

←—————→

## La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose Dr KONE Diakaridia

Université Alassane Ouattara, Bouaké  
Adresse électronique : [konedjackson@gmail.com](mailto:konedjackson@gmail.com)

### Résumé :

En s'engageant dans un pacte de lecture avec *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* de l'écrivain ivoirien Maurice Bandama, le constat immédiat est que l'on est tout de suite frappé par la centralité de la fluctuation de l'espace paginal des deux romans. Ce lieu, désormais appréhendé comme une zone déroutante, difficile à cerner, s'inscrit en réalité dans une logique d'éclatement, voire d'effondrement artistique. Une telle esthétique, qui est en réalité une des conséquences logiques de l'hybridité générique, procède principalement de l'art de la métamorphose qu'évoque Gérard Genette dans sa conception du roman comme un véritable *palimpseste*.

**Mots-clés** : scène du roman, espace paginal, hybridité générique, roman, métamorphose.

### Abstract :

While beginning in a pact of reading with *the son of-the-woman-male* and *the State Z' Héros or the war of the gaous* of the writer of the Ivory Coast Maurice Bandama, the immediate report is that one is immediately struck by the centrality of the fluctuation of the page space of the two novels. This place, from now on apprehended like a zone diverting, difficult to encircle, actually fits in a logic of bursting, even of artistic collapse. Such an aesthetics, which is actually one of 'the logical' consequences "of generic hybridity, proceeds mainly of the art of the metamorphosis which Gérard Genette in his design of the novel like a true palimpsest evokes.

**Key words** : scene of the novel, spaces page, hybridity generic, Romance, metamorphosis

### Introduction

Depuis la publication de son premier recueil de nouvelles *Une femme pour une médaille* en 1986, couronné "premier prix du concours littéraire enou-ceda", l'écrivain ivoirien Maurice Bandaman continue d'imprimer sa marque sur la scène littéraire africaine. Cet auteur, très prolifique, s'inscrit dans les grands débats qui interpellent aujourd'hui les intellectuels africains. Son esthétique scripturale se présente comme le lieu de renouvellement des modes de composition qui font que certains de ses romans sont caractérisés par l'élaboration

perpétuelle, voire obsessionnelle, d'une posture originale et novatrice ; amalgamant la fiction, les discours de l'Histoire et de la mémoire.

Très tôt déjà, Pierre N'Da, le préfacier de son conte-romanesque *Le fils de-la-femme-mâle*, voyait en lui un écrivain audacieux qui bouleverse les habitudes de la création littéraire en Afrique. Près de vingt ans après ce roman qui lui a valu le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire en 1993, et après plusieurs autres romans publiés, cette constante scripturale demeure actuelle et témoigne de la richesse de cette écriture qui s'inscrit perpétuellement, comme l'a remarqué P. N'Da (1993, p. 5), dans la

lignée des nouveaux romanciers, c'est-à-dire cette nouvelle génération d'écrivains africains qui rivalisent d'ingéniosité et de créativité en recherchant de nouvelles voies, de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles stratégies romanesques pour produire des œuvres toujours plus originales et plus novatrices<sup>1</sup>

Sur une base à la fois narratologique et sociocritique, cet article se propose de revisiter le lieu de déploiement de l'acte narratif, ses enjeux et ses modalités de présentation pour en arriver à la conclusion que chez Maurice Bandaman, la « scène du roman », ou mieux les « scènes » de *Le fils de-la-femme-mâle*<sup>2</sup> et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*<sup>3</sup> sont des lieux d'instabilité, de l'indétermination, de la métamorphose. Comment concrètement cette scène se métamorphose-t-elle chez l'auteur ? Quelle est la logique sous-tendue par cette métamorphose ?

À travers cette expression de la « métamorphose », l'on entend montrer comment l'espace romanesque de l'auteur se transfigure, et devient malléable. La « métamorphose » de ces romans, à partir de leur instabilité générique, fait que ces œuvres échappent aujourd'hui à toutes les configurations esthétiques traditionnelles attestées par le genre.

Une telle argumentation qui « érode » systématiquement les lignes identificatoires des romans dits de la première génération est soutenue par l'accouplement de genres différents et représentant des lieux d'expression de la dislocation de l'espace paginal dans le champ littéraire africain.

