

**HYBRIDITÉ DIALOGIQUE ET MÉTISSAGE CULTUREL DANS *MES RÈGLEMENTS DE CONTE* (2010) ET *LE MONSTRE – LE GÈNE D’ADAM* (2012) DE CHRISTOPHER DI OMEN**

*Dialogic hybridity and cultural interbreeding in Mes Règlements de conte (2010) and Le monstre – Le gène d’Adam (2012) by Christopher Di Omen*

SINCLAIR PARFAIT DASSE BOHO  
Université de Maroua, Cameroun  
Email : parfaitdasse@gmail.com  
iD ORCID : <https://orcid.org/0009-0002-2355-9432>

**RÉSUMÉ**

La présente contribution essaie de montrer que les textes de Christopher Di Omen sont des objets culturels empreints d’hybridité. En effet, codifiées par la collaboration interartistique, les œuvres omeniennes sont généralement illustrées par les peintres Borg et Lapointe. La réécriture picturale mise en œuvre par le processus d’illustration permet alors de cerner et délimiter les configurations d’une dynamique intermédiaire qui part de l’imbrication des arts vers un dialogue, voire un trilogue ou un polylogue, entre les genres, les espaces-temps mobilisés et les formes de discours imbriqués au creux du texte. L’œuvre littéraire, s’adossant à la relation texte-peinture, sort ainsi du cadre scriptural orthodoxe pour s’inscrire dans une mouvance avant-gardiste postmoderne, tributaire d’un dialogisme généralisé. À travers les démarches intermédiaire et dialogique, nous présentons l’œuvre de Di Omen comme procédant d’une dynamique esthétique enrichie des possibilités de foisonnement générique, chronotopique et langagier, corollaires d’une hybridité plurielle.

**MOTS-CLÉ:** Hybridité ; Dialogisme ; Réécriture picturale ; Esthétique ; Christopher Di Omen.

**ABSTRACT**

This contribution attempts to show that Christopher Di Omen’s writings are cultural objects imbued with hybridity. Indeed, codified by an inter-artistic partnership, Di Omen’s books are often illustrated by the painters Borg and Lapointe. Then, the pictorial rewriting implemented by the pictorial illustration process allows to identify and demarcate the configurations of intermedial dynamics that start from the imbrication of arts towards a dialogue, even a trilogue or a polylogue, between literary genres, spaces-times mobilized and discourse’s categories imbricated within the text. Thus, the literary text, leaning on the text-painting relationship, goes beyond the orthodox scriptural framework to be part and structure of a postmodern avant-garde movement, depending on a generalized dialogism.

Through intermedial and dialogical theories, we demonstrate that Di Omen's books deriving from an aesthetic dynamics heightened supplemented by generic, chronotopic and linguistic crossbreeding possibilities, corollary a plural hybridity.

**KEYWORDS:** Hybridity; Dialogism; Pictorial rewriting; Aesthetics; Christopher Di Omen.

## Introduction

Dans son ouvrage *Sur le commerce des pensées*, Nancy affirme que « le livre est un dialogue » (2005, p. 22). Il s'agit d'un dialogue multiforme qui ne se manifeste pas uniquement au niveau immanent du texte, notamment via les échanges entre les personnages du récit, mais aussi au-delà du contenu. Ainsi, le livre est considéré comme une industrie, un « commerce » de biens symboliques, dont l'aventure et le succès dépendent largement du nombre et de la qualité d'éléments mobilisés dans le processus d'opérationnalisation de sa mise en valeur. Ces éléments, mis ensemble, matérialisent un pan majeur de l'hybridité du texte et rapprochent cette dernière de la notion de « collectivité » telle que définie par Bakhtine (1970) au sujet du dialogisme carnavalesque. Aborder le livre sur cet angle passe alors nécessairement par l'examen du caractère hybride du texte lui-même, ainsi que celui du processus interne, de sa confection à sa publication. Mais c'est aussi considérer ce marché comme le lieu même de la carnavalisation du texte ; en d'autres termes, l'emplacement majeur des échanges multiformes au cœur des enjeux de configuration d'une textualité nouvelle. Les livres du canadien Christopher Di Omen<sup>30</sup> répondent à cet archétype dans la mesure où, du fond vers la forme, les configurations du texte oscillent entre plusieurs matrices structurales et esthétiques.

Dans la présente contribution, nous considérons le livre de Di Omen comme un objet hybride, c'est-à-dire, dans le sens de Louis Marin, comme une expression des « concrétions des interférences » (1971, p. 10). Mais, l'enjeu ici est de montrer comment cette hybridité est possible, comment elle peut être abordée et sur quoi elle se fonde. En effet, la question majeure au cœur de la présente recherche est la suivante : sur quels traits repose l'hybridité dialogique de la production littéraire de Di Omen en tant qu'objet culturel et comment peut-on expliquer sa particularité ?

D'emblée, dans ses caractéristiques essentielles, un objet culturel peut être compris comme étant « une chose tangible, concrète, visible ou référencée dont la vue et le toucher, en tant qu'organes sensoriels, permettent d'en mesurer la forme, le volume et le poids » (Jiatsa Jokeng, 2020, p. 39). Deux éléments permettent alors de le définir : le caractère de chose (tel que l'a le livre) et le caractère perceptible, tel que le propose son sens via les multiples exercices de lecture et de réécriture. L'intermédialité et la démarche dialogique de Bakhtine deviennent alors utiles en ceci

---

<sup>30</sup> Nous avons choisi deux de ses textes, notamment *Mes Règlements de conte* (2010) que nous allons désigner sous l'abréviation "RC" et *Le monstre – Le gène d'Adam* (2012) sous l'abréviation "MGA".

qu'elles traitent du résultat de l'intrication des média et des structures esthétiques comme caractéristiques majeures d'un objet culturel hybride. Dans ce sens,

la notion d'intermédialité met en jeu une [...] dimension qui relève de la circulation non pas seulement des motifs et des figures, mais des « objets médiatiques » eux-mêmes et, plus précisément encore, de leur médialité [...] En quelque sorte, l'intermédialité définit un cadre de travail sur la circulation des formes culturelles, entendues comme des objets concrets porteurs de leur propre médialité. (Bonaccorsi et Flon, 2014, p. 6)

Or, il s'agit d'une médialité de nature hybride, adossée à la fois au texte et aux autres arts, genres et discours pour faire sens. À travers la démarche de l'intermédialité telle que proposée par Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2020) et Méchoulan (2003) et la démarche dialogique de Bakhtine (1970 et 1978), nous allons montrer que, d'une part, le processus d'hybridation plurielle de l'œuvre de Di Omen se consolide par la théorie du dialogisme, et que d'autre part, ce dialogisme passe par au moins trois voies : les genres (1), le chronotope (2) et le discours (3).

