplorée, avait gagné « une récompense internationale ». Sur ce terrain encore, les médias d'État sont battus à plate couture par les journaux indépendants et leurs complices. Les émeutes gagnent en intensité.

Ces combats médiatiques et les victoires engrangées par les médias adjuvants accélèrent la marche du sujet dans la quête de son objet, la justice sociale en Afrique du Sud.

Les médias excitent les peuples, provoquent des tensions, des émeutes, soulèvent des passions comme par enchantement ; on dirait qu'ils ont un effet magique. C'est certainement dans ce sens qu'on dit communément qu'ils constituent le « quatrième pouvoir ».

L'intermédialité nous a permis d'entrer dans les dessous du texte, d'en explorer les dédales, et de « filmer » l'interrelation des médias, ces micro-organismes dont l'action, voire le dynamisme peut être létal ou salutaire. Le tableau ci-après présente cette intermédialité.

---

<sup>150</sup> E. Mveng, (1998), *Balafon*, Yaoundé, CLÉ, p. 24.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 127.

**TABLEAU RECAPITULATIF INTERMÉDIATIQUE**

<b>N°</b>	<b>Média</b>	<b>Utilisation dans le récit</b>	<b>Contribution dans la quête de la justice sociale</b>	<b>Rôle dans le schéma actanciel</b>
<b>1</b>	Téléphone	Utilisé par les blancs	S'oppose à la quête de la justice sociale	Opposant
<b>2</b>	Radio	Utilisée par les autorités pour diffuser de fausses informations afin de brouiller les pistes sur la vérité de la mort des Noirs	S'oppose à la quête de la justice sociale	Opposant
<b>3</b>	Lettres et télégrammes	Utilisés pour provoquer des émeutes lors des obsèques de Gordon	Font avancer le sujet dans sa quête	Adjuvants
<b>4</b>	La presse écrite "The World et The Daily Mail"	Recevaient des renseignements alarmants et les reprenaient comme « faits établis » sur la mort de Gordon en vue d'intensifier les évènements	Contribuent à l'avancée du sujet dans sa quête	Adjuvant
<b>5</b>	Les médias « sous contrôle »	Utilisés par les autorités pour diffuser de fausses informations afin de brouiller les pistes sur la vérité de la mort des Noirs	S'opposent à la quête de la justice sociale	Opposants
<b>6</b>	La photographie	Agrandit et publie l'image de la veuve de Gordon accablée par la mort de son mari et même de son fils Jonathan	Accélère la quête en provoquant l'indignation à l'échelle internationale.	Adjuvant

Somme toute, il était question dans ce chapitre de procéder à l'analyse intermédiaire de notre corpus. Force est de constater que citations, références et allusions transforment le texte en bibliothèque où l'auteur, lecteurs et personnages trouvent leur compte. De plus, l'insertion des médias et arts participent à la construction du récit car ils apparaissent comme des co-narrateurs. *Une saison blanche et sèche* apparaît donc comme une symbiose de médias qui s'associent et s'incrument dans le texte. Ils racontent ainsi chacun à sa manière l'histoire d'un pays qui a connu les affres de la ségrégation raciale, tout en véhiculant un message de prise de conscience.

A horizontal banner with an orange-to-peach gradient, styled to look like a rolled-up scroll. It has rounded corners and a thin orange border. The text is centered within the banner.

**Chapitre 4 : MANIFESTATION DU PRINCIPE ONTOLOGIQUE  
INTERMÉDIAL DANS LA VISION DU MONDE DE L'AUTEUR**

*Une saison blanche et sèche* d'André Brink, à l'instar de la plupart des œuvres contemporaines, s'inscrit dans les études intermédiales. Cette œuvre met l'accent sur des préoccupations d'ordre existentiel. De l'examen effectué dans le chapitre précédent sur le rapport entre l'intermédialité et l'ontologie, il ressort que la pratique intermédiaire est liée habituellement, à des considérations spécifiques. Si tel est le cas dans notre corpus, comment se manifeste le principe ontologique intermédiaire dans cette œuvre ? Pour y répondre, nous ferons ressortir tour à tour les jeux et enjeux de la pratique intermédiaire de Brink, et l'ontologie qui la sous-tend.

#### 4.1. MANIFESTATION DU PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL

François Guiyoba confère une dimension philosophique à l'intermédialité, plus précisément, une perspective ontologico-métaphysique qui fait appel à la transcendance. Pour lui, le champ de l'intermédialité est celui des relations qui animent l'homme, tout en s'attardant sur des réalités qui l'entourent. André Brink adhère à cette pensée et la traduit dans son roman par la peinture qu'il fait de sa patrie.

En effet, l'existant (l'être), est un entrelacs des liens. Par conséquent, tout ce qui existe est le résultat d'une rencontre de plusieurs entités. A cet effet, André Brink nous présente l'histoire de l'apartheid qui a sévit en Afrique du Sud, où cohabitent blancs et noirs.

Chaque être humain n'existe que parce qu'il est le produit de rencontre de gens, tant au niveau biologique que social.

Au niveau biologique, l'Afrique du Sud a été colonisé par plusieurs pays, notamment la France, la Hollande et l'Angleterre. On note ainsi la cohabitation de plusieurs races et langues, parmi lesquelles l'afrikaans.

Au niveau social, les noirs sont considérés comme des sous-hommes ou esclaves. Par conséquent, ils occupent des postes et emplois minables ; les postes les plus convoités étant réservés aux Afrikaners ou Boers. C'est le cas de Gordon Ngubene qui est en même temps jardinier de l'école où Ben enseigne l'histoire et de la famille Du Toit. Son épouse, quant à elle, prête quelques fois ses services de ménagère à Susan Du Toit. Stanley Makhaya, est chauffeur de taxi. Rares sont les Noirs qui occupent des postes privilégiés. Au nombre de ceux-là figurent l'avocat Julius Ngakula. Ce dernier a été banni de l'ordre des avocats pour avoir donné son point de vue sur l'affaire Gordon Ngubene. Ceci démontre à quel point les noirs ne jouissent d'aucun droit. André Brink nous le fait remarquer à travers son personnage Stanley, qui revisite sa jeunesse : « j'ai compris quelque chose que je n'avais jamais compris. Je n'étais pas mon propre maître. Ma vie appartenait à mon Baas blanc. C'était lui qui organisait mon travail, lui qui me disait où je devais habiter, ce que je devais faire ou ne pas faire. Tout. »<sup>152</sup>.

