

Journal International des Sachants

REVUE SCIENTIFIQUE
PLURIDISCIPLINAIRE



Journal International
des Sachants



Fréquence
TRIMESTRIELLE

ISSN-P : 3079-3009

ISSN-L : 3079-3017

www.revuejds.net

info@revuejds.net

**Volume 1,
Numéro 2,
Août 2025**





**Journal International
des Sachants**



Revue scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Publié en Open Access



Abidjan, République de Côte d'Ivoire

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

INDEXATIONS ET REFERENCEMENTS INTERNATIONAUX

Pour toutes informations sur les indexations et référencements internationaux du **Journal International des Sachants (JDS)**, consultez les bases de données ci-dessous :



<https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>



<https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>



<https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>



<https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-/2526>

Impact factor: SJIF 2025: 3.767

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

REVUE ELECTRONIQUE

Journal International des Sachants (JDS)

Revue Scientifique pluridisciplinaire

ISSN-P: 3079-3009 (Print ou imprimé)

ISSN-L: 3079-3017 (Online ou en Ligne)

Equipe Editoriale

Directeur de publication : Les Éditions Croco

Rédacteur en chef : SANOGO Tiantio Epouse BAMBA, INSAAC, Côte d'Ivoire

Chargé de diffusion et de marketing : ETTIEN N'Doua Etienne, UFHB, Côte d'Ivoire

Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen, UAO, Côte d'Ivoire

Comité Scientifique

ADOUBI Thierry Hugues, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

ALLABA Djama Ignace, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;

ASSEKA Tchoman François, Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ASSUÉ Yao Jean-Aimé, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara ;

BA Idrissa, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop ;

BAKAYOKO Mamadou, Maître de Conférence, Université Alassane Ouattara ;

BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara ;

DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

FAYE Valy, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

KAMARA Adama, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;

KAZON Diescieu Aubin Sylvere, Maître de Conférence, Université Félix Houphouët-Boigny ;

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro ;

N'DAH Didier, professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

OULAI Jean-Claude, Professeur titulaire, Communication, Université Alassane Ouattara ;

SARR Nissire Mouhamadou, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop ;

SILUE Oumar, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

Comité de Lecture

BALDÉ Yoro Mamadou, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

BAMBA Fatoumata, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

DAO Salifou, Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

GBOLA serge Arnaud, Maître Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

SIDIBÉ Moussa, Maître-Assistant, Lettres Modernes, Université Alassane Ouattara ;

KANGA Kouakou Hermann Michel, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara ;

KAZON Diescieu Aubin Sylvère, Maître de Conférences, Criminologie, Université Félix Houphouët-Boigny ;

KONAN Koffi Syntor, Maître de Conférences, Espagnol, Université Alassane Ouattara ;

KONE Kiyali, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

KONE Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

KONE Tchima Rolland, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

MEITÉ Ben Soualiou, Maître de Conférences, Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny ;

MOULARET Renaud-Guy Ahioua, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

MAMADOU Bamba, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

N'DAYE El Hadj Amadou Ba, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

SYLLA Makémissa, Assistante, Université Alassane Ouattara ;

TRAORE Amadou, Maître de Conférences, Université de Ségou ;

TRAORE Fanta, Assistante, Université Alassane Ouattara ;

TRAORE Sogotiènin Ramata, Maître-Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

YOKORE Zibé Nestor, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ZABSONRE Moussa, Maître-Assistant, Université Yembila Abdoulaye Toguyeni.

Comité de rédaction

AHOUE Jean-Jacques, Assistant, Université de San-Pedro ;

ASSEKA Tchoman François Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

BROU N’Goran Alphonse, Maitre-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

COULIBALY Wayarga, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;

COULIBALY Yallamoussa, Assistant, Université Alassane Ouattara ;

DJE Yao Lopez, Assistant, Université Alassane Ouattara ;

DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Maitre-Assistante, Université Alassane Ouattara ;

DJOKOURI Innocent, Maître-Assistante, Université Péléforo Gon Coulibaly ;

EHILE Kadja Olivier Maitre-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)

GUEYE Yoro Emmanuel, Maitre-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

KAZIO Djidjé Jean-Jacques, Assistant, Université de Bondoukou ;

KONE Tiégbè Gaston, Maitre-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

KOUAME Affoua Eugénie, Assistante, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny ;

LOBA Léon Fabrice, Attaché de Recherche, Institut d'Histoire d'Art et d'Archéologie Africain (IHAAA) ;

OZOUKOU Koudou François, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;

SANOGO Tiantio épouse BAMBA, Maitre-Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

TIE BI Galla Guy Rolland Maitre-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;

TOURE Gninin Aicha, Maitre-Assistante, Université Félix Houphouët-Boigny ;

TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, Maitre-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

YAO Elisabeth, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;

COORDINATEUR GENERAL DU NUMERO :

KAZON Diescieu Aubin Sylvère

Maître de conférences CAMES,
Université Félix Houphouët-Boigny

.....

Contacts JDS

Site web: <https://revuejds.net/>

Email : revuejds@gmail.com

Tél. : + 225 0779360611 / 07480453267

.....

Indexations et référencements internationaux :

Sjifactor: <https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>

ARI : <https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>

ASCI: <https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>

IPIndexing: <https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-2526>

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

PRESENTATION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) est une revue scientifique pluridisciplinaire dédiée à la valorisation et à la vulgarisation des résultats de recherches innovantes, de découvertes de pointe et de productions scientifiques originales et pertinentes dans divers domaines scientifiques. Disposant de comité scientifique et de lecture, la revue **JDS** offre ainsi aux chercheurs du monde entier, une plateforme de publication de haute qualité en favorisant le partage des connaissances et de la collaboration au sein de la communauté scientifique.

JDS est une revue évaluée par des pairs (*blind peer review*) et en libre accès "*Open access*" relevant des Editions Croco. Il publie les articles dans le domaine des Sciences Humaines et Sociales ; Langues et littérature ; Art, patrimoine et culture ; Sciences du Langage et de la Communication ; Sciences Economiques et de Gestion ; Sciences politiques et Juridiques. Dans sa vision d'ouverture, **JDS** encourage la collaboration interdisciplinaire entre les chercheurs de tous les pays africains et du monde.

Les articles proposés doivent respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent être originaux et n'avoir jamais fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture. Ils sont soumis à une sélection initiale par l'éditeur, puis à un processus rigoureux d'évaluation par les pairs en double aveugle avant publication.

PROTOCOLE DE REDACTION DE JDS

Le Journal International des Sachants (JDS) n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. - 2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparaît en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, zone titre, lieu de publication, zone éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, on indique la maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :

Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.

- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.

Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzokru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.

- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.

Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Le non-respect de ces recommandations ci-dessus conduit au rejet systématique du manuscrit.

SOMMAIRE

SECTION 1 : LANGUES & LITTERATURE

Etudes germaniques

1. **Spott und Ironie als Mittel zur Dekonstruktion der NS-Ideologie in Die Blechtrommel (1959) von Günter Grass**
Fabrice AKA & Kouadio Deless Bouavie ANDJE 1-15
2. **Die sprachliche Nicht-Repräsentierbarkeit: Beispiele einiger übersetzten Diskurse von der Abbey-Sprache ins Deutsche**
Eppié Augustine Michaela BONGBA..... 16-24
3. **Der letzte Aufstand: Eine vergleichende Analyse des Selbstmords in Sembène Ousmanes La Noire de... und Stefan Zweigs Leporella**
EDI Yapi Pierre-Clovis..... 25-41

Etudes hispaniques

4. **Aproximación etnolingüística a No hay país para negros de Oscar Kem-Mekah kadzue**
Roseline FOUODJI WAGOUM Epse DJATSA..... 42-58
5. **Ironía como estrategia narrativa en la obra de carmen martín gaité: recurso estilístico, crítica sociocultural**
Amenan Opportune AHOUSY Épse DAVODOUN..... 59-74