## 1. Du dialogisme des formes : Di Omen entre le non-genre et le genre total

Nous allons aborder le dialogisme des formes dans cette section sous deux angles. D'une part à l'intérieur des textes avec le mélange de plusieurs genres au sein d'un genre fédérateur dont le nom figure sur la couverture du livre, et d'autre part sur l'ensemble de la production à partir du recours à la peinture comme procédé d'illustration du texte. Nous pouvons commencer par cette impression qui découle de la présentation de RC en page 11. Christopher Di Omen écrit :

*Conte : nom masculin*

*Sens 1 : Récit d'histoires imaginaires généralement court*

*Sens 2 : Propos invraisemblables*

*Synonyme : Sornette*

*Littérature*

*Synonyme : Légende*

*Anglais : Tale<sup>31</sup>*

À première vue, cette présentation donne un ensemble d'informations sur la définition du genre « conte ». Pourtant, elle décrit de façon augurale la diversité sémantique quant à la qualification de son texte. En effet, s'il essaie de donner des

---

<sup>31</sup> C'est l'auteur lui-même qui souligne en gras et italique. En effet, toutes les prises de paroles ainsi que les titres de nouvelles et d'articles sont mentionnés dans les textes de Christopher Di Omen soit en gras + italique, soit en italique. Ainsi, dans un souci d'authenticité, nous allons garder cette touche personnelle de l'auteur en conservant cette forme scripturale dans nos citations.

informations assez détaillées sur les différentes définitions génériques du conte (il en propose deux), sa traduction anglaise (« tale »), ses différents synonymes (« sornette », « légende »), c'est parce qu'il se trouverait lui-même embarrassé face à la nature générique de son texte. Dans la suite de cette présentation, il écrit : « Voici mon troisième livre intitulé *«Mes règlements de conte»*, Comme son nom l'indique, ce sont trois contes ou légendes, pour ne pas dire des sornettes, Mahingan et Fagèn et Dron avec lesquels je règle un petit peu, mes comptes avec l'histoire » (RC, p. 11). En fait, ce n'est pas seulement avec l'histoire que l'auteur entend régler ses comptes (« contes »). C'est d'abord avec les genres qu'il le fait, et cela se traduit dans la façon, unique qu'il a, de bouleverser et déstabiliser les normes d'écriture.

D'autre part, cela pose un problème de taxinomie esthétique, non pas seulement au niveau du genre en question, mais sur l'ensemble des livres de Christopher Di Omen. Déjà, au sujet de la problématique du respect des canons génériques chez les romanciers francophones contemporains, Mbassi Atéba posait le constat suivant :

Au-delà de nombreuses médiations artistiques qu'ils entretiennent, nombre de romans [...] sont taraudés par la déstructuration et la déstabilisation des normes qui font entrecroiser dans le texte romanesque, codes génériques et sémiotiques, anecdotes, morceaux de conversations entendus, images, découpes de journaux ou cut-up, journaux romancés ou romans journaux, confessions, mémoires, marges, dans une perspective interartistique. (2020, p. 185-186)

En s'inscrivant dans cette tendance, Di Omen ne respecte aucune logique des genres dont les noms sont inscrits sur les couvertures de ses livres. Il manifeste effectivement cette volonté de transcender les normes d'écriture en mélangeant les genres. Dans RC par exemple, qui est un recueil de contes, l'auteur insère plus d'un genre. Entre autres, l'épistolaire est greffé au texte, notamment via la lettre adressée à H\_tler<sup>32</sup> de la part de Mussolini et annexée au texte dans les pages 63 à 64. Dans la troisième nouvelle du même recueil, l'auteur parle d'un discours inséré par Dron sur sa page internet. Il reprend entièrement ce discours sur trois pages (p. 86-88). Un autre discours est inséré dans le texte de la page 95 à la page 97. À la page 108, on peut remarquer la présence d'un « un courriel au Général Dostoïevski » adressé par Dron. De la page 103 à la page 105, se trouve l'extrait d'un article de journal à caractère pamphlétaire rédigé par Dron pour tenter de salir les dirigeants soviets en place. À la page 83, Lilya lit la une d'un journal : « Un homme s'est fait couper le pénis hier pas loin d'ici. Ils n'ont pas pu lui recoller, le chat était en train de le manger quand les ambulanciers sont arrivés ». À la page 97, on peut lire une autre « une » de journal : « Il s'agit d'Anatoli Armyanski, un médecin qui pratiquait des avortements ». On

---

<sup>32</sup> C'est ainsi que ce nom est écrit dans le texte de Di Omen.

constate alors que le texte emprunte à plusieurs genres pour reconstituer la texture du récit.

En plus, le récit pactise avec de nombreux faits-divers qu'il reprend de façon continue. Prenons l'exemple du troisième conte de *RC* où le récit de la vie de Dron, personnage principal, est traversé de part et d'autre par les nombreuses escarmouches, toutes insolites, qu'il a avec les gens de son entourage, notamment à l'école, dans la ville (p. 79-80), dans son lieu de commerce (p. 98-99), dans la rue contre les brigands (p. 88-89 ; 92-93), à l'hôpital (p. 105-107), au restaurant Pragua (p. 98-101), chez sa mère (p. 83-85, puis 102-103) et chez lui-même « au centre de la capitale de l'empire soviétique ». On peut alors conclure que le texte emprunte à l'esthétique de l'insolite.

Or, l'ensemble du conte se rapproche de l'esthétique du journal, car il est divisé en paragraphes et chaque paragraphe relate, par séquence, les épisodes les plus significatifs de la vie de Dron. Chaque épisode (paragraphe) commence par une date ou une indication de l'espace-temps où se déroulent les faits. Par exemple, le premier paragraphe du conte commence par « Vingt-quatre décembre 1967 » (*RC*, p. 79), le deuxième par « Été 1972 » (p. 79), le troisième par « Hiver 1980 » (*RC*, p. 80), le quatrième par « Quelques jours plus tard » (p. 82), le cinquième par « Dron arrive chez lui après son marathon quotidien de cinq kilomètres » (p. 83), le sixième par « Dron vient de faire deux gros achats » (p. 82), le septième par « Printemps 1981 » (p. 86), le huitième par « Un soir vers neuf heures » (p. 88), le neuvième par « Après les examens de fin d'année » (p. 89), le dixième par « À la mi-octobre 1981 » (p. 90), le onzième par « Une semaine plus tard » (p. 91), le douzième par « Quelques jours se sont écoulés depuis les aveux » (p. 91), le treizième par « Les semaines passèrent » (p. 92), le quatorzième par « Une semaine avant son quatorzième anniversaire le 24 décembre 1981 » (p. 93), le quinzième par « Au mois de février 1982 » (p. 94), le seizième par « Vingt-huit février 1982 » (p. 97), le dix-septième par « Dron vient d'arriver dans son kiosque du marché Izmaïlovo » (p. 98), le dix-huitième par « Dron se stationne au restaurant Pragua, au 2 rue l'Arbat dans Moscou ouest » (p. 99).

On note une claire intention de l'auteur de procéder au découpage des informations sur la vie du personnage afin de permettre au lecteur de suivre de bout en bout le fil de l'histoire de Dron depuis son enfance jusqu'à l'âge de « gouverner le monde ». Le texte se présente alors, non pas vraiment sous l'esthétique du conte comme cela est mentionné sur la couverture, mais plutôt sous la forme d'une chronique, d'un journal biographique ou même d'un bloc-notes.