Par ailleurs, outre la cohabitation forcée des langues, André Brink nous présente un pays où le système judiciaire est dominé par les descendants blancs (les Boers). C'est ainsi que ces derniers décident de bafouer les droits des noirs sud-africains, en les assimilant aux terroristes. C'est le cas de Gordon Ngubene qui a été arrêté à son domicile par la Section Spéciale sans

---

<sup>152</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 124.

motif. Suite aux coups et tortures auxquels il a été soumis, il perd la vie. Après sa mort, la radio annonce qu'un prisonnier, détenu selon les termes de l'Acte sur le terrorisme, avait été retrouvé mort dans sa cellule.

André Brink attire aussi l'attention du lecteur sur la manière dont les détenus sont traités par la Section Spéciale pendant la période de l'apartheid. Le prisonnier se trouve privé de toutes ses facultés, car il est ligoté. Il obéit à des lois et vit aux dépens d'une autorité supérieure qui lui impose un nouveau rythme de vie. Autant qu'ils sont, ces détenus se sentent opprimés. Ils se présentent comme des victimes de l'injustice commise par ceux qu'ils pourraient considérer comme « leurs frères » (c'est le cas de Jonathan, Gordon). On y voit le caractère déshumanisant de leurs conditions de vie en prison.

Les personnages d'André Brink sont pris dans un conflit irrésolu : conflit avec autrui, son alter ego. Autrui qui est inhumain et fait d'eux ses victimes. À cet effet, les Afrikaners ont du mal à prendre en considération leurs semblables (les noirs) en tant qu'êtres humains à part entière. Ils les chosifient, obnubilés qu'ils sont par leur complexe de supériorité. Aussi sont-ils incapables de se comporter correctement avec leurs semblables, de communiquer. De fait, André Brink nous fait savoir dans son œuvre que la police sud-africaine entraîne des chiens d'émeutes qui participent à la répression, faisant des Noirs de simples gibiers. Ceci illustre tragiquement la conception d'une ségrégation envers des hommes considérés comme sous-hommes ou esclaves<sup>153</sup>. De même, le romancier nous fait comprendre que des lois d'immoralité<sup>154</sup> ont été votées en Afrique du Sud pendant la période de la ségrégation raciale.

Le conflit personnel est également perceptible dans la description que l'auteur fait des personnages. C'est le cas du conflit qui oppose Ben au capitaine Stolz, mis en exergue dans cette particule :

*Ben et Stolz étaient isolés. En un clin d'œil, Ben se rendit compte qu'il ne s'agissait plus d'eux – vague assortiment de gens, quelque chose d'aussi abstrait qu'un « système » - mais de cet homme. Ce jeune homme mince, en face de lui, à ce moment précis, derrière son bureau (...). C'est toi. Je te connais, maintenant. Ne crois pas que tu puisses me réduire au silence comme ça. Je ne suis pas Gordon Ngubene.<sup>155</sup>*

---

<sup>153</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 55.

<sup>154</sup> *Immorality Act*, loi interdisant les mariages et relations sexuelles classées dans des « races » différentes, abrogée en 1985.

<sup>155</sup> A. Brink, *op. cit.*, pp. 193-194.

L'auteur utilise de ce fait l'intermédialité. Elle lui sert de base pour montrer comment l'homme, emprisonné dans ses problèmes, cherche à travers la peinture, la musique ou les médias, à les refouler dans l'inconscient ou à leur échapper.

Tous ces médias sont des moyens d'expression ou d'évasion utilisés par les personnages. C'est ainsi que lorsque Ben est submergé par les tourments, il se détend en écoutant la musique.

Outre la ségrégation raciale, le roman d'André Brink est aussi l'histoire d'un conflit avec autrui où l'individu ne peut se départir de son égoïsme, pour penser de manière subjective et autonome. Un conflit qui le déshumanise. Ceci permet de comprendre que l'histoire de Gordon Ngubene est celle de tout un peuple. La violence et l'humiliation dont sont victimes Gordon et ses compagnons d'infortune (certains détenus), tiennent leur origine d'un conflit racial historique non résolu. Aussi André Brink tisse-t-il son récit sur l'histoire de son pays. À travers ses personnages, il revisite l'histoire de l'Afrique du Sud, les différents pays et races qui y ont migré, laissant des séquelles. Si les noirs sont méprisés de nos jours par les blancs, c'est à cause de la couleur de leur peau. À cause de ce passé fait de domination, d'esclavage, et de colonisation, le blanc s'est toujours considéré supérieur au noir. Ceci explique l'égoïsme des blancs. Ces derniers en profitent pour humilier les noirs, les exploiter.

Le roman peint les atrocités de l'Apartheid. Ceci étant, il s'inscrit dans la vague des romans de contestation, car il est le reflet d'un contexte politique dominé par l'Apartheid. André Brink peint ainsi une société inégalitaire, asservie par un système politique qui assujettit les noirs, à en juger par cet extrait : « tu es noir, donc tu es mon domestique, je suis blanc, donc je suis ton maître<sup>156</sup> ». Sa dominante sémantique et sa symbolique laissent transparaître l'idéologie de son auteur qui est l'aspiration à une société égalitaire où Noirs et Blancs cohabiteraient sans discrimination.

C'est donc au nom de la liberté, traduite dans notre corpus par la quête de la justice, que Brink revendique la libération d'un peuple opprimé. Il dénonce le racisme, la discrimination, l'injustice et prône les valeurs universelles que sont l'amour, la fraternité et l'égalité à travers ses différents personnages.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 293.