Lettres Modernes

6. **Le quadrillage du récit dans le roman français de l'extrême contemporain**
Pierre Olivier EMOUCK..... 75-90
7. **ALERTE ! PEUPLE MIEN de Nakpoha-Pédja COULIBALY : lecture poly-isotopique du malaise social des sociétés africaines**
ASSOUMAN Noëlle Larissa Épse KOFFI 91-103
8. **La reterritorialisation refoulée dans Bamako Paris New York de Manthia Diawara**
Nadège ZANG BIYOGHE..... 104-114

SECTION 2 : COMMUNICATION, ARTS, CULTURE ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

9. **Enjeux de l'utilisation de l'intelligence artificielle (IA) dans la postproduction cinématographique**
Bonaventure LOKOSSOU & Elavagnon Dorothée DOGNON..... 115-128
10. **Usages, perception et défis de l'intelligence artificielle chez les formateurs indépendants en Côte d'Ivoire**
Henri-Joël KOFFI..... 129-140

11. Autopromotion et excellence scolaire : le défi communicationnel de la Soukpa Fondation en Côte d'Ivoire Daouda FOFANA	141-158
12. L'usage des réseaux sociaux numériques dans la communication institutionnelle du PDCI-RDA Katcha Richmond KOUACOU & N'dah Éric ANNET.....	159-171
13. Contribution de la communication à la gestion des biens publics par les collectivités territoriales : le cas de la mairie de Bouaké Imbie Anicette AMON épouse FOLOU.....	172-190
14. La question du harcèlement sexuel en milieu universitaire en Côte d'Ivoire : enjeux, défis et perspectives Aya Carelle Prisca Kouamé-Konaté, Affoué Hélène Aké & Jean-Claude Oulai.....	191-205

Patrimoine, art, culture, cinéma & tourisme

15. Les manifestations et défis des formes de tourisme durable associées au tourisme rural intégré Lamine SAMBOU.....	206-220
---	---------

SECTION 3 : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Archéologie

16. L'habitat colonial à Sassandra : une approche archéologique de l'impérialisme française en Côte d'Ivoire DJEZOU Kouamé Innocent, ETTIEN N'doua Etienne & AHOUE Jean-Jacques.....	221-234
17. Premier exemple de valorisation d'un patrimoine archéologique impacté par les travaux de construction du barrage hydroélectrique en Côte d'Ivoire KONE Gnaman Léontine & KIENON-KABORE Timpoko Hélène.....	235-247

Histoire

18. L'état de Côte d'Ivoire dans l'accompagnement du football de 1960 à 2015 Kanga Gérard Brice ESSE, Anicet Kouadio KOFFI & Marc Stéphane GBÉDIA.....	248-268
19. Nomination des premiers ministres de sortie de crise en Côte d'Ivoire : cas de Charles Konan Banny KONDON Dago Aimé & N'GUESSAN Mahomed	269-285
20. Communautés villageoises, exploitation forestière et lutte pour le développement socio-économique au Cameroun : perspective historique Yannick ZO'OBO.....	286-301
21. Problématique de la libre circulation dans l'espace CEDEAO (1979-2020) : État des lieux et perspectives Wend-Vénèda Arsène DIPAMA.....	302-318

- 22. Frontières, influences régionales et enracinement du conflit indépendantiste en Casamance (1983-1994)**
Kobenan Paul KOUASSI & Abdoulaye BAMBA..... 319-336
- 23. La lagune Aby dans l'organisation culturelle des Bétibé à l'époque précoloniale (1692-1754)**
Ben Soualiouo MEITE & Konan Samuel N'GUESSAN..... 337-347
- 24. L'asile entre hospitalité et rivalités diplomatiques : la Côte d'Ivoire au cœur des mobilités politiques ouest-africaines (1960–2010) »**
Rokia Alexandra KONATE..... 348-365
- 25. L'usage de l'histoire dans la politique étrangère du Ghana sous Kwame Nkrumah**
DAPPAH Abou..... 366-384

Géographie

- 26. Populations urbaines à l'épreuve des risques sanitaires et environnementaux de l'élevage à Daloa (Côte d'Ivoire)**
Gué Pierre GUELE, Drissa TRAORE & Kouadiobla Romaine Josée BODO.... 385-400
- 27. Potentiel d'inclusion financière du mobile money dans le milieu rural du département de Sinématiali**
Kapiéfolo Julien KONÉ, Kolotioloma Honoré TUO,
Affouet Anne-Marie N'DRI & Alain François LOUKOU..... 401-417
- 28. Orpaillage et transformation de la vie rurale en Côte d'Ivoire : cas du village d'Assafo dans la sous-préfecture de Tanda**
Tolla Koffi ALLOU..... 418-434
- 29. Production informelle de la ville dans le Grand Ouaga au Burkina Faso**
Abdoul Karim BAZIE..... 435-448
- 30. La gestion coutumière des conflits fonciers dans le canton de Koudougou au Burkina Faso**
Zakaria ZONGO & Issa SORY..... 449-465
- 31. Exploitation du bas-fond de Natio-Kobadara : source de risques sanitaires et environnementaux dans la ville de Korhogo**
Moussa COULIBALY 466-479
- 32. Défis de l'accès à l'eau potable dans la ville de Boundiali (nord de la Côte d'Ivoire)**
Sindou Amadou KAMAGATE, Idrissa SARAMBE & Brahim CISSE..... 480-492
- 33. A Multi-Criteria Geospatial Framework for Enhanced Landslide Hazard and Risk Mapping in Southern California's Coastal Zone**
Lila Reni Bibriven 493-516
- 34. L'étalement urbain au péril de l'agriculture urbaine dans la ville de Bouaké (centre de la Côte d'Ivoire)**
Zana Souleymane OUATTARA..... 517-530

- 35. Aménagement arboricole et conservation de la biodiversité végétale à Yaoundé 7**
Fridolin Brice Nicolas Atekoa Mbarga & Aurel Vedel Tchuegang Touyim..... 531-546
- 36. Défis et perspectives pour une ville de Cocody verte**
Assalé Félix AKA 547-559
- 37. Évolution du secteur de l'hydraulique rurale au Sahel à travers le cas du département de Téra : progrès, défis et stratégies communautaires endogènes**
Yayé MOUSSA..... 560-582
- 38. Incidences de la faible dotation des cantines scolaires en denrées alimentaires sur les élèves et leurs parents dans la DRENA de Ferkessédougou (Nord-Côte d'Ivoire)**
Lornandjou Barakissa SORO, Nogodji Jean YEO, YOMAN N'Goh Koffi Michael & Arsène DJAKO..... 583-599
- 39. L'eau de puits : une source de résilience face aux défaillances de l'approvisionnement en eau potable à Bouaké (centre de la Côte d'Ivoire)**
Michiapo Blandine KOUAME, Olga Adéline BRISSY & Joseph P. ASSI-KAUDJHIS..... 600-615

Philosophie

- 40. La place du divin dans la résolution de la crise écologique : une lecture augustinienne**
N'gouan Yah Pauline ANGORA épouse ASSAMOI..... 616-624

Anthropologie et sociologie

- 41. Stigmatisation et résilience : Vécu des Mères Célibataires dans la Commune d'Agla (Cotonou)**
Emilia Mawugnon AZALOU TINGBE..... 625-637
- 42. Actrices ou victimes : rôles des femmes dans les conflits extrémistes dans la commune d'Abala**
HAROUNA OUSMANE Ibrahim..... 638-648
- 43. Le chômage des jeunes dans la ville de Pikine : contours, stratégies de contournement et dénouements**
Mor DIOP..... 649-665
- 44. Logiques socio-économiques d'appropriation des réserves administratives à Korhogo, au Nord de la Côte d'Ivoire**
COULIBALY Gninnan Hervé, GNAN Olivier, GOUETI-BI Jean-Noël & OUATTARA Gbafa..... 666-683
- 45. Alliance matrimoniale et consolidation des liens au nord Cameroun : une analyse sociologique de l'intégration et de la cohésion sociale des enfants issus de mariages interethniques**
Paulette Mappi Dzukou..... 684-702