Dans *MGA*, le roman est traversé par cinq (05) articles de journaux dont la quintessence résume les causes et les manifestations d'un épisode psychotique chez le personnage principal André Lachance. Le premier couvre deux pages (p. 21-22) et parle, dans un journal « paru dans un petit quotidien de la ville de Saguenay, au cœur du Québec » (*MGA*, p. 22), d'« Un jeune homme de 18 ans [...] atteint d'une balle au bras, samedi matin, lors d'un vol à main armée commis au dépanneur Malvoisie du

976, boulevard Talbot » (p. 21). Un deuxième scoop paraît « Au sujet du loup dont on parle depuis quelques jours » de la page 39 à la page 41.

Les trois derniers articles sont écrits par André Lachance lui-même pendant ses psychoses. Le premier est intitulé « Le festival des lanternes ». Couvrant six pages (p. 56-61), c'est un « article du Journal La voie de Laterrière, paru le lundi 28 octobre 1985, qui raconte ce qui s'est passé lors de la tentative de meurtre dont [André Lachance a] fait l'objet » (p. 56). Il cumule lui-même quatre faits-divers tristes<sup>33</sup> et souligne la position idéologique de l'auteur sur l'application stricte de la peine capitale, ainsi que sur la manipulation de la justice canadienne par le politique et le Clergé. Le deuxième a pour titre « Mal de cœur à perpétuité ». Il couvre cinq pages (p. 65-71) et exprime la tristesse de l'auteur face au nombre croissant de crimes perpétrés contre les faibles et cette manie qu'a la justice de permettre aux criminels de se remettre en liberté après seulement quelques années de détention :

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

Le dernier est intitulé « Occupons le Vatican ». Il couvre cinq pages (p. 72-76) et décrit l'appel de l'auteur à l'insurrection généralisée contre les inégalités sociales, la mauvaise gouvernance et les messes basses du Clergé.

Un autre constat, général cette fois-ci, concerne cette façon toute particulière à Di Omen d'écrire les dialogues de ses personnages, notamment les prises de parole au style direct. En effet, dans toutes ses œuvres en corpus (et la remarque s'étend même à l'ensemble de ses textes), les prises de paroles au style direct sont d'une part toujours écrites en italique et en gras, et d'autre part, ne respectent pas les consignes de l'alinéa. Les dialogues sont intégrés au beau milieu du texte et font corps avec le récit. Seuls l'italique et le gras les distinguent du récit :

J'ai repris conscience le 27 octobre en après-midi, c'était un dimanche. Je me suis fait réveiller par l'infirmière qui m'a dit : – *Bonjour, monsieur Lachance! Vous semblez*

---

<sup>33</sup> Le premier reprend le premier article du roman, mais avec un peu plus de détails. Le deuxième fait-divers est celui de « L'homme qui a tenté de me tuer ce jour-là, [...] Anatole Ducon, 21 ans » (p. 57-58). Le troisième traite du « petit Alexander Liverno [...] cet adolescent qui a été tué à Sorel en 2000, après avoir été violé et battu à coups de pelle, pour finir enterré vivant » (p. 58-59). Le dernier commence ainsi : « Le 21 août 2006, Paul Tronc tue ses deux enfants de plus de 20 coups de couteau chacun dans le seul but de faire du mal à Emmanuelle » (p. 59).

*fort comme un bœuf. Je suis venue pour votre pansement, je vais le changer pour un neuf. – Que s'est-il passé? Que je lui ai demandé. – Eh bien, vous revenez de loin, on vous a tiré une balle en plein cœur hier matin. Laissez-moi regarder ça! M'a-t-elle dit en ouvrant mon pyjama. – Mais! Mais! Ça ne se peut pas! Votre blessure, votre blessure a disparu.* (MGA, p. 39)

Les articles, eux, sont écrits uniquement en italique s'ils ne sont pas intégrés au corps du récit en cours de déroulement. Et s'ils le sont par le truchement d'une prise de parole au style direct, ils prennent le gras et l'italique :

*Vous vous demandez sûrement : - Mais de quoi a bien pu parler Dron dans son premier papier dans le journal La Pravda ? Et bien voici ce qu'il a écrit : - Chers camarades, le président Américain Ronald Reagan passe son temps à dire à qui veut l'entendre, que nous l'URSS sommes l'empire du mal. Je vous avoue que cet ancien acteur hollywoodien excelle quand vient le temps de faire dans le mélodramatique.* (RC, p. 95)

Disons que c'est un choix de l'auteur qui peut s'inscrire dans la logique de la pictographie<sup>34</sup> dans la mesure où il permet de distinguer, telles les couleurs dans un tableau, les fragments de récit et les séquences de dialogue. Dans tous les cas, la distinction est si bien tenue qui repose d'ailleurs sur l'empâtement du gras.

De ce constat sur le foisonnement des genres, nous retenons qu'il s'agit bien d'une intention subversive de l'auteur, d'un désir manifeste de travestir les frontières génériques par le geste d'écriture. Mais cela matérialise aussi un exploit dialogique dans la mesure où cette pratique permet la rencontre de presque tous les genres dans un seul et même livre. C'est le carnaval des genres, c'est la fête du style. C'est le renouvellement systématique des règles d'écriture propres aux différents genres en littérature. Le texte chez Di Omen devient sinon le lieu du genre sans genre, du moins du genre de tous les genres, c'est-à-dire du « genre total »<sup>35</sup>. C'est le genre dans sa totalité qui est promu par le geste de création. Et ce dernier se développe d'ailleurs jusque sur le terrain de la réécriture picturale.

---

<sup>34</sup> Forme scripturale qui, parmi d'autres éléments formels que nous avons récemment observés, caractérise l'art de la pictoscripture que pratique Di Omen. Pour plus d'informations sur cette esthétique et cet art, nous renvoyons le lecteur à notre récente communication (Dasse Boho, 2024, p. 119-144) dont les références complètes sont citées en bibliographie.

<sup>35</sup> En référence au *Gesamtkunstwerk* ou « art total » de Richard Wagner (1813-1883) qui postule que « l'égoïsme des arts doit être vaincu et remplacé par leur communisme » (cité par Brossard, 2010, p. 56).