#### **4.1.1. Le personnage à la quête de la justice**

Pour certains écrivains, l'art est un moyen de transposer le réel ; ce qui permet d'en dégager les problèmes liés à l'existence de l'homme, et partant, de susciter en lui, le désir et la volonté de les résoudre. C'est dans cette logique que s'inscrit la pratique intermédiaire. Cette dernière convoque les médias et arts, afin de mettre en exergue les difficultés auxquelles l'être humain est confronté. De ce fait, André Brink se sert de l'intermédialité pour traduire la quête de la justice chez ses personnages.

##### **4.1.1.1. Jonathan Ngubene**

Au début du récit, Jonathan incarne la quête, voire la conquête de la justice par la violence. Sa participation aux manifestations devenues un rituel quotidien à Soweto, résulte de l'injustice commise à son égard.

En effet, après l'avoir arrêté, la police intente un procès contre Jonathan. Bien qu'il clame son innocence, il est condamné à six coups de fouet. Ils laissent apparaître six entailles, pareilles à six estafilades de couteau. Marques qui ne guériront jamais. C'est ainsi que Jonathan ne montra plus aucun intérêt pour l'école. Il devient rancunier et haineux envers les « boers » et refuse d'apprendre l'afrikaans, langue institutionnelle. Sa quête de la justice prend l'allure d'une révolte ; il n'assiste plus aux cours, et disparaît de la maison sans donner sa destination. La quête de la justice chez Jonathan s'appuie sur l'histoire comme génératrice de cette rancœur des noirs à l'égard des blancs.

Jonathan après avoir reçu ces coups de fouet, « se mit à parler de pouvoir noir, de Congrès national africain, ce qui déprimait et effrayait son père<sup>157</sup> ». Il devint une autre personne, animée par le désir d'accéder à une égalité entre noirs et blancs.

##### **4.1.1.2. Gordon Ngubene**

Ce personnage lutte contre l'injustice commise sur son fils et sur lui-même. Il s'est ainsi lancé à une quête perpétuelle de la justice qui débouche sur sa mort.

En effet, Gordon ayant appris la disparition de son fils, commence à le chercher mais en vain, jusqu'à l'annonce de sa mort et à son inhumation. Aussi se met-il à enquêter sur cette mort étrange et soudaine.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 54.

Par ailleurs, la découverte de la vérité sur la mort de son fils lui donne encore plus de hargne, plus de courage, plus de détermination à faire la lumière sur les causes de cette mort. Bien que n'ayant aucune idée précise de ce qu'il ferait après avoir découvert les causes réelles de la mort de son fils, Gordon continuait tout de même à enquêter et à réunir ses preuves. Il nous fait savoir qu'il ne s'arrêterait pas tant qu'il ne saurait ce qui était arrivé à Jonathan, et le lieu où on l'avait enterré.

La quête de la justice chez ce personnage s'appuie également sur l'histoire en tant que génératrice d'une terrible rancœur des hommes blancs à l'encontre de la race noire. Ce qui est la résultante de nombreuses maltraitances dont a été victime son fils aîné et les autres détenus noirs à la page 66 : « les trois quarts du temps, ils avaient été obligés de rester debout sur des blocs de béton, séparés par une trentaine de centimètres, une demi-brique attachée à leurs organes génitaux » ou encore, « des jantes de bicyclettes avaient été enroulées autour de leurs poignets, puis gonflées doucement jusqu'à ce qu'ils perdent connaissance ». Des exemples en sont légions dans notre corpus.

#### **4.1.1.3. Stanley Makhaya**

Fidèle ami de Gordon, Stanley est l'un des compagnons d'infortune de Ben du Toit. Ils se sont rencontrés lors de la disparition de Jonathan Ngubene. Dans ce pays où le pouvoir est détenu par les blancs, Stanley se fait remarquer par son attitude face aux malheurs auxquels est confrontée la famille Ngubene. Au milieu des autres, il est celui-là qui possède beaucoup de « sources » (contacts), grâce à son statut de chauffeur de taxi noir clandestin. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit la première personne vers qui s'est tourné Gordon après la disparition de son fils. Le narrateur nous le fait d'ailleurs remarquer à la page à la page 55 :

*Gordon partit voir un ami, un chauffeur de taxi, Stanley Makhaya, un homme qui savait tout sur la vie des agglomérations. Il le supplia de se renseigner par l'intermédiaire de ses « sources », des deux barrières- parmi les flics comme dans les recoins les plus sombres du monde clandestin. Si vous voulez savoir quelque chose sur Soweto, disait Gordon Stanley Makhaya est le seul homme susceptible de vous aider.<sup>158</sup>*

En tant qu'homme le plus éclairé parmi ses frères de race, il sait à l'avance ce qui arrive à un noir qui est arrêté par la Section Spéciale : la mort. C'est la raison pour laquelle il déclare à Ben, surpris par l'annonce de la mort de Gordon : « nous savions de toute façon que ça allait arriver »<sup>159</sup>. Stanley s'illustre donc dans l'œuvre par sa nature et sa conception de la liberté. Ses attitudes et actions reflètent le réalisme qui le caractérise même si parfois il se résigne à sa

---

<sup>158</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 55.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 106.

condition d'homme noir inférieur. Nous le remarquons dans ses propos à la page 125 lors de sa conversation avec Ben :

*Ne te leurre pas, bébé. Je suis libre autant que les maîtres blancs me le permettent (...). D'accord, j'ai appris à le prendre pour ce que ça vaut. On apprend à ne plus attendre l'impossible. On apprend à vivre avec. Mais mes enfants ? (...) Et les enfants de Gordon ? Et cette foule qui brandissait le poing, là-bas dans la rue ? Ils n'en peuvent plus, vieux. Ils ne savent pas ce que nous, les plus âgés, nous savons depuis longtemps (...). Tout ce que je sais, c'est que quelque chose d'horrible a commencé. Personne ne sait ce qui va arriver ensuite.<sup>160</sup>*

Lucide et réaliste, Stanley est aussi un visionnaire. En effet, à partir de la situation présente, il prédit l'avenir, même sans s'il ne peut dire ce qui arrivera exactement. Stanley considère donc ce qui arrive comme prédestiné et prend son destin en main, même si vers la fin du récit, il disparaît sans laisser de nouvelles à Ben. Il n'en demeure pas moins que sa contribution à cette quête de justice est importante.