- 46. Quand les ordures deviennent une ressource :
capitalisme, concurrence et profit dans les villes ivoiriennes**
Kouamé Chérubin KRA..... 703-721
- 47. Tarification forfaitaire subventionnée et unité départementale d'assurance
maladie : une innovation du service de CPN à Sokone (Sénégal)**
Paul Mamba DIÉDHIOU & Oumarou AROU..... 722-733
- 48. « Souroundou » et cérémonies de mariage chez les populations
des villes de Niamey et Maradi (Niger)**
Halimatou SAMINOU OUMAROU &
Mohamed Moctar ABDOURAHAMANE..... 734-743
- 49. La discrimination positive par les marchés publics et l'autonomisation
des femmes : quel impact pour les femmes de Kovié et de Wli au Togo ?**
Solenko GNENDA..... 744-759
- 50. Wahhabisme et entrepreneuriat féminin en Côte-d'Ivoire**
Zadi Serge ZADI..... 760-778
- 51. Recolonisation et maintien des transporteurs sur les espaces
publics autour des institutions : le cas d'Abobo**
Ali Coulibaly..... 779-794

Science de l'éducation

- 52. Gestion des crises scolaires au sein des établissements secondaires :
rôle des directions d'école**
Noufou OUEDRAOGO..... 795-810

SECTION 4 : SCIENCES ECONOMIQUES ET DE GESTION

- 53. Analysis of the effects of foreign direct investment
on the energy transition in Côte d'Ivoire**
ALLO BENJAMIN KOFFI..... 811-824
- 54. La gestion de compétences dans le contexte de
la décentralisation et de crise au Mali**
SIDIBE Mariam & Houdou Attikou DIALLO..... 825-836
- 55. Analyse de la transparence des pratiques du recrutement dans un
Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial de Ségou, Mali**
Oumar TANGARA, Thierno B BAGAYOKO,
N'To SAMAKE & Yacouba BALLO..... 837-847



Le quadrillage du récit dans le roman français de l'extrême contemporain

Pierre Olivier EMOUCK

*Littérature française,
Université de Bertoua-Cameroun,
Email : poememouck@yahoo.fr*

Date de soumission : 28-06-2025

Date de publication : 31-08-2025

Résumé

Le récit et le discours sont la forme principale du roman depuis sa genèse. Mais avec les grands drames et tragédies qui secouent et bouleversent le monde et la vie depuis le vingtième siècle, les grands récits tendent vers la disparition. Le récit s'ébranle et titube un peu partout dans les romans contemporains. Son quadrillage dans *Les Enfants sont rois* de Delphine de Vigan entraîne la question de la puissance qui plombe le récit pour qu'il soit mis sous très haute surveillance : quel arsenal scripturaire le contrôle-t-il ? Comment se déploie ce mécanisme de dressage et redressage intenses dans le roman ? Ces questions font penser que la surexposition précoce dans les réseaux sociaux a une force phénoménale, le hors du commun et hors norme qui pouvait dérouter, détourner le récit du narratif de l'urgence. À l'aide de la poétique narratologique, l'ultra-discursivité et les postures ou voix du narratif s'avèrent des neutralisants efficaces du récit et le message recherché de l'auteur.

Mots clés : surexposition précoce, réseaux sociaux, ultra-discursivité, narratif, urgence

The grid of the narrative in the extremely contemporary French novel

Abstract

Narrative and discourse have been the main form of the novel since its genesis. But with the great dramas and tragedies that have shaken and upset the world and life since twentieth century, the great stories are tending towards disappearance. The narrative falters everywhere in contemporary novels. Its grid in *Les Enfants sont rois* of Delphine de Vigan raises the question of the power that weighs down the narrative so that it is placed under very high surveillance : what scriptural arsenal controls it ? How does this mechanism of intense training and straightening unfold in the novel ? These questions suggest that early overexposure in social networks has a phenomenal force, the unusual and extraordinary force that could confuse, divert the story from the narrative of urgency. With the help of narratological poetics, ultra-discursivity and the postures of the narrative prove to be effective neutralizers of the story and the author's intended message.

Key words: early overexposure, social networks, ultra-discursivity, narrative, urgency

Introduction

La critique a trouvé dans le roman français de l'extrême contemporain une nette propension à revenir au réel qui ajoute du goût au roman (M. Majorano, 2002). Elle a fait mention du « nouveau réalisme contemporain, qui donne une nouvelle résonance aux affects et rejoue le trouble privé sur la scène collective » (B. Havercroft, P. Michelucci, P. Riendeau, 2010 : 15).

Elle avait alors commencé à « identifier ce que le roman français d'aujourd'hui sait et fait du réel » (B. Havercroft, P. Michelucci, P. Riendeau, 2010 : 14), sillage que poursuit la présente étude sur *Les Enfants sont rois* de Delphine de Vigan. Force est de constater que la romancière française plonge son récit dans l'extrême contemporain, avec en toile de fond le monde et la vie des réseaux sociaux. Elle relate, avec un effet particulier de saisissement sublime, un phénomène qui déborde l'entendement humain, au facteur imprévisible, inconnu, étrange, extrême, affolant et déstabilisant. L'histoire narrée est trop sensible, si incroyable que la raconter à l'ordinaire aurait paru suspect. Quelle est, en effet, cette onde de choc qui parcourt l'intrigue et met le récit sous calibrage, le régule, y redresse la moindre extrapolation ? Comment se déploie le quadrillage pour que n'échappe du récit l'once d'aucun doute ? Ce ne serait qu'inédit d'avancer que sous le prétexte de la fiction romanesque, Delphine de Vigan invite à comprendre froidement et en profonde lucidité le phénomène des vidéos familiales sur les réseaux sociaux, par une ampleur qui provoque le vertige et constitue nettement une menace pour un monde meilleur. Elle opte pour une écriture ultra-discursive et un narratif de l'urgence pour s'écarter de la moindre distraction et susciter une attention totale.

Le récit ou « la mise en intrigue », selon Paul Ricœur (1985), est l'agencement d'éléments dans une suite d'événements pour en faire une histoire. Il est intrinsèque au roman, artefact difforme, multiforme, protéiforme, ayant vocation à se renouveler (M. Zérafra, 1971) et débouche sur la narratologie, lorsqu'il s'agit d'en faire une herméneutique. Celle-ci, suivant Bakhtine (1978) assermenté par Todorov, va associer le fond et la forme, viser « l'architectonique ou la construction, ou la structure de l'œuvre, entendue comme un lieu de rencontre et d'interaction entre matériau, forme et contenu » (T. Todorov, 1984 : 86). Partant de la triade narratologique récit / histoire / narration (G. Genette, 1972) se dégagera deux niveaux d'analyse : l'ultra-transitivité de l'urgence au niveau de l'histoire et le narratif de l'urgence pour la narration.

1. L'ultra-discursivité de l'urgence

L'ultra-discursivité est ce qui nécessite une connaissance et une réflexion d'une urgence extrême. Delphine de Vigan passe par une onde de choc qui laisse un saisissement hors du commun pour en faire appel. Elle donne à lire une histoire qui tend à dépasser le récit. Elle se raconte sous l'urgence (cas extrême, brutal, inattendu, impensable et imparable qui nécessite une intervention immédiate, au risque de périr) d'un discours du récit pour faire accepter, se faire prendre au sérieux. Elle s'ordonnera et se subordonnera à la *graphoscopie* de la surexposition dans les réseaux sociaux, l'hypotypose sur le système des chaînes familiales, la

déconstruction d'un chronotope chaotique. C'est un mécanisme qui met le récit sous haute surveillance, accrue et intensive.