## 2. Du chronotope à l'œuvre dans la relation du mot à l'image : pour un dépassement des frontières spatiotemporelles par les arts

Le concept de « chronotope », à l'origine adapté chez Einstein à partir de la théorie de la relativité, a été largement théorisé par Bakhtine (1978) dans le cadre des études littéraires. Cependant, c'est aux théoriciens comme Maurice Blanchot (1955)<sup>36</sup>, Bertrand Westphal (2007)<sup>37</sup> et Gaston Bachelard (1961)<sup>38</sup> qu'il revient le mérite d'en avoir balisé les contours, notamment en re-contextualisant les orientations vers l'appellation « espace-temps » qui semble plus simple et plus formalisée. Aucouturier, dans la préface à *Esthétique et théorie du roman*, affirme que « Bakhtine a consacré une longue étude, l'une des plus riches de ce recueil, à ce qu'il appelle le « chronotope » du roman, c'est-à-dire la façon — ou plutôt les façons successives — qu'il a eues de structurer l'expérience spatio-temporelle, de forger des coordonnées propres à appréhender la totalité du monde accessible » (1978, p. 19). En effet, dans un chapitre sur les « Formes du temps et du chronotope dans le roman », Bakhtine dit : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (1978, p. 237). Cette définition épouse d'ailleurs l'aspect étymologique de ce terme. C'est donc l'ensemble formé du *chronos* et du *topos* à l'œuvre dans la fiction. Mais il faut considérer le chronotope comme un tout indissociable, et non comme deux notions distinctes en littérature. Bakhtine considère le chronotope comme

la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. (1978, p. 237-238)

Dans cette section, en essayant de chercher « une réponse à des questions comme celle de la temporalité, à travers l'exploration de la simultanéité, de la superposition, de la discontinuité » (Benayada, 2009, p. 62), nous allons montrer comment les logiques de l'espace et du temps sont dépassées par le dialogisme chronotopique à travers le pictural et le textuel.

---

<sup>36</sup> Avec la théorisation de l'espace littéraire.

<sup>37</sup> Avec la géocritique.

<sup>38</sup> Avec la poétique de l'espace.



## 2.1. Rupture du *chronos* : l'instantanéité face à la réécriture picturale

Paraphrasant Rousset, Derrida affirme qu'

il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques : c'est alors que jaillissent les surprises [...] Quelles surprises? Comment la simultanéité peut-elle réserver des surprises? Il s'agit plutôt ici d'annuler les surprises du non-simultané. Les surprises jaillissent du dialogue entre le non-simultané et le simultané. C'est assez dire que la simultanéité structurale *elle-même* rassure. (Derrida, 1967, p. 41)

Cette réflexion propose en effet une double problématique relative à la lecture de l'œuvre littéraire. La première est la rupture des distances entre les objets du texte. Et la seconde est relative à l'interprétation de la simultanéité comme motif de la richesse du texte. L'œuvre étant un tissu cohérent d'éléments, il n'est pas exclu d'aborder ces éléments dans leur relation réciproque, dans leur synergie totale, c'est-à-dire comme un tout. L'espace et le temps étant des éléments majeurs dans l'analyse du texte, l'étude doit les mettre en interaction avec les faits de façon simultanée. Nous proposons donc, à la suite de Derrida, une lecture de la simultanéité dans l'œuvre de Di Omen comme source de « surprises ». Cela suppose au moins l'existence d'une inscription chronologique des faits relatés par le texte.

Or, comme le précise Richard, « la difficulté de tout compte rendu structural tient à ce qu'il faut décrire à la suite, successivement, ce qui en fait existe à la fois, simultanément » (1961, p. 28). L'enjeu dans ce sens est de dire comment il est possible d'envisager l'effacement de la distinction chronologique du passé et du présent, effacement traduisant à la fois la « simultanéité » dans le sens de Richard (1961) et Derrida (1967) et l'instantanéité de l'objet lu, à partir de la coprésence texte-tableau. Il s'agit de montrer que l'instantanéité de la publication des œuvres de Christopher Di Omen (corolaire de la coprésence simultanée entre les média scriptural et pictural) et la différence qu'impose leur réécriture picturale permettent de rompre les principes de distance chronologique et de joindre par-là le passé au présent via le processus de réécriture qui s'y opérationnalise.

Tcheuyap postule que

d'un genre à un autre, d'un mode d'expression à un autre, d'une époque à une autre, une œuvre tutrice subit un démembrement qui permet d'assurer le remembrement d'une œuvre seconde qui la double, la dédouble, la redouble, la dépasse par sa différence. Une telle approche libère définitivement du mythe de la fidélité, lequel est l'un des concepts les plus incertains et les moins défendables, mais le plus tenace, ayant émaillé la poétique des différents mouvements textuels. (2005, p. 29-30)

C'est en effet un postulat qui trouve sa pertinence dans les systèmes de réécriture qui proposent un texte et sa doublure dans deux supports distincts. Par exemple, un film adapté d'un roman, un conte repris au théâtre, un texte repris par un jeu vidéo, un film repris par une Bande Dessinée, etc. Dans ces circonstances, non seulement il s'agit des auteurs et des productions distincts, mais aussi d'époques différentes. Car, il est impossible que le texte de départ et sa réécriture appartiennent au même moment de production. Ainsi, « toute répétition implique altération, laquelle est toujours déjà effective par l'usure du temps et de l'espace » (Tcheuyap, 2005, p. 33). Les enjeux de l'étude de la réécriture en relation avec le texte-tuteur sont donc inscrits dans la problématique d'une différence à la fois médiale et temporelle : médiale du fait de la nature toujours distincte des média mis en jeu, dans la production d'origine et dans sa réécriture ; temporelle du fait de l'écoulement du temps entre l'époque de publication du texte de départ et celle de sa réécriture. Ces deux modalités imposent déjà une différence indubitable au niveau de l'examen des relations intermédiales.

En effet, la particularité des productions de *Di Omen* est qu'elles regroupent dans un même support (le texte) le médium de départ et le médium d'arrivée. Les livres n'apparaissent qu'une fois, et contiennent au même moment leurs illustrations picturales. Aucune version des livres publiés sans illustrations n'est disponible, ce qui fait que l'étude est obligée de faire fi de la distance chronologique (qui aurait imposé la différence dans l'hypothèse traditionnelle de la réécriture) entre les média en contexte. Le texte et le tableau doivent désormais se lire comme appartenant à une même époque et gouvernés par les mêmes idéologies en vogue au moment de leur publication. Il y ressort alors une nouvelle forme d'hybridité particulièrement liée au temps, qui annule l'effet du temps sur les re-productions d'œuvres existantes.

Au-delà de cet aspect du corpus, la rupture chronologique dont il s'agit a une conséquence sur le contenu du médium. Elle provoque une instantanéité dans la réécriture qui orchestre une conjonction du passé et du présent dans le médium hybride définitivement obtenu. Nous soutenons donc que la différence générique des média utilisés permet une synchronisation intermédiaire des faits, ce qui permet au médium définitif d'une part d'avoir une hybridité de nature temporelle, liée à la fois au passé et au présent, et d'autre part de fixer cette hybridité sur les deux média en coprésence. À titre d'exemple, la mise en texte de l'hégémonie du Troisième Reich dans le deuxième conte de *RC* renvoie déjà à l'histoire, c'est-à-dire au passé, notamment celui de l'Allemagne des années 1930-1945. Or, la présence picturale qui rend « visible » cette histoire dans le texte, aux côtés du texte et à travers un tableau illustratif, la rend définitivement présente, actuelle et réactualisée. La coprésence texte-image permet alors que s'opère cette rupture entre le passé et le présent et que le médium devienne hybride par le fait de porter en son sein les rudiments d'un même fait dont l'historicité et l'actualité se trouvent cohabitant.