L'intentionnalité d'une telle démarche, pour être opérante, s'articule autour de trois moments. Le premier est un bref essai de théorisation de la notion de « scène de roman »

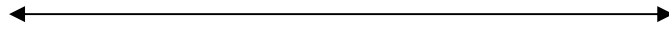
---

<sup>1</sup> Pierre N'Da, dans la Préface de *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan, 1993, Abidjan, 2013.

<sup>2</sup> Maurice Bandaman, *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan, 1993.

<sup>3</sup> Maurice Bandaman, *L'État Z'héros ou la guerre des gaous*, Abidjan, Éditions Michel Lafon, 2016.

## La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose Dr KONE Diakaridia



empruntée à Stéphane Lojkin. Quant au deuxième, il ambitionne de montrer que cette scène romanesque de l'auteur ivoirien, plus spécifiquement celle qu'il *fait voir* dans ses deux romans, est un lieu fortement dynamique, hétéroclite et mouvant. En analysant ainsi cette alchimie de la métamorphose, l'on peut enfin se demander si *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* ne s'inscrivent pas, en définitive, dans une logique de "rébellion formelle", celle qui prospère depuis dans les *Nouvelles Écritures Africaines* de Séwanou Dabla.

### 1. De la page du roman à la « scène du roman » : bref essai de théorisation d'une terminologie de l'ouverture

La notion de « scène de roman », créée et théorisée par l'universitaire français Stéphane Lojkin, désigne l'ensemble des moments d'instabilité du genre romanesque, pendant longtemps saisi dans son acception la plus élémentaire, c'est-à-dire comme un récit en prose dont l'intérêt est dans la narration d'aventure, l'étude des mœurs ou des caractères, l'analyse des sentiments ou des passions. Dans sa tentative de repousser désormais les limites du genre jusqu'à des frontières insoupçonnées, Lojkin (2002, p. 4) crée cette notion qu'il définit lui-même comme étant « [...] le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout au moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique ».

Épousant désormais les contours théoriques du genre romanesque tels que préalablement définis par M. Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman* (1978, p. 144), cette assertion en fait un haut lieu de porosité où le roman lui-même, devenu « le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux [...] contribue au renouveau de tous les autres genres, [...] les contamine par sa propre évolution, son propre inachèvement, [...] les entraîne impérieusement dans son orbite ». Visiblement, la conséquence d'une telle ouverture n'est plus à prouver. Beaucoup plus que les autres genres littéraires, la prose devient une sorte de lieu géométrique des autres arts, en les absorbant, en liquéfiant leurs possibilités d'identification, en brouillant leurs repères. Selon J.-Y. Tadié et B. Cerquiglini (2002, pp. 104-105), il débouche sur

une forme englobante, suffisamment plastique pour inclure ce qui n'est pas lui (essai, récit, enquête), l'infra-littéraire (...). [il] assimile les autres modes de fiction et les savoirs, en un processus créateur (...). [On est donc] à l'ère de l'hyperroman, celui des liens ou (...) des hyperliens

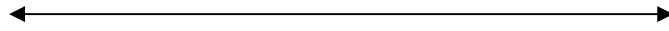
La notion de « roman » perd alors ses dernières illusions « d'illustration et de défenses ». Désormais, l'on assiste à la montée en puissance d'un genre de type *hyper*, totalement soumis au principe de l'hétérogénéité et de l'ouverture. Cette nouvelle spécificité générique proposée d'abord par Mikhaïl Baktine, ensuite par Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, valide l'option esthétique opérée par Maurice Bandaman dans ses romans *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* et autorise désormais le critique à appréhender ces romans de l'auteur ivoirien, non plus comme totalement des "romans", mais aussi à la fois comme des pièces de théâtres et/ou des recueils de contes.

## **2. *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* : de la scène du roman aux arts de la scène**

La spécificité des romans de Maurice Bandaman tient de ce que les relations intergénériques y sont exagérément visibles. Comme le théâtre et la poésie, pour ne citer que ces deux genres littéraires, les deux romans de l'auteur, *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* empruntent les voi(e)/(x) de l'instabilité et de l'hétérogénéité. Refusant le diktat de la forme et la rigidité du genre, ces romans se nourrissent désormais d'une matière générique plus composite. Autrement dit, *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* ne sont plus ni des romans ni des pièces de théâtre, encore moins des contes ou des mythes. Tout y est à la fois. La "métamorphose", telle qu'elle a été saisie au départ, est au service d'une écriture de l'instabilité, de la transfiguration, une écriture sans visage fixe ou mieux un "conte romanesque", pour reprendre le sous-titre de l'auteur lui-même.