1.1. Graphoscopie de la surexposition dans les réseaux sociaux

La *graphoscopie* pourrait se définir comme instrument, technique d'observation de l'écriture qui met le récit sous-tutelle. Elle expose à nu, pour que ne perçoive aucun doute dans le phénomène atypique orchestré par les parents et les réseaux sociaux de la surexposition précoce dans les vidéos familiales. La graphoscopie dresse le récit, l'aligne sur l'historique et l'exégèse. Le phénomène est revêtu du sens de la naissance d'un mythe, d'un donné pour vrai. D'entrée de jeu dans le sujet, la narration se heurte à une inférence discursive : comment en est-on arrivé là ? La surexposition dans les réseaux sociaux est ainsi placée hors norme, mythique, qu'il faille en chercher les origines. L'intensité de l'urgence pousse à créer une situation pré-initiale. La situation pré-initiale remonte donc à la source, dix-huit ans plus tôt, sur le temps de l'histoire, à l'arrivée en France du premier format des émissions de télé-réalité, d'où est née cette : « volonté d'être vu, reconnu, admiré [...] pour avoir droit à son « quart d'heure de célébrité » (D. de Vigan, 2021 : 20). La narration frise déjà l'épopée, semble en marquer la *geste* : « Oui, c'est là que tout a commencé » (D. de Vigan, 2021 : 20). L'année désignée, 2011, prend l'ampleur d'un temps mémoriel : « c'est là ». Le « Oui » du récit est martelé pour attester solidement l'apparition d'un titan, explication de la démesure et de l'extrême dans les temps contemporains. C'est le « Oui » du quadrillage ; il a la prétention de la vérité absolue et d'un argument irréfutable. Il ouvre et clôt simultanément le débat. L'exégèse devient histoire, et raconte : « Le phénomène a commencé aux États-Unis et s'est développé un peu partout ces trois dernières années » (D. de Vigan, 2021 : 122). La graphoscopie inscrit l'histoire dans le mythe, mais c'est le passage forcé sur le récit pour comprendre « c'est là que tout a commencé », le « là » de l'onde de choc qui amène à quadriller le récit, le contraint à expliquer le développement du mythe : « Facebook explosait en France et partout dans le monde » (D. de Vigan, 2021 : 110), ensuite « Instagram », « You Tube », « Netflix », « Twitter », « Tik Tok », « WhatsApp ».

La graphoscopie dirige le récit à faire admettre l'incroyable, examinant Mélanie en possession titanesque de multiples comptes sur Internet, pouvant naviguer d'un seul geste à partir d'un téléphone portable d'un réseau à l'autre, partout et à tout moment, en un rien de temps, difficile à accepter : « Consciente de l'incrédulité à laquelle elle se heurtait, Mélanie sortit son téléphone portable pour montrer au commissaire et à son adjoint la chaîne qu'elle gérait sur You Tube [...]. Elle se connecta ensuite à son compte Instagram » (D. de Vigan, 2021 : 60). Le

commissaire et son adjoint n'avaient pas encore vu ce phénomène étrange. Il a fallu à Mélanie en faire la démonstration pour les sortir de leur incrédulité. Le récit fait défiler les chaînes en boucle : Happy Récré, initialement appelée Kim the Singer, puis Kim and Sam in Happy Récré, Minibus Team la chaîne concurrente à Happy Récré, Mélys et Fantasia, le Club du jouet, La Bande des doudous, Rigolo Toy. La bataille pour la conquête des abonnés est démentielle. Happy Récré tourne, monte et poste entre deux et quatre vidéos par semaine pour occuper l'espace. L'activité est stressante : « c'était un travail énorme que personne ne semblait voir. [Mélanie] y passait des journées et des soirées entières. Elle y passait tout son temps » (D. de Vigan, 2021 : 155). Le sacrifice est indispensable pour que Sammy Diore cristallise les millions de fans qui désirent des "selfies" et des autographes avec elle et son frère : « font la queue pendant très longtemps pour [les] voir, parfois même deux heures » (D. de Vigan, 2021 : 94). Le feedback présent est colossal.

L'état de guerre entre les chaînes concurrentes est affirmé par Loïc Serment, le gérant de la chaîne le Chevalier du Net, et consigné ainsi dans le procès-verbal : « Oui, c'est la guerre entre certaines chaînes. Kimmy et Sammy ont aujourd'hui cinq millions d'abonnés, tandis que Minibus Team plafonne à deux millions, pourtant Fabrice Perrot a commencé avant elle. Il est furax » (D. de Vigan, 2021 : 157). La fureur, "furax", du créateur de Minibus Team est exorbitante. C'est un quadrillage qui rend le récit totalisant, intensif, pour neutraliser tout soupçon de mensonge et maintenir le narrataire sur le vif du réel, surtout d'un « réel malade » (D. Viart et B. Vercier, 2008 : 230).

1.2. Hypotypose sur le système de chaînes familiales

L'hypotypose est une description vivante et frappante. Elle est utilisée à dessein de sortir la réalité de l'abstraction pour la matérialiser vive et la mettre sous les yeux. Dans *Les Enfants sont rois*, l'hypotypose pose sur le système de chaînes familiales. Elle met à vif la surexposition précoce. Sammy Diore « la mascotte de la chaîne, c'est la petite. Elle avait deux ans et demi quand ça a commencé » (D. de Vigan, 2021 : 101). Ryan, l'américain de huit ans : « il est filmé par ses parents depuis ses quatre ans » (D. de Vigan, 2021 : 122). Sammy Diore se considère avec sa sœur comme « les enfants de France sur You Tube » (D. de Vigan, 2021 : 95). Mais, placer les enfants "sur" You Tube est une position périlleuse qui crée la stupeur dans l'entendement et soulève des inquiétudes vertigineuses : qui sait sur quoi les enfants sont-ils posés ? Est-ce que You Tube ne pourrait pas les avaler ? Les parents en sont-ils conscients ?

Dans ce système : « ce sont les parents qui filment leurs enfants et postent des vidéos plusieurs fois par semaine » (D. de Vigan, 2021 : 122). Ils les manipulent, leur font jouer le jeu. Loïc



Serment le met en lumière en pointant la chaîne Minibus Team : « Quand vous regardez les vidéos, ses filles ont souvent l'air crevées, blasées, il n'y a que lui qui fait semblant de s'amuser » (D. de Vigan, 2021 : 157). Clara l'agrandit encore dans les vidéos de Mélanie Claux, revenant sur une anecdote concernant Kimmy et sa mère dans le studio d'enregistrement. La maman avait trouvé sa fille face à la caméra. Surprise, elle lui avait demandé si elle avait voulu se filmer. La réponse de la petite fille était sans équivoque : « Je voulais dire adieu aux happy fans. [...] Oui, adieu pour toujours » (D. de Vigan, 2021 : 231). Mais la maman de Kimmy va ignorer la requête de sa fille, la détourner en s'adressant à ses abonnés : « Eh bien vous voyez, on l'a échappé belle ! Kimmy voulait faire ses adieux au music-hall ! » (D. de Vigan, 2021 : 213), un grossier mensonge sur "happy fans" et "music hall" par jeu de mots. Puis elle va retourner la plainte contre sa fille : « Mais tu es trop jeune pour dire adieu, ma chérie, tu imagines tous les happy fans qui t'aiment et qui seraient si malheureux » (D. de Vigan, 2021 : 231), tout un chantage émotionnel odieux, exercé sur une enfant, à peine consciente d'elle-même.