#### **4.1.1.4. Ben du Toit**

C'est un instituteur de formation qui a découvert sa vocation depuis sa jeunesse, comme nous le fait remarquer le narrateur. Malgré son statut d'homme blanc, il participe pleinement à cette quête de la justice.

En effet, Ben, après avoir pris le soin d'observer le cadavre méconnaissable de son jardinier Gordon, il écarte l'idée du suicide ; conclusion à laquelle a abouti l'autopsie. Il s'est lancé activement à la recherche d'informations pouvant éclairer sa lanterne, afin que justice soit faite. Ce faisant, il se heurte à un système corrompu savamment mis sur pied par la communauté blanche. Après avoir réuni un certain nombre d'informations, il intente un procès contre la Section Spéciale et constate qu'il n'y a plus de justice, dans la mesure où les décisions sont prises bien avant le procès. Aussi retrouve-t-on le terme de *Mr Justice* qui indique la position de juge suprême. Ben est indigné après le verdict prononcé à l'issue de ce procès. Il remet en cause la pertinence du jugement des tribunaux sud-africains: « à quoi cela sert-il de passer devant un tribunal si une poignée de gens a le pouvoir de décider de ce qui va être dit devant ce tribunal, et par qui ? »<sup>161</sup> s'interroge-t-il.

Pour mieux faire passer son message, André Brink met les médias en branle. L'auteur utilise en effet le téléphone pour faciliter des échanges d'informations entre les différents personnages. Mais, il convient de noter que le téléphone, instrument des Blancs, car média des

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 179.

privilegiés, n'est pas utilisé par les Noirs, n'étant pas à leur porté. Aussi joue-t-il un rôle prépondérant dans la lutte contre l'injustice dans notre corpus.

Le téléphone est principalement utilisé par les privilégiés, l'autorité administrative, la communauté blanche. Son usage est plus perceptible après le réconfort apporté par Ben du Toit à la veuve noire Émily, accablée par la mort de son mari. Acte considéré comme scandaleux par les blancs. Des coups de téléphone fusaient de tous parts des amis et connaissances de Du Toit, des membres de sa famille, et de son chef. Tous exprimaient leur indignation. Chacun y allait de son degré de sympathie ou d'affinité avec l'intéressé ; de son tempérament ; de son intérêt personnel.

En effet, ses deux filles Suzette et Linda parlent des « conséquences » que pourraient entraîner son attitude pour ses enfants, et des railleries des étudiants à leurs rencontre : « Dieu du ciel, papa ! J'ai toujours su que tu étais naïf, mais tu as dépassé les limites, à présent ! Enlacer des Noires en public ! »<sup>162</sup> ; « as-tu seulement envisagé les conséquences que pourrait entraîner ton attitude, pour tes enfants ? »<sup>163</sup>.

Des amis « moqueurs et amusés, demandèrent » ironiquement à son épouse Susan « si Ben avait trouvé une nouvelle danseuse »<sup>164</sup>. D'autres furent « ouvertement hostiles ». Son chef, « le principal fut particulièrement sévère » envers Ben, un employé de l'État qui venait de violer « La loi d'immoralité » du pays en consolant « Une Noire ! ». Sa sœur Helena « n'arriva (...) pas à retenir son venin »<sup>165</sup>.

L'on peut le constater, les coups de téléphones apparaissent comme des coups de matraques assésés sur Ben du Toit, pour avoir « réconforté » une Noire. Matraquage psychologique en fait.

La presse écrite participe également à cette quête inlassable de la justice ; dans la mesure où les journaux rendent publiques les obsèques de Gordon en publiant dans les moindres détails le déroulement et incidents desdits funérailles : « The World continua d'étaler l'affaire en première page »<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> A. Brink, *op. cit.*, p. 173.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 127.

De même, la radio n'est pas en reste car, même si elle est contrôlée par le système en place et donne quelque fois des informations erronées, cette dernière participe à cette quête ontologique. De fait, elle informe la population de l'incident qui s'est produit pendant les obsèques de Gordon Ngubene : « l'émeute se prolongea bien après la tombée de la nuit – illuminée de façon spectaculaire par des immeubles en flammes (...) Explosions de véhicules. A l'aube, tout semblait rentré dans l'ordre – selon les médias, « sous contrôle » »<sup>167</sup>.

Par ailleurs, emporté dans sa quête ontologique de la justice, Ben du Toit commet quelques égarements, à travers sa liaison avec la journaliste Mélanie Bruwer, qui le plonge dans un univers sans repères. Les événements qui suivent lui donnent l'impression de survivre à un cataclysme. Il mène une vie dérisoire à laquelle il peine à donner du sens. Entre la perte de son travail, de sa famille, et sa vie qui est surveillée par la Section Spéciale, transparaissent la peur existentielle et la volonté de s'en libérer.

En plus de cela, Ben s'est toujours montré compréhensif et attentionné envers les noirs, plus précisément, avec la famille Ngubene. C'est ainsi qu'il finance la scolarité de Jonathan, fils de son jardinier noir Gordon. De plus, pour l'encourager, il lui offrait parfois de petits cadeaux à la fin de l'année lorsqu'il obtenait de bons résultats : « en récompense, nous apprend le narrateur, Ben lui offrit un vieux costume de son fils Johan – les deux garçons avaient à peu près le même âge – ainsi qu'une paire de chaussures presque neuve, plus deux rands ».

Toutefois, les bons rapports entretenus avec les Noirs en général, et Gordon en particulier, n'ont pas totalement détruit en lui, le réflexe de supériorité de l'homme blanc. Pour preuve, les cadeaux qu'il offre à Jonathan (enfant noir), sont constitués d' « un vieux costume de son fils », « une paire de chaussures presque neuve » et « deux rands », le superflu, les résidus, dirait-on. De même, lors de la visite de Stanley, il est embarrassé par le choix des tasses à utiliser. Doit-il utiliser les tasses neuves réservées aux invités ou de vieilles tasses ? pense-t-il. Après maintes hésitations, il opte enfin pour des tasses hors service. Le narrateur nous le signale, d'ailleurs :

*Quand la bouilloire se mit à chanter, il eut un moment d'incertitude. Devait-il offrir à Stanley l'une de ses tasses neuves que Susan gardait à l'intention des invités, ou une vieille tasse ? C'était la première fois de sa vie qu'il devait recevoir et traiter un visiteur noir. Ennuyé par sa propre hésitation, il ouvrit et referma le buffet, sans but. Il prit finalement deux tasses et deux soucoupes dépareillés que Susan avait mises hors service (...), se sentant coupable, sortit rapidement de la cuisine.<sup>168</sup>*

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 110.