### **2.1. Les romans de Maurice Bandaman comme des lieux de veillées de conte**

*Le fils de-la-femme-mâle* de Maurice Bandaman et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*, son tout dernier roman, affichent, dès leurs seuils, leur adhésion au principe du conte traditionnel africain puisque le premier porte, en sous-titre, la mention « conte-romanesque », alors que dans le second on note la présence d'un personnage conteur déjà à la page 10 : « *Je suis devenu conteur [...]* ». À partir de là, les textes de l'auteur ivoirien se présentent comme de très longs contes, comportant chacun une formule préambulaire (chant d'ouverture et formule de localisation temporelle) et une formule clausulaire.



### **2.1.1. Les formules d'ouverture et de clôture**

Dans *Le fils de-la-femme-mâle*, le texte liminaire qui précède la narration elle-même confirme l'adhésion de ce roman au principe du conte traditionnel africain. Le narrateur, à l'instar du conteur traditionnel, sollicite très ouvertement l'attention de l'assistance, avant de conter son histoire :

Écoutez !  
Écoutez !  
Gens d'ici  
Et gens d'ailleurs !  
Écoutez ma voix !  
Je vais vous dire une histoire  
Cette histoire est un conte (...)  
Elle dit vrai  
Elle dit faux...

On retrouve ce même dispositif oral dans *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*. Ici, encore, le narrateur, à l'image du conteur traditionnel, sollicite l'attention de son auditoire :

Écoutez !  
Écoutez !  
Écoutez l'histoire de mon ami Kanégnon !  
Je suis le conteur de son histoire !  
Je me fais parfois relayer par d'autres conteurs !  
Mais je suis présent dans les personnages de tous les conteurs !  
Écoutez l'histoire de mon frère  
De mon ami Kanégnon,  
Lui aussi enfant terrible de la Terre...

Ces deux textes liminaires, en dehors de leur fonction phatique, situent également le lecteur sur la nature même du récit. Les histoires que les narrateurs s'apprêtent à raconter aux « auditeurs » sont présentées sous la forme d'un conte, c'est-à-dire un récit fictif qui, sous le couvert du mensonge, étalent des vérités du monde contemporain.

Outre ces formules liminaires, l'autre procédé du code de présentation et de narration du récit oral que le romancier a transposé dans ses récits est l'emploi de formules clausulaires.

### **2.1.2. L'utilisation de formules clausulaires**

Les formules clausulaires sont celles qui marquent la fin du conte. Elles comportent, en général, une leçon de morale et une formule finale.

### **2.1.2.1. La leçon de morale**

La leçon de morale se situe, généralement, à la fin de l'intrigue, juste avant la formule finale stéréotypée. Elle tient à la fois de la sagesse populaire et de l'ensemble des expériences pratiques transmises de génération en génération. C'est un hymne au Bien contrairement au Mal, perçu comme nuisible pour l'espèce humaine. Par exemple, dans *Le fils de-la-femme-mâle*, le choix opéré par le romancier au profit de la bonne gouvernance se fait sans voile :

À Srankoungba, les exégètes de la littérature disent que peu de rois ont comme Awlimba su donner grandeur, nourriture, bonheur et liberté à leur peuple. Certains offrent à ceux dont ils détiennent la destinée guerres, misère, injustice et illusions. D'autres, par quelques actions héroïques, séduisent leur peuple puis s'isolent dans la citadelle de la gloire et de la fortune. Awlimba lui, ne cherche ni gloire, ni fortune (...) C'est pour cela que son unique passion est de donner à son peuple grandeur, nourriture et bonheur (p.168).