Malgré la pétition initiée par le lanceur d'alerte, le youtubeur le Chevalier du Net, recueillie par quarante mille signataires, Clara se scandalise : « il ne s'est rien passé. Quand je te dis rien, c'est rien. Cela n'a pas empêché de plus en plus de parents de s'engouffrer dans la brèche, avec des enfants de plus en plus jeunes » (D. de Vigan, 2021 : 126). Elle s'emballe sur « tout un écosystème qui, pour l'instant, échappe aux radars » (D. de Vigan, 2021 : 126). Les enfants sont exhibés du matin au soir, vêtus à demi, vêtus de marques. Stupéfaite, elle s'interroge sur Mélanie Claux : « Qui est cette femme ? » (D. de Vigan, 2021 : 232). C'est le comble, c'est l'ultra-discursivité, c'est la *sublimitude*. C'est sur cette urgence absolue que la narratrice saute, alerte :

Mélanie Claux n'était pas une exception. Mélanie Claux était comme les autres. Elle était comme Fabrice Perrot, comme les parents de La Bande des doudous, comme la mère de Felicity, comme ces dizaines d'adultes qui avaient créé des chaînes au nom de leurs enfants et pour lesquels la question de l'exposition ou de la surexposition n'en était pas une. Et ils n'étaient pas les seuls. (D. de Vigan, 2021 : 233-234)

L'hypotypose braque sur un business dont les parents sont les seuls bénéficiaires : « Ce sont les parents qui encaissent. Libres à eux d'en faire ce qu'ils veulent » (D. de Vigan, 2021 : 125). Elle détaille à la loupe les stratégies de production consistant à tourner le plus de vidéos possibles pour obtenir plus de vues, de likes et de commercialisation :

Au-delà d'un certain nombre de vues, You Tube insère des publicités dans les vidéos et rétribue les youtubeurs en conséquence. L'argent vient aussi des marques qui paient pour apparaître dans les vidéos. Non seulement elles offrent le matériel – les Lego, les figurines Disney ou les œufs Kinder Surprise

-, mais certaines paient la famille pour être montrées ou mises à l'honneur. La collaboration fait alors l'objet d'un contrat. Les Diore ont créé plusieurs sociétés. Si tu vas sur le site de l'INPI, tu verras qu'ils ont déposé et protégé tous les noms de marques de leurs enfants. (D. de Vigan, 2021 : 124)

Le scandale du système de chaînes familiales est hors d'entendement : surexposition précoce, manipulations et exploitations de mineurs par leurs géniteurs, business, bénéfices pécuniaires colossaux. L'hypotypose est ainsi un mécanisme de quadrillage du récit. Elle compresse le récit pour que la narration cède la voix à un débat crucial, nécessaire, de toute urgence.

1.3. La déconstruction d'un *chronotope* chaotique

Le chronotope renvoie au temps et à l'espace dans le roman. Le chronotope chaotique veut dire qu'il est oxymorique, à la fois gigantesque et infiniment réduit. Figé et mobile, il narre la captivité des enfants dans l'écran et visibles partout. Enfermés par l'écran, leur présence est virtuelle. Mais elle s'étend à l'infini, puisqu'en se déplaçant par l'image, ils sont partout à la fois, vus entre cinq et vingt-cinq millions d'abonnés, les chiffres sont événementiels. Cependant ils ne sont nulle part aussi, vivant en ostracisme :

les Diore vivent en vase clos, disons qu'ils ne se mêlent pas beaucoup aux autres. Au début, ils prenaient part à la fête des voisins, aux apéros, à tous les trucs collectifs, mais peu à peu, avec le succès, ils se sont repliés sur eux-mêmes. [...] Depuis deux ans, Kim et Sam ne jouent pratiquement plus jamais avec les autres gamins de la résidence. Leur mère n'aime pas qu'ils se mêlent aux autres. » (D. de Vigan, 2021 : 100-101)

Le temps de ces enfants est également neutralisé par l'addiction, paralysé par une routine implacable : « ils passent tout leur temps libre à tourner ces fameuses vidéos » (D. de Vigan, 2021 : 101). Le Chevalier du Net pousse plus loin l'addiction, évoquant les filles de Minibus Team : « Elles tournent à des cadences inadmissibles. Il suffit de faire le calcul. Tourner une vidéo, ça prend du temps, je peux vous dire qu'elles ne doivent pas faire grand-chose à côté, à part dormir, et encore, quand il ne les réveille pas à trois heures pour un prank » (D. de Vigan, 2021 : 157-158). Le *il* renvoie à leur père.

Immobilisé à jamais, le temps devient chaotique. Les enfants Diore n'ont ni présent ni passé et encore moins le futur. Leurs parents leur ont volé le présent : ils subissent leur folie. Ce sont eux qui fixent les règles du jeu, dictent leur bonheur. Sur quel passé pourront-ils se reposer, alors que les traces qu'ils produisent et qu'ils laissent dans les réseaux sociaux ne s'effacent pas ? Le futur leur est fermé, car ils resteront comme tels, dans une enfance éternisée, paradoxale avec le cours naturel de la vie. Ils habiteront toujours les écrans, resteront les mêmes images, et ce, jusqu'à l'infini. C'est mythologique, mais c'est de l'extrême urgence contemporaine et c'est d'une ultra-discursivité.

Dans ce chronotope chaotique, les enfants manifestent une lassitude certaine : « Ces dernières semaines, l'attitude de Kimmy s'était modifiée. Parfois, il ne s'agissait que d'un détail : une expression sur le visage de l'enfant, un mouvement de recul, un geste interrompu pour tenter d'esquiver la caméra. Mais à d'autres moments, le mal-être de la petite était flagrant » (D. de Vigan, 2021 : 228). Ici, Kimmy sombre dans l'angoisse existentielle, inexplicable pour une enfant de son âge. À travers le doudou-sale, qu'elle a choisi : « parmi une multitude de jouets flambant neufs » (D. de Vigan, 2021 : 148), l'enfant revendique sa destinée humaine, la chair qui deviendra poussière.

La lassitude n'épargne personne. Les gamines de Minibus Team : « ont souvent l'air crevées, blasées » (D. de Vigan, 2021 : 157). Même à Mélanie Diore, la mère des enfants, il lui était arrivé une fois d'avoir "honte" de mettre la caméra au-dessus de ses enfants et de crier sur Kimmy, qui, par inadvertance, avait bousculé un câble. Elle avait éprouvé « ce sentiment de perdre pied » (D. de Vigan, 2021 : 154), et, c'était l'occasion manquée de se ressaisir qui participe de l'onde de choc : « Elle n'avait personne à qui en parler. Élise, son unique amie dans la résidence, était partie. À Élise, elle aurait pu dire ce qu'elle avait ressenti [...]. Elle aurait pu expliquer cette pression, et tous ces chantiers à mener de front » (D. de Vigan, 2021 : 154). Malgré de grands regrets, Mélanie n'a pas cherché à souffler, elle n'a pas trouvé d'autres amies pour un peu de répit. Elle est restée immergée, corps et âme, dans le fastidieux.

Comme si l'histoire devenait totalement ahurissante, abrutissant même, et que les narrataires allaient interrompre le pacte de lecture en criant à trop d'imagination, le quadrillage pousse le récit à se justifier : « je t'avoue que les gens semblent assez renseignés » (D. de Vigan, 2021 : 100). Cet aveu de dire vrai, en convoquant le renseignement quantitativement fiable, accentue l'urgence d'en débattre.

Le quadrillage a permis jusqu'ici au récit de narrer l'inénarrable sans chuter dans le fantasque ni dans l'émotion, mais avec totalité et discursivité. Ultra-transitif, il a révélé le scandale de la surexposition précoce dans les réseaux sociaux en cherchant à donner non pas le rêve, mais la chair de poule ; il n'a pas voulu seulement raconter, toucher du doigt, mener à la réflexion. Dans la partie qui va suivre, le quadrillage va atomiser le récit, le contraindre à l'hybridation des postures narratives pour encore mieux le contrôler, densifier la crise de la narration à son paroxysme.

2. Le narratif de l'urgence

Le narratif est un nouveau concept en cours de lexicalisation qui pourrait, dans l'empirisme, formaliser le récit d'influence, c'est-à-dire un récit incitatif à la conviction, à l'adhésion ou à l'action, en dehors des préoccupations ludiques ou oniriques. Le narratif est remarquable par le primat qu'il accorde au mode mimétique qu'au mode diégétique. *Showing* dans la tradition anglo-saxonne, le mode mimétique efface quasiment les traces du narrateur pour que le récit puisse se raconter de lui-même. Sans cloison, le narratif de l'urgence naît dans le roman de Delphine de Vigan de la paralysie du mode diégétique, le « foyer de narration », en d'autres mots : « l'angle de prise de vue, le foyer narratif, le point d'optique où se place un narrateur pour raconter son histoire » (R. Bourneuf et R. Ouellet, 1975 : 81). Il consiste, dans le roman, à asphyxier le « grand récit », car ce qui est en jeu n'est plus à raconter : « Il faut le voir pour le croire » (D. de Vigan, 2021 : 169), répétait sans cesse Clara Roussel pendant trois heures de temps, ahurie et scandalisée devant le titanesque (phénomène des réseaux sociaux). Il surveille également les « micro-récits », pour qu'il n'y ait pas dispersion ni distraction, afin de conserver l'unité du narratif à extirper du hors-norme.