Dans *MGA*, le même constat peut être fait, quoiqu'avec quelques différences. En effet, le roman met en récit le sort du personnage André Lachance victime d'une double agression, par des hommes sans foi ni loi qui le blessent d'une balle dans le bras gauche et par un loup génétiquement modifié<sup>39</sup>. À cause de l'extrême violence qu'il se fait à lui-même et contre son entourage dans son délire et pendant les manifestations des gènes du loup reçus par la morsure<sup>40</sup>, il manifeste une lycanthropie clinique<sup>41</sup> et sera interné dans un asile psychiatrique pendant une longue période de délire mental au cours de laquelle il voyage au paradis et se fait renvoyer sur terre par les anges. Il voit le monde comme une jungle, se retrouve sous la peau d'un loup, agit avec la vigueur d'un loup. Puis, à la fin des psychoses, notamment avec la visite de son père, il retrouve la lucidité et constate avec aberration tous les dégâts qu'il a causés sur son passage<sup>42</sup>.

Il faut cependant noter que cet état des choses est décrit par le texte dont les personnages sont illustrés par la peinture. Le concours de ces deux média à la réalisation de la deuxième vie de l'écrivain (par et dans son livre) participe de cette rupture chronologique entre les moments de psychoses réels de l'écrivain<sup>43</sup> et l'instant où il les met en texte. Or, on sait que le livre ne peut avoir été écrit que dans les moments de lucidité de l'écrivain. Le retour aux moments psychotiques par l'art devient alors l'instant où le passé du malade cohabite avec son présent d'homme en santé. L'hybridité du texte se construit une fois de plus sur cette rupture chronologique, cette instantanéité où non seulement deux média se joignent (l'un réécrivant l'autre) pour un même récit, mais aussi les deux visages de l'écrivain au départ distants par le temps. On observe alors « une dynamique de juxtaposition à l'œuvre dans l'espace du livre et de la page » (Tcheuyap, 2005, p. 74).

## 2.2. Réécriture picturale et combinaison de *topoi*

Dans la poursuite de ses travaux sur la simultanéité, et en essayant de justifier un possible trait d'union entre le temps comme élément chronologique et l'espace comme élément topologique, Derrida constate que « la recherche du simultané

---

<sup>39</sup> C'est de l'analogie esthétique, avec les textes même dans leur caractère hybride, dont il est question ici. Car, les livres de Christopher Di Omen sont, à l'image de ce loup, des textes génétiquement modifiés, c'est-à-dire foncièrement hybrides.

<sup>40</sup> Dans la même perspective analogique, le texte reçoit les gènes de la peinture à travers la « morsure » intermédiaire.

<sup>41</sup> Psychose issue de la croyance selon laquelle un homme peut devenir un loup.

<sup>42</sup> Le dégât analogique est qu'en conséquence, on se rend compte que le texte est devenu hybride.

<sup>43</sup> À titre de rappel, Di Omen est périodiquement schizophrène dans la vie réelle. Sur la quatrième de couverture de *MGA* à propos de sa biographie, il est écrit : « Christopher Di Omen est né le 30 août 1967 à Hull. Il est citoyen amérindien, plus précisément algonquin de la bande de la rivière du Désert près de Maniwaki. Le 26 octobre 1985, il s'est fait tirer dessus lors d'un vol à main armée. Il a eu une balle au bras gauche. Et depuis, il a développé la schizophrénie et fait des psychoses tous les ans à la date anniversaire de l'évènement ».

explique cette fascination par l'image spatiale » (1967, p. 42). Il se pose alors la question suivante : « l'espace n'est-il pas "l'ordre des coexistences" (Leibniz)? » (Derrida, 1967, p. 42). Envisager l'espace comme un « ordre des coexistences » dans l'œuvre littéraire revient à montrer qu'il existe une conjonction-refonte de l'identité (ou mieux, des identités) spatiale(s) par et dans le texte. Dans le cas particulier de notre étude, cette conjonction se fait à travers la coprésence texte-tableau et dans une optique de renouvellement dialogique de l'espace-temps.

Or, on sait que l'art charrie la culture dont il est le souffle et la manifestation visible ; et à son tour, la culture est toujours liée à un espace particulier dont elle porte les valeurs et l'identité. Mbala Zé le réitère en postulant que « toute écriture [...] est essentiellement une textualisation d'une chronotopie, c'est-à-dire d'un espace-temps » (2011, p. 94). Dans cette optique, si nous prenons en compte la nationalité (l'origine) de chacun des artistes/contributeurs à la mouture du livre obtenue, il est possible d'analyser les productions de Di Omen comme procédant de la conjonction d'au moins deux espaces culturels distincts.

En effet, la peintre Céline Lapointe est de nationalité canadienne de la Région du Saguenay (ancien Chicoutimi) tandis que Françoise Bardin Borg est française, précisément de Toulouse. L'écrivain lui-même est canadien, et plus précisément algonquin/amérindien d'Ottawa. Alors, si le texte est nourri de l'espace algonquin, sa réécriture picturale est nourrie des espaces français et saguenois. La pratique culturelle qui caractérise les peintures seules est alors d'abord hybride avant même d'être intégrée au texte par le procédé de collage médiatique, car puisant sa matière artistique dans deux continents aussi distincts que distants : l'Europe et l'Amérique.

Le livre, en tant que médium complet et hybride, pris dans toute sa substance médiatique, combine globalement les cultures et pratiques culturelles de l'Occident et de l'Amérique. Il matérialise la convergence de la création culturelle de ces espaces en contexte. Son hybridité tient alors de cette « culture de la convergence » dont parle Iloki (2017) dans la mesure où les média scriptural et pictural, riches de leurs origines culturelles, se croisent par l'objet-livre et se communiquent sans limites. Quiconque lit le livre entre alors en contact direct avec ces espaces culturels, ainsi que leurs valeurs, portés par ces média. L'influence des idéologies de ces espaces culturels unis irradie jusqu'au lecteur qu'elle peut d'ailleurs tenter de convertir.

En plus, le circuit d'hybridation du médium ne s'arrête pas là. Car, avec l'acte de lecture, le lecteur (ou le critique) vient aussi ajouter à ce tout hybride la part de culture qu'il charrie de son espace culturel à lui. C'est donc une troisième catégorie d'espace qui vient s'ajouter aux deux premières déjà réunies par la coprésence texte-peinture. Il faut déjà souligner que dans cette hypothèse, l'espace-temps et la culture vont de pair, d'où la possibilité de parler indirectement d'une dialogisation des cultures par le texte comme résultat du processus d'hybridation de l'art omenien. Cela peut donc aussi entraîner une dialogisation des langages.

### 3. De l'hybridité du discours : langues et langages dans le spectre du dialogisme

Dans les sections précédentes, nous avons montré que l'hybridité du texte omenien reposait d'une part sur le résultat de la conjonction d'efforts d'auteurs différents à produire un objet dont l'esthétique revendiquait la collégialité text-tableau, et d'autre part sur la capacité de cet objet à rompre les frontières spatiotemporelles pour se forger une nature à la fois actuelle, actualisée, transnationale et transtemporelle. Dans la présente section, nous allons montrer que cette hybridité relève aussi de la cohabitation de plusieurs formes de langage. Il s'agit par conséquent d'une hybridité langagière. Nous considérons alors le langage dans un sens à la fois abstrait et pratique. D'une part, c'est le langage comme système de signes conventionnels et abstraits de communication, et d'autre part comme manifestation de la pensée scientifique. Nous posons donc notre argumentation sur la distinction saussurienne langue/discours.