En tant que blanc, Ben a ses propres peurs qu'il enfouit en lui, dues aux stéréotypes qu'ils se font du noir. Parmi ces phobies, celle d'être envahi par le Noir, un esclave, un indigène.

Au bout de grands efforts infructueux dans cette quête ontologique, Ben se ravise et comprend qu'enfin de compte, il appartient à la communauté blanche et qu'il est né dans un état privilégié. Par conséquent, il était présomptueux de sa part de vouloir changer le monde. Déçu, Ben se résigne à la triste et implacable réalité et exprime son remords:

*Je voulais aider. Bien. J'étais tout à fait sincère. Mais je voulais le faire à ma façon. Et je suis blanc ; ils sont noirs. Je croyais qu'il était encore possible de transcender notre « blancheur » et notre « noirceur ». Je croyais que tendre la main et toucher l'autre par-dessus l'abîme suffirait. Mais (...), c'était présomptueux de ma part. Dans un monde naturel, dans un monde ordinaire, j'aurais pu réussir. Pas dans cette époque dérangée, divisée. Je peux faire tout ce que je peux pour Gordon ou pour ceux qui sont venus me voir. Je peux me mettre à leur place (...). Mais je ne peux pas vivre leur vie à leur place. (...). Je suis blanc. Voilà l'ultime et terrifiante vérité de mon univers brisé (...).*<sup>169</sup>

En définitive, force est de constater que *Une saison blanche et sèche* se présente comme une œuvre dont l'intrication de médias traduit un besoin pour l'auteur de dépeindre une quête ontologique, celle de la justice. Son récit, autant que ses personnages, sont des exemples palpables de l'homme luttant pour la justice, qu'elle soit individuelle ou collective. Cependant, André Brink laisse transparaître à travers les arts et les médias mis en évidence, une idéologie certaine.

## **4.2. LA VISION DU MONDE D'ANDRÉ BRINK**

La littérature a donné aux écrivains la possibilité de s'exprimer sur différents sujets et a de présenter ainsi leurs visions du monde et des choses, afin de véhiculer des messages. Dans cette optique, André Brink, par le biais de l'intermédialité, dépeint la société sud-africaine, prend position, exprime son point de vue et tente d'éveiller des consciences.

### **4.2.1. De l'appel au dialogue**

Les médias de la communication à l'instar de la presse écrite, la radio, le téléphone, les lettres et télégrammes, attestent de la nécessité pour les hommes de donner la primeur au dialogue. En effet, le dialogue réduit l'incompréhension, tout en facilitant les relations humaines. Cependant, celui-ci peut s'avérer être un instrument idéal pour arrêter les conflits, mettre fin au racisme et instaurer des rapports sains entre diverses races. Le dialogue participe aussi à l'épanouissement des êtres humains qui le pratiquent, en réduisant certains stéréotypes déjà préconstruits à l'égard d'un individu, d'un peuple. Si André Brink met ces médias de

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 362.

communication à profusion dans son œuvre, c'est pour mettre en exergue l'importance des échanges interhumains.

#### 4.2.2. De l'appel à la fraternisation

À travers les médias utilisés, André Brink attire l'attention du lecteur sur le fait que l'Afrique du Sud a toujours été une nation Arc-en-ciel, au vu de son histoire. Il y a donc un appel à l'union, à la fraternisation. Comme tout auteur engagé, André Brink a une mission à accomplir. À ce propos, l'écrivain camerounais Mongo Beti, cité par Robert Fotsing Mangoua, l'a si bien compris. Pour lui, :

*L'écriture n'est plus en Europe que le prétexte de l'inutilité sophistiqué [...] quand, chez nous, elle peut ruiner des tyrans, sauver les enfants des massacres, arracher une race à un esclave millénaire, en un mot, servir. Oui, pour nous, l'écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose.*<sup>170</sup>

Néanmoins, on note comme un pessimisme traduit par une ironie dans ce texte car, l'auteur à travers son personnage central Ben du Toit, s'interroge sur cette mission : « comment pourrions-nous espérer transcender les notions de prédateur et de proie, de celui qui aide et de celui qui est aidé, de Blanc et de Noir, et trouver la rédemption ? »<sup>171</sup>. Ce pessimisme causé par la tournure des événements, amène le romancier quelque fois à réduire sa quête à « l'échec ». C'est la raison pour laquelle il nous fait part de son désarroi à la page 362 : « je croyais qu'il était encore possible de transcender notre *blancheur* et notre *noirceur* [...] Mais j'ai saisi peu de chose, comme si les bonnes intentions pouvaient tout résoudre ». Il finit par aboutir à la conclusion qu'il est présomptueux de vouloir mener une quête perdue d'avance.

Toutefois, lorsque Stanley rappelle à Ben, à la page 342 que « nous ne pouvons pas gagner, lanie. Mais nous n'avons pas besoin de perdre », cela laisse transparaître une lueur d'espoir ; espoir ayant trait avec la liberté. Que cette liberté soit individuelle ou collective, elle saura prendre le dessus sur l'injustice infligée aux Noirs. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'Albert Camus déclare : « la liberté est un bain aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre »<sup>172</sup>. Cet espoir présuppose l'avènement d'une Afrique du Sud nouvelle et différente où règneront paix, union, joie de vivre, et malgré leurs différences, des rapports fraternels entre les Hommes. Aussi, Stanley rêve-t-il déjà d'une Afrique du Sud réconciliée, où Noirs et Blancs

---

<sup>170</sup> R. F. Mangoua, *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Ifrikya, coll. Interlignes, p. 19.