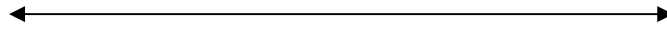
Le narrateur de *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* imprime la même fin à son intrigue : « Sous la fraîche verdure des bois, entre chants d'oiseaux et vents du ciel, j'écoutais les murmures de la terre, répondant en échos sonores à la sourde marche du peuple en fermentation, vers de nouveaux horizons d'humains ». (p. 283)

Qu'elles soient explicites ou implicites, ces différentes leçons de morale apportent la preuve que chez Maurice Bandaman les options esthétiques sont, avant tout, motivées. Le conte traditionnel dont il se réclame est, dans l'univers culturel africain, le genre didactique par excellence. Pour Konan Yao L. (2017, p. 15), c'est « *un genre gnomique [...] qui s'adresse au groupe humain dans sa totalité, prêche l'attachement du Noir à son milieu, à son mode de vie et à ses croyances* ». On est bien là dans un choix idéologique car ce fonctionnement tient profondément compte de la philosophie africaine qui rejette la doctrine de « *l'art pour l'art* » chère aux Parnasiens. Pour elle, la forme et le fond doivent fonctionner comme les deux faces d'une même médaille. Il en est de même pour la formule finale qui clôt l'intervention des narrateurs.

### **2.1.2.2. La formule finale**

Dans la plupart des contes africains, la formule finale est très souvent stéréotypée. Elle marque la fin de l'histoire sans en être la véritable conclusion littéraire. Donc, le conteur peut s'en passer sans remettre en cause le contenu de son message. *Le fils de-la-femme-mâle* reste fidèle à cette présentation du conte traditionnel comme l'atteste cette dernière ligne :

## La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose Dr KONE Diakaridia



EEEEEEhshshsh ! Gens d'ici  
Et gens d'ailleurs !  
Vous avez écouté mon conte  
Il y avait le vrai  
Il y avait le faux (...)  
Voilà le mensonge sorti cette nuit de mon ventre marécageux  
...demain (...) peut-être même que je vous dirai un autre conte (...)  
Bonne nuit à chacun  
Aux enfants des rêves fantastiques  
Aux adultes grande méditation... (p. 169)

Ce passage comporte une version de la formule finale stéréotypée des contes akan, ethnie d'origine du romancier : « Voilà le mensonge sorti de mon ventre marécageux ». En outre, comme cela se fait à la fin des veillées des contes, le narrateur donne rendez-vous au lecteur-auditeur pour le lendemain tout en lui rappelant que c'est de l'accouplement du vrai et du faux que naît la vérité en littérature. Dans *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*, le procédé est différent. En effet, en lieu et place d'une formule finale stéréotypée, l'auteur, par la voix de son narrateur, propose un chant de clôture :

Kètè, kètè, kètè !  
Kètè, kètè, kètè !  
Kètè, kètè, kètè !  
Je dansais devant le château de Nanan Gnamien Kpli  
Je cherchais à me faire recevoir pour lui demander de me donner  
une nouvelle chance de redevenir un roi riche et puissant.  
Je dansais pour séduire les gardes, et je chantais :  
Kètè, kètè, kètè !  
Kètè, kètè, kètè !  
Kètè, kètè, kètè !... (p. 285)

Que les romans de Maurice Bandaman s'achèvent par une formule finale stéréotypée ou par un chant de clôture, la déclaration d'intention du romancier reste la même : écrire en convoquant en abondance les ressources de l'oralité. Cet aspect des romans de l'auteur est également perceptible au niveau même de leur structure dialogique qui fait penser au genre théâtral.

### 2.2. La scène théâtrale dans le roman

Dans *Les Genres littéraires*, Y. Stalloni (1990, p. 10) écrit que « la catégorie générique prédétermine le contenu des productions qui en relèvent [et qu'] se présente en fait comme une division figée régie par des règles impératives dont l'observance conditionne la cohérence ». Le présupposé d'un tel balisage à la fois théorique et générique est qu'il fixe les limites de chaque genre, en tenant bien évidemment compte des spécificités inhérentes à

chacun d'eux. Toutefois, bien que rangé sur la première page de couverture dans le rayon des romans, *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* en plus d'être parfois un conte, reste aussi redevable au genre théâtral. Déjà à la page 10, Akèdèwa, l'araignée, ou mieux le narrateur, révèle qu'il est à la fois "conteur" et "metteur en scène". Imbu de cette qualité, il plante le décor, détermine les temps et les lieux de l'acte narratif, précise l'identité de chaque acteur prenant part au jeu théâtral, ainsi que leurs rôles et leurs costumes. Le texte recèle également de très nombreuses scènes dialoguées. L'un des exemples en la matière est celui qui se situe à la page 116. Dans ce dialogue, Akèdèwa, le metteur en scène, se déploie lui-même sur la scène en vue de rendre directement compte de sa mission au Général des Affaires spéciales :