#### 3.1. Cohabitation des langues et idéologie de l'appartenance

« Qu'il soit indien, ivoirien, djiboutien, antillais ou autre, l'écrivain postcolonial écrit en situation de diglossie littéraire » (Louviot, 2010, p. 673). Ce constat clair de Louviot n'a pas épargné Christopher Di Omen lorsqu'il écrivait le premier conte du recueil *RC*. Peut-être ne s'agit-il pas vraiment d'une diglossie, mais plutôt d'une hétéroglossie ou tout simplement une manifestation de l'hétérolinguisme. Moura, paraphrasant Grutman, parle de l'hétérolinguisme comme étant « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien de variétés (sociales régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1999, p. 74).

Dans tous les cas, le texte de Di Omen, notamment le recueil *RC*, est marqué par un dialogisme hétéroglotte qui fait cohabiter de manière alternée deux systèmes linguistiques différents dans l'univers du texte : le français et l'algonquin. Au total, environ 256 mots en langue algonquine sont insérés dans le texte aux côtés de leurs équivalents en français. L'auteur prend toujours le soin d'inscrire entre parenthèses les traductions de mots français dont il connaît l'équivalent sémantique en algonquin. On peut bien saisir les desseins de cette coprésence linguistique dans cette présentation augurale, qui se veut à la fois prescriptive et appliquée, que propose l'auteur de *La pomme* :

Je vais vous raconter dans ce chapitre (Mazinahigan) une histoire de loup (Mahingan) et de l'amour qu'ils ont cimenté entre des hommes qui étaient au départ des ennemis. Je suis Algonquin (màmiwinini) et chaque (Pepejig) fois qu'il aura un mot dont je connais le mot en algonquin, je vais l'écrire (Ojibihige) entre parenthèses. Ce conte n'est pas très long (Kinwà). Mon but, c'est de créer une forme de pierre (Asin) de rosette, qui servira peut-être un jour de référence pour décrypter la langue (Anishinàbemowin) algonquine qui se sera éteinte. (*RC*, p. 17)

L'enjeu est certainement de faire apprendre au lecteur la langue algonquine à partir du français. Mais aussi, loin de soulever, dans toute son acuité symbolique, la problématique d'une *Guerre des langues* (Calvet, 1999), la cohabitation du français et de l'algonquin dans le texte semble matérialiser à la fois l'« idéologie de l'appartenance » (Ndiaye, 2008) de l'auteur et son intention de sauver l'algonquin de la disparition de l'échiquier des langues du monde, le faire ressusciter et préserver les quelques éléments qui constituent actuellement son lexique connu.

Or, s'il est question de « sauver » une langue via son usage dans le texte, cela induit avant tout l'interrogation et la dénonciation du phénomène qui serait à l'origine de cette disparition. Dans le cas de *Di Omen*, l'histoire des Amérindiens nous montre que ce peuple a été colonisé par les Anglais. La colonisation, du moins dans l'idéologie qu'elle charrie, est un mécanisme de domination linguistique que le colon impose au colonisé, mais dont le revers automatique est la disparition de la langue du colonisé. Cela finit donc par poser le problème de cette guerre des langues que décrit Calvet (1999). En effet, pour Louvriot paraphrasant Calvet,

la colonisation créait inévitablement des tensions entre les langues, plaçant certaines d'entre elles en position dominée, d'autres en position dominante. La « guerre des langues » en contexte colonial passe par la *glottophagie*, la suppression ou du moins la tentative de suppression de la langue de l'autre. (2010, p. 574)

Le même constat peut être fait dans le contexte de l'esclavage où les Blancs avaient l'intention de dominer la race noire et de l'assujettir à leur culture. Dans tous les cas, les Amérindiens ayant subi les affres de ces deux systèmes d'oppression (colonisation et esclavage), il est possible que ce retour aux sources par la langue soit tributaire de la situation d'« insécurité linguistique » (Gauvin, Fonkoua & Alix, 2020) dans laquelle se trouve l'écrivain. L'acte de création devient donc un instrument de rencontre de soi, de quête de soi et de re-découverte de soi. Mais cette situation transforme aussi l'objet-texte qui porte les marques de cette quête identitaire en un objet hybride dont la nature se trouve à mi-chemin entre soi et l'autre, entre l'algonquin et le français, entre le colon et le colonisé, entre l'auteur et le lecteur.

Le dialogue des langues, puisqu'il s'agit de la rencontre de deux langues dans le tissu de la fiction, contribue à faciliter l'exhibition de l'idéologie de l'appartenance. « La question du sujet individuel [devient alors] inévitable et l'identité collective, quoique revendiquée, ne suffit pas à l'occulter. [Car,] l'œuvre est quelque part le lieu d'un contre-pouvoir dans des sociétés entièrement soumises à ce que nous appelons « la dictature du Nous » (Ndiaye, 2008, p. 62). Évidemment, c'est de cette dictature du « nous » qu'il est question chez *Di Omen* lorsqu'il parle de cette « forme de pierre (Asin) de rosette, qui servira peut-être un jour de référence pour décrypter la langue (Anishinàbemowin) algonquine qui se sera éteinte » (RC, p. 17). En effet, l'auteur se

fond dans la « collectivité » (Ndiaye, 2008), adoptant un point de vue dépourvu de passions, dépourvu du moi égoïste, et désignant la langue algonquine comme un patrimoine collectif dont la tâche de préservation incombe à tout auteur (lui en premier). Il n'aborde pas ce sujet en exhibant effectivement ses origines algonquines.

### **3.2. Le foisonnement des discours scientifiques comme subversion des codes de l'écriture littéraire**

Récemment, Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2022) ont publié *Le Discours scientifique comme pratique intermédiaire* dans lequel ils montraient que le discours scientifique, dans toutes ses formes, peut être interprété comme une pratique intermédiaire et que l'intrication des média peut être abordée au prisme de la distinction entre médiasème et médiasémème, le premier étant un des multiples motifs du second. Or, on sait qu'avec Méchoulan, l'intermédialité permet de montrer « comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses » (2003, p. 14).

Dans cette section, nous allons montrer comment la variété des discours scientifiques participe de la subversion des codes d'écriture par le processus intermédiaire. Il s'agit aussi d'envisager ces catégories de discours scientifique au prisme de la distinction médiasème et médiasémème<sup>44</sup>. Dans les textes en corpus, quatre types de discours scientifiques peuvent être répertoriés comme étant des médiasèmes qui concourent à la configuration de l'architecture du médiasémème omenien : le discours mathématique, le discours médical, le discours juridique et le discours cyberno-informatique.