Genette (1980), dans la méthode qu'il indique pour analyser le récit, parle d'atmosphère, et du niveau. L'atmosphère consiste à évaluer la distance entre le narrateur et le récit, le niveau se situe sur la variation de la focalisation. Ils matérialiseront les *posts*, les rapports d'enquête de police et la dystopie, pour un narratif de l'urgence.

2.1. Les *posts*

Les *posts* sont des échanges virtuels sur Internet entre un influenceur ou une influenceuse et ses *followers*, ou entre membres d'une même communauté, d'un groupe dans les réseaux sociaux. Dans le roman qui intéresse cette étude, c'est le contenu des vidéos familiales qui parle de lui-même, qui montre lui-même, témoigne du jeu médusant de la démesure entre le risque inimaginable et le danger foudroyant, le fil d'Ariane entre l'amusement et le gravissime. S'y trouveront les stories, *unboxing*, challenges, séries.

Les stories, pour ce qui est des *Enfants sont rois*, sont des messages oraux enregistrés sur vidéos et postés dans les chaînes familiales, comme dans cet exemple : « Bonjour mes chéris, j'espère que vous allez tous très bien / Voilà mes chéris, je vous souhaite une très bonne nuit et vous envoie pleins de bisous d'étoiles ! » (D. de Vigan, 2021 : 227). Ici, le narrateur est troqué contre l'émetteur. La narration disparaît au profit de l'énonciation. L'histoire se déroule sous les yeux et se raconte d'elle-même. Le récit fait place nette à l'enjeu. C'est la séduction qui se met en scène et se narre à travers les courtisans affectifs de possession « mes chéris » et « vous » et le ton



épique du besoin de reconnaissance, d'acceptation et d'appartenance "très bonne nuit" et "pleins de bisous d'étoiles". La story montre plus qu'elle ne narre le jeu sur Internet, dans les réseaux sociaux. L'ouverture d'un compte ou la création d'une chaîne pourrait facilement inciter à flatter les vus, à quêter les abonnés. Le jeu pousse à une étape supérieure en devenant lucratif. En effet, une fois que les abonnés sont captés et se comptent par milliers dans une chaîne, les marques se bousculent et les stories s'orientent sur la publicité :

Mes chéris, nous sommes arrivés chez Run-Shop pour acheter les nouvelles baskets de Kimmy ! Hein, mon petit chat, tu as besoin de nouvelles baskets car les autres commencent à être un peu serrées ? [...] Alors, voici les trois paires que Kimmy a sélectionnées en 32 [...] Je vous partage de plus près : une paire de Nike Air dorées de la nouvelle collection, une paire d'Adidas trois bandes et une paire sans marque avec un renfort rouge... Il va falloir qu'on se décide et, comme vous le savez, Kimmy déteste choisir. Alors mes chéris, on compte vraiment sur vous ! [...] Que doit prendre Kimmy ? A- les Nike Air B- Les Adidas C- Les baskets premiers prix. (D. de Vigan, 2021 : 11-12)

L'intérêt de cette story repose sur le magasin "Run-Shop", les marques "Nike Air" et "Adidas" et le luxe "premiers prix". La story influence la masse à acheter chez Rin-Shop, à s'habiller cher, à porter les grandes marques. Sans grande surprise, les abonnés vont choisir pour Kimmy les Nike Air dorées. Aveuglée par son succès, la story vire à l'exposition quotidienne de la vie privée pour maintenir une relation de confiance avec la masse :

Coucou mes chéris, nous venons de rentrer du centre commercial et figurez-vous que Kim et Sam sont déjà repartis ! Le coup de barre de la voiture n'a pas duré longtemps ! Des copains à eux jouaient dans la résidence et ils sont descendus les rejoindre. Je crois qu'ils jouent à cache-cache, et moi je vais en profiter pour ranger les courses et préparer la pâte à crêpes pour ce soir. Eh oui ! Comme je vous l'ai dit ce matin, ce soir, c'est mercredi, et comme vous le savez, une fois par mois, le mercredi, c'est... la crêpe party ! Et bien sûr, il y aura du Nutella ! (D. de Vigan, 2021 : 44)

Les moindres faits et gestes de la famille sont rapportés à longueur des journées. Mélanie ne fixe pas les limites entre ce qui peut rester intime et ce qui doit être publique. Elle ne met pas de frontière entre sa famille et sa communauté : "comme vous le savez" ; sa communauté sait tout de sa famille. Par elle, les réseaux sociaux paraissent inoffensifs.

L'unboxing est un autre genre de *posts*. C'est le déballage. Les enfants déballent dans les vidéos des cartons d'objets : « comme s'ils étaient tombés du ciel » (D. de Vigan, 2021 : 105), jouant à ignorer et à être surpris de leurs contenus : « Allez, on l'ouvre complètement ! », « Qu'est-ce qu'il y a dedans ? », « Oh, je vois encore quelque chose... », « Qu'est-ce que c'est que cette petite boîte verte ? », « Maintenant on va mettre les piles ! », « Oh, mais on peut jouer avec les deux manettes, c'est super chouette ! » [...] « Oh là là le gros carton ! », « C'est méga incroyable », « Waouh ! ». (D. de Vigan, 2021 : 105-106)

L'unboxing se passe de narrateur. Le déballage se fait en direct. Les acteurs montrent ce qu'ils font. Une nouvelle fois, le récit cède devant l'enjeu qui est de snober ; ce qui amène la tension entre la mise en scène superficielle des enfants trop heureux et le facteur inconnu qui pourrait s'y opposer. C'est une corde raide sur laquelle les enfants sont lancés, sans mesure du retour.

Le même effet se retrouve dans les challenges baptisés « Les Battles ». Les yeux bandés, Sammy et Kimmy testent de nombreux produits. Ils doivent deviner « sous-marque ou marque de distributeur », ou « identifier les différents parfums d'un même produit » :

Marque ou sous-marque

Assis côte à côte face à la caméra, Kim et Sam, les yeux bandés, dégustent une série de produits (fromage crémeux, chips, soda, thé glacé, pâte à tartiner, biscuits divers).

Pour chacun de ces produits, ils testent deux échantillons : un « vrai » et un « faux ». Ils doivent ensuite deviner lequel provient de la marque d'origine et lequel est une imitation (sous-marque ou marque de distributeur).

Taste and guess

Les yeux bandés, il s'agit cette fois d'identifier les différents parfums ou saveurs d'un même produit. (D. de Vigan, 2021 : 120-121)

Dans la « série buy everything », les enfants achètent inutilement :

Dans un supermarché, Kimmy et Sammy, chacun son tour, ont dix minutes pour acheter tout ce qu'ils veulent, sans aucune restriction de prix ou d'utilité, dès lors que l'article commence par la lettre tirée au sort (la lettre F par exemple). [...]

Les variantes : j'achète tout ce qui est jaune, j'achète tout ce que tu écris, j'achète tout ce que tu dessines, si tu devines tu achètes. (D. de Vigan, 2021 : 129-130).

La « Série Fast-food and Happy » ou « On commande les yeux fermés » :

Kim et Sam passent commande sur la borne automatique (menu board). À tour de rôle, chacun doit sélectionner dix produits, sans voir ce qu'il effleure sur l'écran tactile.