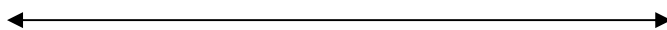
- Pourquoi tu as duré comme ça, Akèdèwa ? [...]
- Mon Général, la fille faisait des difficultés à venir.
- Ah bon ? [...] Tu ne lui as pas dit que c'est moi qui l'appelle ?
- Si, mon Général, mais elle ne semble pas savoir qui est le Général, mon Général. (p. 116).

En plus de ce dialogue, il faut aussi relever celui qui a lieu entre le Patron des Forces terribles et le Président de la République et qui s'étale sur environ cinq pages. En voici un extrait :

- Alors, c'est quel palabre que tu faisais en bas ?
- Vos gardes demandent à nous fouiller, sous prétexte que nous portons des gris- gris sur nous.
- Mais toi-même, là, est-ce-que tu ne portes pas de gris-gris sur toi ?
- Monsieur le Président, vous n'allez quand même pas nous ramener à ce niveau-là !
- Mais tu t'amuses avec le pouvoir, quoi ! Par manque de vigilance, je me suis fait surprendre par une attaque suivie d'une rébellion. Je ne vais pas me laisser avoir une seconde fois ! Oui ou non, vous avez des gris-gris sur vous ?
- Et si nous en avons sur nous ? Les accords de paix nous ont recommandé de déposer les armes ; il n'est écrit nulle part que nous devons déposer les gris-gris. Et puis, monsieur le Président, tout Africain a des gris-gris, surtout quand il fait de la politique ou prend des armes. Vous-même, monsieur le Président, avec tout le respect que je vous dois, même si j'ai pris des armes contre vous, pouvez-vous me dire que vous n'avez jamais porté de grisgri ? (p. 126-127)

Dans l'ensemble des 28 chapitres du roman, il n'y a pas un seul où le narrateur ne s'astreint pas à son rôle de coordonnateur des différentes scènes. Ses interventions dans le récit n'ont pour rôle que de recadrer le décor afin de passer la parole à un autre acteur. Dans son nouveau rôle de dramaturge, Akèdèwa transforme l'espace textuel en une scène virtuelle où le lecteur, en posture de spectateur, revoit en direct l'histoire agitée de la Côte d'Ivoire depuis la rébellion armée du 19 septembre 2002. Pour S. Lojkin (2002, p. 246), il s'agit bien là d'un « *instant Prégnant* », c'est-à-dire « *le temps que dure la scène dans l'esthétique*

## La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose Dr KONE Diakaridia



*classique* ». Cette insertion du scénique dans le romanesque apparaît également à travers la surabondance des chansons (pp. 31, 32, 43, 236, 237). Associés aux nombreuses situations burlesques et au discours des personnages, ces chansons intégrées çà et là dans le récit participent également de cette « *narration-théâtralisée* » à laquelle s'adonne Akèdèwa. Parfois lyrique, parfois salace, elles se succèdent de manière ostentatoire et constituent un moment non moins important de la narration. A titre d'exemple, écoutons celle du jeune reggae man :

Y aura un jour pour les rois  
Y aaa un jour aussi le peuple  
Y aaa un jour pour le riche  
Y aaa aussi un jour le pauvre  
Aujourd'hui le jour du peuple a sonné  
Aujourd'hui le jour du pauvre a sonné  
Peuple peut pas toujours avoir tort !  
Pauvre peut pas toujours avoir tort ! (p. 38)

Ces chansons confèrent une certaine musicalité à la diégèse, sur la scène paginale tout en lui donnant un rythme dansant. En renfort du reggae, le polihet (p. 64), le gbégbé, l'aloukou, le ziglibity, l'abodan et l'adjémélé (p. 18) viennent animer la scène paginale en la transformant en un véritable palais culturel où la musique, les chansons, les danses cohabitent dans une parfaite symphonie.