Le discours mathématique se matérialise dans *RC*, précisément à la fin du troisième conte, où sont employés les signes algébriques « 1+1 » dans l'expression « Maintenant faite 1 + 1 » (*RC*, p. 100). C'est une énigme mathématique dont la résolution se trouve plutôt dans les passages précédents du texte. En effet, dans ces passages, l'auteur mentionne d'une part : « Maintenant 1 : Voici quels sont les noms pour dire Dron en Russie : Andryusha, Dryunya, Andron, So on, Dunno et *Andreï* » (*RC*, p. 100). Par la suite, survient un autre fragment : « Maintenant 1 : Voici mon troisième conte Dron, l'Antéchrist au cœur du Soviet, que j'ai écrit en m'inspirant de mon ami Andreï du fond de sa bonne vieille Russie [...] » (*RC*, p. 100). C'est à la fin de cette deuxième mention que l'auteur fait intervenir le discours mathématique.

Or, on constate que dans ces deux extraits, le chiffre « 1 » se trouve au début de la phrase, notamment après le mot « Maintenant ». L'opérateur d'addition (+) semble avoir été utilisé pour faire le lien entre la première phrase où se trouve le chiffre « 1 »

---

<sup>44</sup> Cette distinction tient du fait que le médiasémème est l'ensemble formé de tous les médiasèmes possibles et présents dans une unité médiatique.

et la seconde. En effet, ce n'est pas vraiment du chiffre qu'il est question dans ce cas, mais d'un mot qui se trouverait à la fois dans les deux fragments : le mot Andreï. Dans le premier fragment, l'auteur explique que le nom Andreï signifie, entre autres, Dron ; ceci dans le but de faire comprendre au lecteur que l'histoire de Dron dont il s'agit dans le conte est en fait la doublure fictive de celle de Andreï. Dans le second fragment, le nom Andreï désigne un ami de l'auteur qui vit au fond de la « bonne vieille Russie ». L'opération « 1+1 » semble donc souligner que l'histoire racontée dans le conte renvoie à celle de son ami Andreï et que le nom « Dron » n'a été utilisé que pour des besoins littéraires.

En ce qui concerne le discours médical, les éléments justificatifs peuvent être trouvés dans *MGA* dont le thème principal est la schizophrénie. Tout le roman traite de la manifestation de la schizophrénie chez le personnage André Lachance. Des causes (vol aggravé et morsure d'un loup génétiquement modifié) jusqu'à la guérison (sortie de l'hôpital avec l'arrivée de Dad-i) en passant par les illusions qu'elle provoque (lycanthropie clinique), les délires et la violence qu'elle oblige, la maladie est au centre du récit. En plus, le texte est traversé par un métalangage médical très varié, qui repose sur les activités et analyses des médecins, les noms de maux : « *Tu as fait une psychose comme chaque année. Le Docteur Dame dit que tu as fait une lycanthropie clinique, qui est un état psychiatrique dans lequel le patient se croit transformé en loup. Il s'agit d'une zoopathie provoquée par ta schizophrénie* » (*MGA*, p. 83). Et ce n'est pas seulement André Lachance qui se trouve dans la posture du patient. Chantal Régimbald elle aussi souffre de maladie mentale :

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

Le même constat peut être effectué dans *RC*, notamment dans le troisième conte. L'histoire commence « dans la chambre 66 de l'hôpital numéro 6 de Moscou, [où] une jeune fille de quinze ans vient de mourir d'épuisement » (*RC*, p. 79) :

Le médecin vient seulement d'arriver et essaie tant bien que mal de sauver le bébé qui est toujours dans son ventre. Il lui a fait une césarienne sans essayer d'épargner à la mère des cicatrices postopératoires, c'était inutile. L'important était de sortir le bébé de là le plus rapidement possible, ce qu'il réussit en un tour de main. C'est sous les applaudissements des infirmières et les chants de Noël de la chambre d'à côté que ce gros bébé de sept kilogrammes a crié au monde : – *je suis vivant !* (*RC*, p. 79)



Dans la suite du texte, Dron « passera plusieurs jours à l'hôpital » (p. 90-91) après s'être fait « frapper sur la tête par quelqu'un avec une barre de fer » (p. 91). Lilya sera atteinte d'« *une maladie transmissible sexuellement* » (p. 101) après une transfusion sanguine faite avec du sang infesté : « *le sida engendre un affaiblissement du système immunitaire, on ne meurt pas vraiment du sida, mais plutôt des maladies qu'on attrape après* » (p. 106). D'autres cas de maladie sont relevés dans ce texte, ainsi que des discussions avec les médecins, les patients, etc.

En ce qui concerne le discours juridique, quelques éléments sont visibles dans RC, notamment au moment où deux ambulanciers entrent dans la chambre d'hospitalisation de la mère de Dron : « - *Nous avons décidé de porter plainte contre vous pour menace de mort. Et Dron leur dit : - Pas de problème et moi je vais porter plainte contre vous pour non-assistance à une personne en danger* » (p. 106-107). Le droit est convoqué alors dans un double sens, celui du plaignant et celui de l'accusé. La justice est ainsi mise en jeu, dans sa double facette (la contradiction) pour démontrer et même ironiser l'impasse et les contradictions qui la constituent. La même ironie se prolonge dans le deuxième conte où H\_tler dénonce les travers de la justice viennoise : « *Il y a dix ans, c'était pareil à Vienne. Mais ça a été encore pire là-bas pour moi. Quand j'ai voulu rentrer à l'Académie des arts, tous les juges étaient des Juifs et eux aussi, leurs copains leur avaient dit que mes dessins et peintures n'intéressaient personne* » (p. 56).

Dans MGA, en dehors des trois derniers articles dont le vocabulaire est en grande partie tiré du métalangage juridique, le romancier ne manque pas de décrire avec précision les dérives de corruption qui entachent l'image de l'institution judiciaire au Canada. Un extrait démontre clairement que les avocats sont chèrement « achetés » : « - *Bonjour monsieur Lachance ! Je suis celui qui va vous représenter demain à l'audience devant un juge au sujet de votre remise en liberté. Il a passé une liasse de papier au préposé qui me l'a remise par une boîte sur le côté* » (MGA, p. 50).

En ce qui concerne le discours cyberno-informatique, le troisième conte de RC est assez illustratif, car le texte met en scène Dron qui utilise frauduleusement un site internet à partir de son ordinateur pour vendre en Russie de la musique occidentale par ailleurs interdite. Il utilise le même site pour diffuser des pamphlets politiques contre les dirigeants soviets :

Dron [...] est sur son ordinateur. Il est en train de télécharger de la musique. Il fait cela depuis trois ans, et commence à avoir beaucoup d'argent pour un garçon de son âge avec sa musique occidentale qu'il télécharge, interdite par le Soviet suprême, qu'il enregistre ensuite sur cassette et qu'il vend sur le marché noir. Il a beaucoup de goût pour la musique, il est très avant-gardiste. Quand un artiste devient populaire sur la scène internationale, [...] Dron a une technologie très avancée et il prend sa musique sur les sites web des gens. (RC, p. 80-81)

L'auteur va même plus loin en esquissant une description presque exhaustive du processus technologique, du fonctionnement des appareils et de l'efficacité des moyens techniques mis en jeu pour accomplir cette activité proscrite :

À l'époque on n'appelait pas cela des sites web, mais plutôt des Babillards Boards, communément appelés BBS. Ceux-ci ressemblaient beaucoup aux pages web d'aujourd'hui, mais à la différence que juste une seule personne pouvait être sur le BBS en même temps. Et la connexion se faisait à l'aide du récepteur du téléphone que l'on mettait sur une petite boîte, qui elle était connectée à l'ordinateur. Et c'est à l'aide du numéro de téléphone personnel du propriétaire du BBS qu'on pouvait se connecter et télécharger les fichiers qui étaient sur l'ordinateur du propriétaire du site. (RC, p. 81)

Il s'agit alors d'une remise en question de l'usage par les jeunes des outils du numérique. En effet, l'auteur négocie ce discours pour exposer les dérives du numérique et la mauvaise foi de ces jeunes qui utilisent les réseaux et les appareils du numérique à des fins crapuleuses, d'enrichissement illicite.