De retour à la maison, les achats (hamburgers, frites, milkshakes, wraps, boissons) sont sortis du sac et détaillés face à la caméra. (D. de Vigan, 2021 : 149-150)

Les challenges et les séries sont également des *posts* qui quadrillent le récit. Leur posture narrative étouffe la velléité de narrer du narrateur hétéro-diégétique sous la position et la vision extra-diégétique qui retransmet en direct. Ce qui est vu et qui se déroule de lui-même c'est le jeu avec l'inconnu dans lequel les enfants sont dangereusement admis, parce qu'il se joue dans un espace et avec des partenaires virtuels. C'est le narratif qui se déroule ainsi. Un narratif qui présente les réseaux sociaux comme un univers imprévisible qui pourrait se révéler implacable, d'où les rapports de l'enquête de police.

2.2. Les rapports d'enquête de police

Le récit de l'enquête de police se construit autour des procédures judiciaires. Il est aux antipodes de la narration littéraire : « Que le récit judiciaire tienne debout... et si possible dans un classeur [...]. Qu'il soit lisible, compréhensible. Irréprochable. En béton armé. Qu'aucun avocat ne puisse s'emparer d'un vice de forme, que rien n'ait été laissé au hasard, et que toutes les portes entrouvertes soient refermées » (D. de Vigan, 2021 : 54). Le récit juridique n'accorde aucune place à la subjectivité, à la fantaisie, au jeu ou à la rêverie. C'est un récit à part, d'un domaine spécifique à l'opposé de la littérature : le récit littéraire est destiné à l'œuvre littéraire tandis que le récit juridique doit tenir dans un classeur. Le récit littéraire y est éliminé par le procès-verbal. Le style est banni par l'écriture objective qui n'admet aucune faille d'un alibi dans la syntaxe ni dans les tournures grammaticales. Son enchevêtrement et entremêlement dans le roman de Delphine de Vigan est un quadrillage millimétré. En fait, le récit littéraire n'est plus apte à sortir le réel du virtuel et à faire comprendre le virtuel dans le réel survenu par l'enlèvement de la petite Kimmy, super star sur les réseaux sociaux. Il balbutie à vouloir transposer l'audition de la maman de l'enfant :

Mélanie Claux fut entendue pour la première fois. Le commissaire tapait avec dextérité sur son ordinateur tandis qu'elle revenait en détail sur l'enchaînement des faits : ils rentraient tous les trois du centre commercial de Vélize 2 quand Sammy et Kimmy avaient aperçu les autres enfants, en pleine partie de cache-cache. L'un d'entre eux, le petit Léo, leur avait aussitôt proposé de se joindre à eux. Sammy et Kimmy s'étaient tournés vers leur mère, n'attendaient qu'un signe. Elle avait hésité, puis avait accepté. (D. de Vigan, 2021 : 58-59)

Le balbutiement vient de ce que le récit littéraire ne rend pas compte de l'intensité dramatique stratosphérique de la disparition de Kimmy Diore, celle-ci étant d'une autre sphère qui dépasse l'enquête conduite par Clara Roussel : « assise entre ses piles de dossiers, elle avait le sentiment d'être hors-jeu » (D. de Vigan, 2021 : 166). Le récit juridique resserre donc le quadrillage par les procès-verbaux. Le premier procès-verbal, à l'ouverture de l'œuvre, sort brutalement du jeu, rappelle au réel. Son intervention siffle la fin de la récréation et le retour à l'impréparé, à l'impensable, à la violence terrible, jamais éprouvée, qui va avec :

BRIGARDE CRIMINELLE – 2019

DISPARITION DE L'ENFANT KIMMY DIORE

Objet :

Transcription et exploitation des dernières stories Instagram postées par Mélanie Claux (épouse Diore).

Enquête, rebondissements, suspense, tenir en haleine. (D. de Vigan, 2021 : 11)

Le lieu : « Brigade Criminelle » s'inscrit directement dans une affaire de crime. Le titre du procès-verbal : Disparition de l'enfant Kimmy Diore indique du gravissime, puisqu'il s'agit



dans l'affaire d'une enfant disparue. L'angle d'optique fait désormais place aux procès-verbaux d'enquête, d'auditions, de dépositions des témoins et suspects. Les procès-verbaux se démultiplient dans le roman : les auditions de Mélanie Claux, celle de Sammy Diore, de Fabrice Perrot, le principal concurrent de la chaîne Happy Récré, de Loïc Serment, ceux de la description des vidéos de la chaîne Happy Récré disponibles sur You Tube, la synthèse rédigée par Clara Roussel quadrillent le récit pour « nommer les images, les décrire, les ordonner. [...] les extraire de cet espace infini, sans contours, où elles étaient à la fois dissimulées et surexposées » (D. de Vigan, 2021 : 168).

C'est par procès-verbal que le narratif incrimine les parents sur la disparition de leur fille, Kimmy Diore, se servant des déclarations à la Brigade Criminelle :

Pour moi, ces enfants sont victimes de violence intrafamiliale. On en reparlera, vous verrez. Je prends les paris. Les parents prétendent que c'est un loisir – qui rapporte des millions –, moi, j'appelle ça du travail dissimulé. Un travail pénible, harassant, et dangereux, quoi qu'ils en disent. Un travail qui isole ces mineurs et les expose au pire. (D. de Vigan, 2021 : 158)

C'est toujours par procès-verbal que le dénouement de l'affaire Kimmy Diore est connu :

Brigade Criminelle – 2019

ENLÈVEMENT ET SÉQUESTRATION DE L'ENFANT KIMMY DIORE

Objet :

Procès-verbal d'audition d'Élise Favart.

Réalisée le 18 novembre 2019 par Clara Roussel, officier de police judiciaire à la Brigade Criminelle de Paris, et Cédric Berger, capitaine de police à la Brigade criminelle de Paris.

Sur les faits :

Élise Favart se présente le 18/11/19 à 8 h 05 dans les locaux de la Brigade criminelle accompagnée de l'enfant Kimmy Diore, disparue le 10/11/2019. Sans attendre l'audition, elle explique à l'officier de police judiciaire Clara Roussel qu'elle est l'auteur des faits d'enlèvement et séquestration sur la personne de Kimmy Diore et que l'enfant vient de passer chez elle les sept derniers jours. (D. de Vigan, 2021 : 261)

Les rapports d'enquête de police révèlent une métalepse, c'est-à-dire une manière de dresser les niveaux narratifs, de réduire ou d'effacer carrément la subjectivité. Tous les foyers et niveaux narratifs sont confondus : hétéro-diégétique et homo-diégétique, extra-diégétique et intra-diégétique. Ces procès-verbaux ont pour narratif la limite très étanche qui existe dans les réseaux sociaux entre le jeu et la brutalité, le virtuel et la réalité, le bien et le mal. Ils disent que la simplification des réseaux sociaux sera fatale pour un monde meilleur, qu'il ne faille pas prendre les réseaux sociaux à la légère, les considérer superficiellement est un péril irréversible.

2.3. Aux tréfonds du réel : la dystopie

Le quadrillage du récit entre dans les souterrains du réel pour bâtir la fondation du futur par la spéculation extrême d'un avenir sombre de l'humanité. Le récit dystopique prolonge le quadrillage dans l'année 2031. Kimmy aura dix-huit ans, deux de moins que son frère. La posture dystopique spéculé sur les enfants sur les réseaux sociaux qui atteindront la maturité en 2031 avec des pathologies liées au numérique, comme une mise en garde. Sammy Diore est diagnostiqué atteint du syndrome dit de Truman Show. Il est suivi médicalement par le psychiatre et psychanalyste Santiago Valdo. Son futur est vulnérable. Le récit dystopique met en évidence chez lui le délire paranoïaque : il appelle à l'aide, hallucine, fait la dépression. Atteint de schizophrénie, le jeune homme ne sort plus de son domicile pour la raison qu'il y a des caméras cachées partout qui l'épient pour capturer son image à la moindre occasion. La phobie d'être filmé est traumatique dans ce récit qu'il fait sur lui-même :

Je venais d'entrer dans le magasin quand j'ai vu la caméra qui pivotait vers moi avec son œil, qui s'est ouvert d'un seul coup. Prêt à m'engloutir. Je ne sais pas ce qui s'est passé. J'ai craqué. Je me souviens seulement des cris. Je me disais : « Qui crie comme ça ? », c'était insupportable. J'ai appris plus tard que c'était moi. (D. de Vigan, 2021 : 328)

Kimmy Diore n'est pas en reste. Elle présente des symptômes qui se sont déplacés vers des substances psychoactives, la drogue et le sexe en perspective : « Vers treize ans ou quatorze ans, j'ai commencé à fumer des pétards et je me suis tapé la moitié des garçons du lycée d'à côté » (D. de Vigan, 2021 : 308), se confie-t-elle. La surexposition précoce leur aura laissé des séquelles physiques : tremblements légers, tics, maigreur, insomnies, eczéma. Ce seront des marginaux avec : « une confiance limitée en leurs parents et qui peinent à construire des rapports sains avec leurs pairs » (D. de Vigan, 2021 : 354).