### **2.3. Des arts de la scène ... à la scène politique ivoirienne : *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* ou le parti pris d'un reporter ivoirien**

Si l'on pose comme principe de départ que le reportage est, avant tout, un genre journalistique qui approvisionne le romans en savoirs et assure un ancrage référentiel à l'intrigue, alors on peut inférer que le roman, *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* de Maurice Bandaman, est aussi redevable de ce type d'écriture. En validant l'idée que ce roman se rapproche de ce genre journalistique grâce à sa fonction de "témoignage", l'on arrive à la conclusion que consciemment, l'auteur ivoirien souscrit à l'ouverture du roman aux autres genres littéraires ou extra-littéraires. Concrètement, dans *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*, l'un des nombreux paradigmes génériques qui sous-tend la fabrique de l'espace romanesque est bien son adhésion à la forme et au principe du reportage journalistique. Ainsi, en s'engageant dans un pacte de lecture avec le roman, le lecteur averti et attentif à la scène politique ivoirienne n'a pas de peine à découvrir que l'argument du roman, bâti autour de l'espace fictif de Boubounie, lieu où régna Nanan Zeu, le plus que centenaire Président de la République, pendant plus de sept-cent-soixante-dix-sept-ans, puis Kanégnon par la suite, n'est

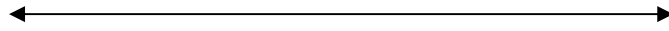
rien d'autre que la Côte d'Ivoire. Saisi sous cet angle, le roman de Maurice Bandaman se fait l'écho de l'histoire agitée de ce pays confronté, depuis le 19 septembre 2002, à une rébellion armée. D'un côté, il y a le camp de la République avec à sa tête Laurent Gbagbo aidé par les Forces Loyalistes et de l'autre, celui de la rébellion dirigé par un ancien syndicaliste nommé Soro Guillaume. Ce dernier, n'ayant pas réussi à renverser Laurent Gbagbo à la suite d'un coup d'état, opère la scission du pays. En attendant de restaurer la confiance entre les parties belligérantes afin de ramener la paix, la communauté internationale fait appel aux forces onusiennes dans le but de s'ériger en forces d'interposition. Pendant ce temps, de part et d'autre des entités en conflit, on s'arme car la relative accalmie du moment ne fait pas pour autant oublier l'imminence de l'attaque d'un camp par l'autre.

Reprenant à son compte cette tragique réalité vécue par l'ensemble des Ivoiriens, Maurice Bandaman construit sa trame narrative autour de deux des principaux protagonistes de cette crise. Il s'agit de Kanégnon, le double fictionnel de Laurent Gbagbo, et le leader des Forces Terribles, Guillaume Soro (p. 131). Hormis ces deux protagonistes, l'on reconnaît sans grande difficulté Charles Blé Goudé, le leader de la galaxie patriotique, à travers le personnage du Général (p. 113), Simone Gbagbo à travers la figure féminine de Gbagla Dodo (p. 71), Alassane Ouattara, ou Warifatchê (p. 74), Camara H. ou, désignons le avec le narrateur, Bérébé (p. 77), celui dont « *le corps [...] fut découvert un petit matin sous le pont B. à l'entrée de la ville* ». En dehors de ces figures majeures de la scène politique ivoirienne, l'on découvre quelques faits importants qui ont meublé cette crise militaro-politique. Il s'agit, par exemple, du scandale des déchets toxiques (p. 101), du massacre des gendarmes à Bouaké (p. 164), des exécutions sommaires et extra-judiciaires (p. 153), de la coupure de l'accès à l'électricité et à l'eau potable dans les zones sous contrôles des forces rebelles (p. 166).

En renfort de ces indices référentiels, il y a dans le roman de Maurice Bandaman une forte présence des espaces vécus pendant la crise militaro-civile ivoirienne. Autrement dit, dans *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*, le lecteur averti retrouve sans voile des lieux vécus par les protagonistes tels que la zone tampon (p. 166), la zone rebelle, le camp présidentiel (p. 169).