Au total, ces discours réunis donnent des indices sur la nature du discours littéraire qui les intègre, et par ricochet le discours pictural qui les réécrit et les reproduit, voire enrichit. Il s'agit alors d'un médiasémème à caractère scientifique dont les sèmes se déclinent sous forme mathématique, médicale, juridique et cybernoinformatique. Mais cela montre finalement que le caractère hybride de la production de Christopher Di Omen se reconnaît aussi dans cette nouvelle posture qui repose sur le recours au discours scientifique multiforme.

## Conclusion

À l'entame de notre recherche, l'enjeu était non seulement de montrer que les œuvres de Christopher Di Omen sont des objets culturels hybrides, mais surtout de justifier les aspects d'hybridité sur lesquels ils s'appuient afin d'en dégager la portée critique et artistique. Dans ce sens, il a été question d'une hybridité plurielle adossée à au moins trois axes. Au niveau esthétique, c'est l'authenticité des formes scripturales qui est remise en question via le dialogue des genres au carrefour de la fluidité des frontières génériques. Au niveau de l'espace-temps, ce sont des époques (passé et présent), des lieux (Occident, Amérique) et des cultures (de l'écrivain, des illustratrices et du lecteur) qui se croisent par l'acte de (re)lecture et se réactualisent par le truchement de la réécriture picturale du texte. Enfin, au niveau linguistique, langues et langages cohabitent dans le tissu textuel tout en soulevant les problématiques liées à l'identité, à l'esthétique scripturale et à l'auctorialité en contexte francophone de réécriture. Au demeurant, il appert que les productions omeniennes sont tributaires d'un changement de paradigme au niveau de l'actualité des genres littéraires ; ce qui essaie de remettre continuellement en question les

habitudes scripturales orthodoxes consommées au fil du temps par les écrivains. Le décloisonnement des barrières génériques (via la fusion des genres), artistiques (via la réécriture picturale du texte) et stylistico-linguistiques (via les langues et les formes de discours enchevêtrés dans le tissu textuel) devient alors le point d'appui majeur de conceptualisation d'un métadiscours critique sur les productions dont les formes se révèlent continuellement nouvelles et réactualisées.

### Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Benayada, K. (2009). La peinture « parlante » de Stuart Davis. In H. Ventura & Ph. Mottet, *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels* (pp. 53-62). L'instant même.
- Bonaccorsi, J. & Flon, É. (2014). Figures de la « variation » médiatique : stratégies, discours, dispositifs. *Revue "Les Enjeux de l'information et de la communication"*. 15(3). 3-10. [http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux](http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/les_enjeux)
- Brossard, L. (2010). L'œuvre d'art totale, une utopie ? Utopie et œuvre d'art totale. In D. Berthet, *L'utopie. Art, littérature et société* (pp. 55-69). L'Harmattan .
- Calvet, L. J. (1999). *La guerre des langues et les politiques linguistiques* [1<sup>ère</sup> éd. 1987]. Payot.
- Dasse Boho, S. P. (2024). De l'intermédialité à l'intrartialité : une analyse de la chromatisation picturale du texte à partir de *i vs Omën – laissez-moi vous raconter* et *Le monstre – Le gène d'Adam* de Christopher Di Omen. In R. Fotsing Mangoua, Ch. Bonono & K. Hona, (Dir.), *François Guiyoba : pour un comparatisme affirmé, actualisé, éclectique et innovant* (in memoriam). INTEL'ACTUEL, *Revue de lettres et sciences humaines/Journal of Humanities and Social Sciences* (pp. 119-144). Hors-série-4. Université de Dschang. <https://www.fabula.org/actualites/118639/intel-actuel-revue-de-lettres-et-sciences-humaines-html>
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Seuil. Coll. « Tel Quel ».
- Di Omen, Ch. (2010). *Mes Règlements de conte*. Fleurs de Lys.
- Di Omen, Ch. (2012). *Le monstre – Le gène d'Adam*. Fleurs de Lys.
- Iloki, B. E. (Éd.) (2017). *Intertextualité, intermédialité comme source de la création littéraire. La culture de la convergence*. Les éditions universitaires européennes.
- Jiatsa Jokeng, A. (2020). *La Carte et le territoire de Michel Houellebecq. Une aperception à la lumière de la théorie intermédiaire de François Guiyoba. Et autres réflexions*. Connaissances et Savoirs.
- Jiatsa Jokeng, A., Fopa Kuete, R. & Guiyoba, F. (2020). *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*. Lucie éditions.
- Gauvin, L., Fonkua, R. & Alix, F. (2020). *Penser le roman francophone contemporain*. Les Presses de l'Université de Montréal.

- Louviot, M. (2010). *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg]. <https://theses.fr/2010STRA1007>
- Marin, L. (1971). *Études sémiologiques: écritures, peintures*. Klincksieck.
- Mbala Zé, B. (2011). La communication ésotérique dans *Ils ont mangé mon fils* de Jacques Fame Ndong. *KALIAO. Revue pluridisciplinaire de l'École Normale Supérieure de Maroua (Cameroun). Série Lettres et Sciences Humaines*, 3(5), 93-99.
- Mbassi Atéba, R. (2020). Transtextualité, transgénéricité et interartisticité chez quelques romanciers francophones contemporains : Le Clézio, Bhêly-Quenum et Beyala. In A. Jiatsa Jokeng, R. Fopa Kuete & F. Guiyoba (Dir). *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques* (pp. 185-198). Lucie éditions.
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialité : le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 20(1), 9-27. <http://id.erudit.org/iderudit/1023522ar>
- Moura, J-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. PUF.
- Nancy, J-L. (2005). *Sur le commerce des pensées*. Galilée.
- Ndiaye, El H. M. (2008). *Éthiques et poétiques auctoriales. Le dire de l'auteur francophone face aux idéologies de l'appartenance : Bretagne, Québec, "Afriques"* [Thèse de Doctorat, Université Européenne de Bretagne et Université Rennes 2-Haute Bretagne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00269043>
- Richard, J-P. (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Seuil.
- Tcheuyap, A. (2005). *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Les Presses de l'Université d'Ottawa.