<sup>171</sup> A. Brink, *op. cit.*, pp. 362-363.

<sup>172</sup> A. Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1949.

pourraient marcher main dans la main dans les rues. C'est ainsi qu'en s'adressant à son compagnon de combat blanc Ben du Toit, il traduit son rêve en ces termes :

*Le jour viendra, tu sais, où je n'aurai plus à éviter chaque soir les chiens de tes voisins. Nous sortirons en plein jour, vieux. Nous marcherons dans les rues, gauche, droite, ensemble. Bras dessus, bras dessous. Je te le dis. Jusqu'à l'autre bout du monde, lanie. Personne pour nous arrêter.*<sup>173</sup>

André Brink a donc choisi d'écrire, de raconter ce qu'il a vécu, pour qu'il ne soit plus possible à quelqu'un de prétendre encore une fois : « je ne savais pas » et de rester indifférent aux multiples fléaux qui minent nos sociétés, et continuent d'asservir l'Homme dans le monde.

Certes, Gordon Ngubene perd son fils et s'engage lui-même contre vents et marées à rechercher les causes de sa mort. Il finit par y laisser sa propre peau ; il se sacrifie.

Ben du Toit ternit sa réputation et l'image de toute sa famille en essayant de combattre le racisme, afin de rétablir la justice et restaurer la dignité humaine. Il échoue et se résigne malgré lui.

Mais la mort de Gordon et de son fils Jonathan, telle une graine enfouie dans la terre pour pourrir, germer et donner naissance à de fruits nouveaux, est salvatrice. De même, l'échec de Ben du Toit n'est que partie remise, car, ce que le visionnaire Stanley ne parvenait pas à voir clairement au-delà de l'horreur, se réalisera, éclatera au grand jour des décennies plus tard. Une société sud-africaine où les différentes races cohabitent harmonieusement, où la justice est la même pour tous. Il fallait donc oser, se sacrifier. Gordon et Du Toit auront combattu le bon combat. André Brink, avant de mourir en février 2015, aura vécu l'avènement de cette société qu'il appelait de tous ses vœux.

Au demeurant, ce chapitre avait pour but de montrer que le principe ontologique intermédial se manifeste au niveau idéologique. À cet effet, l'artiste se doit de produire une œuvre ancrée dans son temps et la situation présente exige de ce dernier, la démarche intermédiale. Il ressort de cette étude que *Une saison blanche et sèche* est une sorte de bibliothèque d'arts et de médias. Ceux analysés dans notre travail ont des significations bien précises. L'intermédialité est donc un outil qui participe énormément à la mise en évidence de l'idéologie d'André Brink. Elle est pour cet auteur, une quête de la justice non pas personnelle,

---

<sup>173</sup> A. Brink, *op.cit.*, p. 343.

mais collective. Quête pouvant conduire à la réconciliation, à l'unité, à la fraternisation des peuples sud-africains, et partants, de tout le monde entier.

An orange scroll graphic with a dark orange border and a lighter orange fill. The scroll is unrolled in the middle, with the ends curled up. The text "CONCLUSION GÉNÉRALE" is centered on the unrolled portion.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

L'objectif de ce travail dont le titre est : « Le principe ontologique de l'intermédialité dans la production romanesque : le cas de *Une saison blanche et sèche* d'André Brink », était d'analyser la présence et l'incidence des médias dans ce roman. À l'issue de notre analyse, il est primordial de rappeler que notre travail portait aussi bien sur la littérature que sur la philosophie. Nous sommes partie de la conception de François Guiyoba qui attribue à l'intermédialité un caractère philosophique. Il pense à cet effet que l'intermédialité ne se limiterait pas qu'au niveau « techno-scientifique », mais aussi « ontologico-métaphysique ». Il s'avère nécessaire de rappeler que notre préoccupation majeure était de démontrer que l'intermédialité a une portée philosophique dans notre roman. Autrement dit, il s'agissait de prouver que la pratique intermédiaire cacherait un acte conscient de la part de son auteur ; de sorte que le principe ontologique de l'intermédialité se manifeste au niveau idéologique.

Pour vérifier notre hypothèse de départ, nous avons eu recours à la méthode d'intermédialité de François Guiyoba en ce qui concerne l'intermédialité et à l'ontologie sartrienne, pour ce qui est de la philosophie. De ce fait, nous avons organisé notre travail en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre, l'intermédialité a été appréhendé selon les multiples approches de ses théoriciens, en particulier François Guiyoba qui a retenu notre attention. Par la suite, nous avons pris en compte les différentes conceptions de l'ontologie dans l'optique de faire référence à la philosophie de Jean Paul Sartre. En outre, nous avons montré qu'il pouvait avoir un lien étroit entre l'intermédialité et l'ontologie, en présentant la caractéristique ontologique de l'intermédialité. Le premier, participe au deuxième. Nous sommes partie du constat selon lequel il y aurait une solidarité entre l'art en général, la philosophie et la littérature. Solidarité qui laisse entrevoir une forte présence de la pratique intermédiaire.

Pour l'essentiel du deuxième chapitre, l'analyse du corpus en constituait la question centrale. Nous avons pu constater que l'œuvre d'André Brink est profondément ancrée dans son contexte socio-politique et littéraire. Ledit contexte dominé par la ségrégation raciale qui se retrouvait à tous les niveaux.

Dans le troisième chapitre, il était question d'analyser et d'interpréter des éléments intermédiatiques relevés dans notre corpus, suivant la grille d'analyse de François Guiyoba. Nous avons commencé par présenter les médias et arts (mass médias, la peinture, musique, téléphone, histoire) présents dans l'œuvre, en faisant ressortir leur significativité. Pour ce qui est de la peinture et de la musique, l'auteur évoque les grands musiciens et peintres, à travers

l'un des phénomènes de l'intertextualité qu'est l'allusion. Radio et téléphone sont les moyens de communications dans ce roman. Le premier servant dans la plupart du temps à transmettre des informations douloureuses. André Brink a fortement emprunté à la presse écrite. Il exploite ainsi les noms des magazines et journaux sud-africains. Au terme de ce chapitre, nous avons constaté que les médias sélectionnés au départ sont bien présents dans le corpus.