Si, avant lui, d'autres romanciers africains ont eu recours à la technique du reportage pour faire évoluer l'intrigue dans leurs récits, le constat est que chez Maurice Bandaman ce procédé se manifeste avec outrance et excès. D'ailleurs, comme dans une espèce de

## La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose Dr KONE Diakaridia



déclaration d'intention ou d'aveu, le résumé de la quatrième de couverture confirme bien ce parti pris de l'auteur pour le reportage : « [Dans ce roman], le lecteur se fait une idée de l'histoire agitée de la Côte d'Ivoire qui fut coïncée dans les serres de la guerre... ».

Fidèle aux principes du réalisme et du surréalisme, l'auteur, à la manière d'un journaliste, décrit la crise ivoirienne en insistant sur la duplicité, l'hypocrisie et l'obsession de Kanégnon pour le pouvoir. Tout dans le déploiement narratif laisse percevoir le caractère ubuesque et égoïste de la politique en Afrique et la façon dont sont conçus les paradigmes de confiscation de la légitimité civile et politique. En s'accaparant le pouvoir au nom d'une prétendue quête pour la liberté de son peuple, Kanégnon décide d'instaurer un certain nationalisme qui rend son pays infréquentable. Par ce repli sur lui-même, Kanégnon crée de nombreuses frustrations qui poussent certains de ses concitoyens à se révolter. Le récit est clairement indexé sur les dichotomies résultant de la cupidité et de l'égoïsme d'un individu et son clan sur d'autres qui, eux, pour faire valoir leur droit à la reconnaissance et à la dignité, se rebellent.

Le narrateur, en mettant en exergue l'histoire de la Côte-d'Ivoire, comme dans une hypotypose, revisite la crise militaro-civile ivoirienne ainsi que toutes les tractations qui ont été menées par l'ensemble de ses protagonistes pour y mettre fin. En définitive, on a l'impression d'être en présence d'un livre d'Histoire ou de géographie tant certaines précisions dénotatives dans le roman sont évidentes.

### **3. La métamorphose de la scène du roman chez Maurice Bandaman : une esthétique de l'informe**

La scène du roman, telle que la définit Stéphane Lojkine, et la conçoit Maurice Bandaman dans l'ensemble de ses deux romans, est au service de la métamorphose. Car, d'une part, ces romans n'ont pas une entité générique figée et d'autre part, pour reprendre l'assertion de R. Tro Dého (2015, p. 41), « *[ils] mobilise(nt) les moyens de la rébellion formelle* ». Autrement dit, *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous*, tout en *flirtant* avec la forme romanesque classique, la trahissent, en s'en affranchissant pour ensuite se confondre à d'autres genres. Derrière ce refus de ne pas donner un visage clair à ses romans se profile chez Maurice Bandaman un parti pris *métaformel*. Le « conte- romanesque » promu par cet auteur depuis *Le fils de-la-femme-mâle* et qui se poursuit avec *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* traduit la totale adhésion de l'auteur au principe de l'instabilité générique, de la métamorphose, de l'informe.

Libre dans les choix de ses matériaux littéraires et paralittéraires, ayant la possibilité d'organiser ses textes à son goût, le genre romanesque devient pour l'auteur une écriture probabilitaire où tous les genres ont les mêmes chances de surgir au même moment et dans le même espace. En somme, avec la métamorphose de l'espace paginal du roman, « [...] toutes les transformations sont possibles parce que toutes les frontières sont abolies<sup>4</sup> ». On en arrive à des romans déconcertants, atypiques, "bizarres" qui se jouent des classifications formelles.

La dynamique narrative, qui se nourrit à la fois des apports du conte, du théâtre, du reportage...est symptomatique d'une nouvelle conception du roman. La voix narrative se trouve ainsi investie d'une pluralité de fonctions et de statuts. L'écriture dynamite ainsi tous les repères connus de lisibilités des genres par l'instauration d'un système scriptural régi par l'instabilité. Tout se passe comme si le roman renaissait à partir de sa remise en cause formelle. Cette problématique de la fluctuation suggère ce qui suit : le narrateur s'éclipse pour laisser successivement sa place au conteur, au dramaturge puis au journaliste. Pour Roland Barthes, ce procédé est un vrai « défi à la littérature<sup>5</sup> ». Ce parti pris pour l'informe s'apparenterait alors à un air du temps. Il introduit un genre spécifique à l'intérieur d'un autre afin de le transcender et s'ouvrir au monde, un univers où :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de détourner sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature...Tout se passerait donc comme si les genres s'étaient dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans sa clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création lui renvoie en la multipliant<sup>6</sup>