Ceux qui survivront et arriveront à continuer normalement sont rares. Le fils cadet de La Bande des doudous « aujourd'hui un acteur reconnu » et la fille aînée de Minibus Team au « parcours exceptionnel » (D. de Vigan, 2021 : 355) sont des exceptions qui confirment la règle.

Le récit dystopique héroïse les enfants qui régleront leurs comptes avec les adultes d'hier et traîneront leurs parents en justice, devant les tribunaux. D'abord avec la société, Sammy Diore accuse l'indifférence des autres qui ont abandonné son frère et elle à leur triste sort, après l'épisode de sa disparition et de sa réapparition. Elle indexe les médias : « les médias nous avaient déjà oubliés » (D. de Vigan, 2021 : 305). Elle est en colère contre ses concitoyens : « Vous pensez qu'un enfant de deux ans, quatre ans, dix ans peut réellement *vouloir* ça ? Qu'il se rend compte de ce qu'il fait ? [...] J'imagine que vous aviez plus important à faire » (D. de Vigan, 2021 : 306). Elle se défoule :

Vous croyez que je pouvais dire à ma mère « Sors de ma chambre avec ton putain de téléphone et tes putains de chéris, dont certains se branlent sur ces belles images que tu partages avec le monde entier » ? Non, c'est clair, un enfant ne parle pas comme ça. Ne pense pas comme ça. Mais aujourd'hui j'ai dix-huit ans et je parle comme ça. » (D. de Vigan, 2021 : 305-306)

Ultime révolte, les deux enfants assigneront leur mère en justice : « pour atteinte au droit à l'image, violation de la vie privée et mauvaises décisions éducatives » (D. de Vigan, 2021 : 347). Le récit dystopique les élève de ce fait au statut de héros.

Le bénéfice de l'héroïsme des enfants entrevoit une prise de conscience collective de la société qui réglementera la présence des enfants, leurs activités et leur protection dans les réseaux sociaux, surtout dans les chaînes familiales. Par ailleurs, le récit dystopique projette, dans cet avenir proche, un mouvement de « Déconnectés » :

Ceux qui refusent d'être suivis à la trace comme des poulets élevés en batterie, notés comme des paquets de pâtes, ceux qui ont renoncé, autant que faire se peut, à tout ce qui permet de connaître leurs goûts, leurs amis, leurs horaires et leurs activités, ceux qui n'appartiennent plus à aucun réseau, aucune communauté, et préfèrent ouvrir des livres et des journaux que des pages Google. (D. de Vigan, 2021 : 286)

Le récit dystopique rêve grand d'un avenir écologique avec les déplacements à pied ou à vélo, un monde sans plastique, sans avion, qui consomme peu « recycle et récupère tout ce qui peut l'être » (D. de Vigan, 2021 : 287). Le narratif reste le même : les réseaux sociaux représentent un péril pour l'humanité, aujourd'hui et demain, et qu'il convient d'en prendre conscience. Le quadrillage atteint ainsi son but de faire de l'art : « un effort pour créer, à côté du réel, un monde plus humain » (A. Maurois, 1952 : 39), ce que Gefen (2017) traduit par « réparer le monde », c'est-à-dire que similaire à la tradition kabbalistique (*tikkun olam*), la littérature (écriture) répand des rayons de lumière dans les consciences (lecteurs) pour redresser les dérives des sociétés contemporaines.

Conclusion

Cette étude scientifique vérifiait qu'après « les notions périmées » (A. Robbe-Grillet, 1956) et le formalisme qui a suivi dans le roman, après la « désuétude du dispositif méta-narratif de légitimation » (J.-F. Lyotard, 1979 : 7), le retour au réel innovait par le quadrillage du récit. Narratologie mise à contribution, le travail a consisté à questionner les structures du récit : histoire, personnage, chronotope, focalisation. Leur analyse a révélé que le récit dans *Les Enfants sont rois* de Delphine de Vigan était mis sous très haute surveillance par un contrôle vif, marqué au pas, sans relâche, de ses principaux organes constitutifs pour que la communication recherchée ne s'entache d'aucun soupçon de fiction ou de divertissement.

Deux cordons étaient dressés dans le roman pour resserrer le quadrillage : l'un pour neutraliser la narration et créer la discursivité, l'autre pour éteindre le narrateur et ses foyers de narration et faire comprendre un narratif. Au niveau de la discursivité, le récit était muselé par l'ultra-discursivité. Le hors-norme de l'histoire des vidéos familiales dans les réseaux sociaux était strictement recadré par la *grapho-scopie* de la surexposition. La grâce des enfants, principaux personnages de cette surexposition, était absorbée par l'hypotypose de leur surexposition précoce par leurs propres parents en quête d'un bonheur personnel. De même, le chronotope était redressé par la déconstruction d'un temps vide et d'un espace zéro, tous deux chaotiques. Au niveau du narrateur et de ses postures dans le récit, l'analyse a perçu une atomisation de cette instance qui mettait le récit hors d'état de nuire au narratif polémique. *Posts* sans narrateur, rapports d'enquêtes de police brouillant la narration, dystopie avec un narrateur futurologue, hors du temps, donc évanescent, ont contribué à éliminer au maximum la subjectivité des points de vue, fut-il extra-hétérodiégétique, pour que se fasse comprendre le narratif : les réseaux sociaux habitent et habiteront désormais avec tous, mais attention, vigilance très élevée au risque d'abandonner l'idéal d'un monde meilleur aujourd'hui et dans l'avenir. Néanmoins, ne faudrait-il pas penser que le quadrillage du récit soit un autre hors-norme qui finalement fasse rêver et divertir ?

Références bibliographiques

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, 2023, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 634 p.

BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 182 p.

BOURNEUF Roland, OUELLET Réal, 1975, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 232 p.

GEFEN Alexandre, 2017, *Réparer le monde. La littérature face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 392 p.

GENETTE Gérard, 1972, *Figure III*, Paris, Le Seuil, 286 p.

GENETTE Gérard, 1980, *Le discours narratif*, trad. de Jane Lewin, Ithaca, Cornell University Press.

HAVERCROFT Barbara, MICHELUCCI Pascal, RIENDEAU Pascal, 2010, *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 453 p.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 128 p.

MAJORANO Matteo, 2002, *Le roman de l'extrême contemporain. Le Goût du roman*, Bari, Éd. B. A Graphis, Coll. Marges critiques/Margini critici, 302 p.

MAUROIS André, 1952, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 150 p.

RICŒUR Paul, 1991, *Temps et récit* (3 t.), Paris, Le Seuil, 433 p.

ROBBE-GRILLET Alain, 1956, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, 192 p.

TODOROV Tzvetan, 1984, *Critique de la critique*, Paris, Le Seuil, 208 p.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, 2008, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 512 p.

VIGAN DE Delphine, 2021, *Les Enfants sont rois*. Paris, Gallimard, 364 p.

ZÉRAFFA Michel, 1971, *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Éditions Klincksieck, 496 p.