Pour ce qui est du quatrième chapitre, il a été le lieu de la manifestation du principe ontologique intermédial. Une analyse approfondie nous a permis de constater que l'homme dans *Une saison blanche et sèche* est condamné à lutter pour sa liberté traduite ici par la quête de la justice. L'étude du personnage chez Brink nous a permis de décrire les personnages dans une quête individuelle de la justice ; celle-ci étant possible à travers les arts et médias. Enfin, nous avons par ailleurs constaté que l'intermédialité a une place capitale dans la construction de l'idéologie d'André Brink. L'intermédialité est un moyen de transcender, de démolir toutes les barrières entre les deux races de son pays, mieux encore, entre les peuples. L'auteur fait ainsi appel à la réconciliation, à la fraternisation, car ce n'est que dans la diversité qu'on peut avoir l'unité.

Au bout du compte, notre analyse ayant apportée des éléments de réponse aux questions que nous nous sommes posées au début de cette étude, nous sommes parvenue à la conclusion selon laquelle l'intermédialité chez Brink n'est pas gratuite. Son acte d'écrire a donc trait avec l'engagement. L'intermédialité dans *Une saison blanche et sèche* cache des préoccupations ontologiques : l'expression d'une quête, celle de la justice. Cette justice est traduite par l'injustice faite aux Noirs par leurs confrères Blancs. À travers cette quête, l'auteur invite les deux races de son pays au dialogue, à une entente mutuelle ce qui permettrait de combattre les préjugés dont font face les Noirs dans ce roman. La pratique intermédiale permet à André Brink de transformer le texte littéraire en une bibliothèque, un atelier de peinture, un musée idéal. Il devient un panthéon où reposent des célébrités de la musique, de la peinture.

Par ailleurs, si une œuvre d'art totale se caractérise non seulement par l'utilisation simultanée des médias et des disciplines artistiques, mais aussi par la portée symbolique et philosophique ou métaphysique, on pourrait alors se risquer à dire que *Une saison blanche et sèche* est une œuvre d'art totale. En ce sens, elle reflète ainsi l'unité de la vie. L'approche intermédiale a semblé être d'un grand intérêt. Ce type d'analyse pouvant servir à l'interprétation des textes et même être utilisé dans le cadre d'enseignement/apprentissage à l'étude de l'œuvre intégrale en littérature.

En dernière analyse, le champ de recherche de la littérature comparée étant vaste, il reste encore cependant ouvert. Les études y afférentes peuvent se prêter à plusieurs outils d'analyses tels que l'imagologie et l'effet de vie. Ces grilles d'analyses pourront permettre aux chercheurs, outre l'intermédialité, d'étudier l'image du Noir vu sous le prisme de l'expressionnisme dans la littérature sud-africaine. Elles peuvent aussi permettre d'explorer l'effet de vie produit sur le lecteur après lecture d'une œuvre pluriartistique.



**BIBLIOGRAPHIE**

## **I - CORPUS**

Brink, André, (1980), *Une saison blanche et sèche*, Stock.

## **II - AUTRES ŒUVRES D'ANDRÉ BRINK**

(1978), *Au plus noir de la nuit*, Stock.

(1988), *Etats d'urgence*, Stock.

(1991), *Un turbulent silence*, Stock.

(2001), *Les Droits du désir*, Stock.

(2003), *Au-delà du silence*, Stock.

(2006), *L'Insecte missionnaire*, Actes du sud.

(2006), *L'Amour et l'Oubli*, Actes du sud.

(2007), *La Porte bleue*, Actes du sud.

(2009), *Dans le miroir ; suivi de Apassionata*, Actes du sud.

## **III - OUVRAGES GÉNÉRAUX ET MÉTHODOLOGIQUES**

Aquin, Thomas d', (1991), *L'Être et l'essence*, chapitre 5, Paris, Vrin.

Aristote, (1970), *Métaphysique*, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin.

Barthes, Roland, (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Camus Albert, (1942), *Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

Camus Albert, (1949), *Les Justes*, Paris, Gallimard.

Coussy, Denise, (2000), *La Littérature africaine moderne*, coll. Lettres du Sud.

Genette, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

Goldenstein, Jean-Paul, (1989), *Pour lire le roman*, Paris, Duculot.

Greimas, Algirdas Julien, *L'Analyse structurale des textes, la sémiotique narrative*, l'école des lettres II, N°11.

Hamon, Philippe, (1983), *Le Personnel du Roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz.

Lacouture, Jean, Malraux, André, (1949), *Une vie dans le siècle*, Paris, Gallimard.

Molinié, Georges, (1993), *La Stylistique*, Paris, PUF.

Reuter, Yves, (1996), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod.

Reuter, Yves, (1997), *L'Analyse du récit*, Paris, Dunod.

Sartre, Jean-Paul, (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul, (1970), *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel.

Sartre, Jean-Paul, (1972), *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.

#### **IV - OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET L'INTERMÉDIALITÉ**

Chevrel, Yves, (1989), *La Littérature comparée*, Paris, PUF.

Epstein, Bernard, *Richard Wagner et l'œuvre d'art totale*, Université de Toulouse II, France.

Guiyoba, François, (2012), *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan.

Kristeva, Julia, (1969), *Sèmiôtikê. Recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil.

Fotsing Mangoua, Robert, (2012), *Écriture camerounaise francophone et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikya, Coll. Interlignes.

Samoyault, Tiphaine, (2001), *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

#### **V - ARTICLES**

Barthes, Roland, (1981), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications* 8, Paris, Seuil.

Gaudreault, André et Marion, Philippe, (2000), « Un média naît toujours deux fois... », dans la croisée des médias, dirigée par André Gaudreault et François Jost, Paris, Chredhess (colloque Sociétés et représentations).

Guiyoba, François, (2007), in « Prolégomènes à une étude de l'agonistique narrative », article publié le 14 septembre.