En somme, le livre, quelle que soit sa nature, doit désormais se faire l'écho d'une interférence générique outrancière, exacerbée, provoquée dont la spécificité ne devrait plus constituer un obstacle. *Le fils de-la-femme-mâle* et *L'État Z'Héros ou la guerre des gaous* concrétisent par-là, la démarche littéraire de toute une génération d'écrivains dont la production, souvent perçue comme une forme scripturaire de leur être-au-monde, est fortement imprégnée par cet état.

---

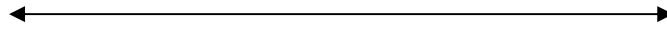
<sup>4</sup> Hélène Vial, « La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide », [en ligne] <http://www.unicaen.fr/services/puc/ecriture/preprints/preprint0092009.pdf>, p. 143 (Page consultée le 13 juillet 2017)

<sup>5</sup> Roland Barthes, cité par Michel Braud dans « Journal et journal d'écrivain au XIXe siècle. Essai de définition », in Pierre Du Chef (dir.), *Les journaux de la vie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 102.

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1959, p. 293.

# La « scène du roman » chez Maurice Bandama : un lieu de la métamorphose

## Dr KONE Diakaridia



### Conclusion

Après une brève tentative de théorisation de la notion de « scène du roman », l'analyse est partie du constat que celle qui se *présente* dans la prose romanesque de Maurice Bandaman est un lieu d'instabilité et d'indétermination. Le propos étant alors de justifier comment, la scène du roman, entendue comme l'endroit où se déploie l'acte narratif, joue des tours, ou mieux, fait des infidélités à l'intégrité du genre pris dans son acception classique. À la fois à cheval sur le conte, le théâtre et le reportage, les scènes romanesques de Bandaman refusent de se plier aux lois et aux contraintes d'une quelconque autorité générique. La conséquence systémique directe d'une telle ouverture, dont le déploiement est précédé d'une imprécision générique « conte-romanesque », est que les œuvres romanesques de l'auteur se parent, *in fine*, en une *métaforme* visant l'art dans toute sa totalité. La raison en est que le romancier s'émancipe tout simplement pour donner finalement droit à une tendance en vogue depuis les *Nouvelles Ecritures Africaines*.

### Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BANDAMAN Maurice, 2016, *L'État Z'héros ou la guerre des gaous*, Abidjan, Éditions Michel Lafon.
- BANDAMAN Maurice, 1993, *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan.
- BLANCHOT Maurice, 1959, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- DABLA Séwanou, 1986, *Nouvelles Écritures Africaines*, Paris, L'Harmattan.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuil*, Paris, Seuil.
- KONAN Yao Lambert, 2017, « Littérature orale africaine et intégration sociale : l'exemple du conte », in *De l'Altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine* (Sous la direction de Diakaridia Koné et Aboudou N'Golo Soro (dir.)), Paris, L'Harmattan.
- LOJKINE Stéphane, 2002, *La Scène de roman*, Méthode d'analyse, Armand Colin.
- N'DA Pierre, 2010, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », *En-Quête* (En-Quête Spécial hommage au Prof. Pierre N'Da), n° 23, pp. 48-66.
- N'DA Pierre, 2003, *L'Écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan.

ROY Max, 1993, « Stratégies de lecture dans le roman contemporain », *Tangence*, n° 39, mars, pp. 76-88.

STALLONI Yves, 1992, *Les Genres littéraires*, Paris, Dunod.

TADIE Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche, 2012, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.

TODOROV Tzvetan, 1987, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil.

TRO Dého Roger et KONAN Yao Louis (dir.), 2015, *L'(in)forme dans le roman africain*, Paris, Seuil.

TRO Dého Roger, 2013, « Je et jeux narratif dans le roman africain contemporain : de la scénographie des "gens de la parole" à la narration-performance », in Roger Tro Dého, Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha (dir.), *Je(ux) narratif (s) dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, p. 141-176.