Hamon, Philippe, (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

Mariniello, Silvestra, (2003), « Commencements », in *Intermédiatités*, n°1.

Mariniello, Silvestra, (2009), « *Médiation et intermédiatité* », conférence prononcée le 02 mars.

Mariniello, Silvestra, (2011), « L'Intermédiatité : un concept polymorphe », dans *Inter Media : littérature, cinéma et intermédiatité*, Paris, Harmattan (Coll. Logiques sociales).

Méchoulan, Éric, (2000), *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et Intermédiatité*, Montréal.

Méchoulan, Éric, (2003), « Intermédiatités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédiatités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*.

Müller, Jürgen Erich, (2000), « L'Intermédiatité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas : journal of film studies*, no 2-3, vol.10.

Müller, Jürgen Erich, (2006), « *Vers l'intermédiatité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence* », *Médiamorphoses*, vol.16.

#### **IV – THÈSE**

Jokeng, Jiatsa, Albert, (2011), *L'Intermédiatité dans l'œuvre romanesque d'André Brink*, thèse de doctorat, phd.

#### **VI – DICTIONNAIRES SPÉCIALISÉS**

Beudart, Anne, (1990), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF.

Dictionnaire philosophique, (1985), Edition du Progrès, traduction française.

Dictionnaire Lalande, (2010), Vocabulaire de la philosophie.

#### **VII - SITOGRAPHIE**

Guiyoba, François, « Intermédiatité » in Jean-Marie Grassin, *DITL*, [/http://www.dit.info/test/art14847.php](http://www.dit.info/test/art14847.php), page consultée le 10 mai 2015.

<http://cours.de.philosophie.free.fr/cours/marxisme.php>.

<http://www.flsh.unilim.fr/ditlFahey/INTERMEDIALITIntermedialityn.html>.  
[www.wikipédia.org](http://www.wikipédia.org).

« Intermedialité », centre de recherche sur l'intermédialité, revue Google/intermédialité.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>DÉDICACE.....</b>	<b>I</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>II</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>III</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 : LES CARACTÉRISTIQUES DU PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL.....</b>	<b>9</b>
1.1. L'INTERMÉDIALITÉ .....	11
1.1.1. Définitions.....	11
1.1.2. Les écoles en intermédialité.....	12
1.1.2.1. L'école allemande .....	12
1.1.2.2. L'école canadienne .....	13
1.1.3. L'intermédialité selon François Guiyoba.....	14
1.2.1. Définition .....	15
1.2.1.1. Historique.....	16
1.2.1.2. L'ontologie sartrienne .....	17
1.3.1. De l'œuvre d'art littéraire .....	20
1.3.2. Les fonctions d'une œuvre d'art .....	21
1.3.3. L'intermédialité au service de l'homme .....	22
<b>CHAPITRE 2 : <i>UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE</i> ET LE PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL .....</b>	<b>26</b>
2.1. PRÉSENTATION DE L'AUTEUR ET DE L'ŒUVRE DANS SON CONTEXTE .....	<b>28</b>
2.1.1. LE CONTEXTE DE PRODUCTION DE <i>UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE</i> .....	<b>28</b>
2.1.1.1. Le contexte historique.....	28
2.1.1.2 Le contexte socio-politique.....	29
2.1.1.3. Le contexte littéraire .....	30
2.2. DOMINANTE SÉMANTIQUE ET SA STRUCTURATION .....	<b>30</b>
2.2.1. La dominante sémantique de l'œuvre .....	30

2.2.2. Structure de la dominante sémantique .....	31
2.2.3. Analyse sémantique du récit .....	35
2.2.3.1 La quotidienneté.....	35
2.2.3.2. L'ostracisme.....	35
2.2.3.3. L'arrestation de Jonathan Ngubene .....	36
2.2.3.4. Le meurtre de Gordon Ngubene.....	37
<b>2.3. L'ANALYSE FORMELLE DE L'ŒUVRE.....</b>	<b>37</b>
2.3.1. Les personnages et leurs rapports .....	37
2.3.1.1. Les personnages principaux .....	38
2.3.1.2. Les personnages secondaires .....	39
2.3.1.3. Le schéma actanciel .....	41
2.3.2. L'aspect.....	42
2.3.3. Le temps du récit.....	44
2.3.3.1. Les analepses .....	45
2.3.3.2. Les prolepses.....	46
2.3.4. Le temps de la narration.....	47
2.3.5. Le mode du récit .....	48
2.3.6. L'espace .....	49
2.3.6.1. L'espace euphorique .....	49
2.3.6.2. L'espace dysphorique .....	50
<b>2.4. LA SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE.....</b>	<b>51</b>
<b>CHAPITRE 3 : LES MÉDIAS PRÉSENTS DANS <i>UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE</i>.....</b>	<b>54</b>
<b>3.1. L'INTERTEXTE LITTÉRAIRE.....</b>	<b>56</b>
3.1.1. La citation .....	56
3.1.2. La référence.....	57
<b>3.2. L'ANALYSE INTERMÉDIALE.....</b>	<b>59</b>
3.2.1. La musique et la peinture .....	59
3.2.2. Les mass médias .....	60
3.2.2.1. La radio .....	61
3.2.2.2. Le téléphone.....	62

3.2.2.5. La presse écrite.....	63
3.2.3. Le schéma actantiel des médias .....	64
<b>CHAPITRE 4 : MANIFESTATION DU PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL DANS LA VISION DU MONDE DE L’AUTEUR.....</b>	<b>69</b>
4.1. MANIFESTATION DU PRINCIPE ONTOLOGIQUE INTERMÉDIAL.....	<b>71</b>
4.1.1. Le personnage à la quête de la justice .....	74
4.1.1.1. Jonathan Ngubene .....	74
4.1.1.2. Gordon Ngubene .....	74
4.1.1.3. Stanley Makhaya.....	75
4.1.1.4. Ben du Toit .....	76
4.2. LA VISION DU MONDE D’ANDRÉ BRINK .....	<b>79</b>
4.2.1. De l’appel au dialogue .....	79
4.2.2. De l’appel à la fraternisation.....	80
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>87</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>92</b>