

La théâtralité du romanesque chez Maurice Bandaman : une transgénéricité dans *Le fils de-la-femme-mâle*

Losseni FANNY

Université Peleforo GON COULIBALY de Korhogo

fannylosseni1@gmail.com

Sanhon Francis KADJA

Université Peleforo GON COULIBALY de Korhogo

fran6kadja@gmail.com

Résumé :

*La transgénéricité est une technique d'écriture qui caractérise les œuvres littéraires de certains auteurs africains. Cette stratégie de représentation consistant à mélanger des genres littéraires dans un même texte, fonde certains des écrits de l'auteur ivoirien Maurice Bandaman. Ainsi, dans son œuvre romanesque *Le fils de-la-femme-mâle*, la transgénéricité est visible lorsqu'il interfère entre autres le conte, le mythe, mais surtout le théâtre dans le roman. Cette technique d'écriture est une expérience courante qui a tendance à transgresser les règles classiques des genres littéraires. Les modes d'apparition de la théâtralité et leurs propriétés dans le roman, s'aperçoivent selon un certain nombre de traits fonctionnant comme des indices de théâtre qui se caractérisent par des actions dramatiques, la mise en scène dialoguée et l'oralité.*

Mots clés : *Théâtralité, théâtre, roman, transgénéricité.*

Abstract:

*Transgenericity is a writing technique that characterizes the literary works of certain African authors. This representational strategy, which consists in mixing literary genres in the same text, underpins some of the writings of Ivorian author Maurice Bandaman. In his novel *Le fils de-la-femme-mâle*, for example, transgenerality is visible when he interweaves storytelling, myth and, above all, theater into the novel. This writing technique is a common experiment that tends to transgress the classic rules of literary genres. The ways in which theatricality appears and its properties in the novel can be seen in a number of features that function as theatrical cues, characterized by dramatic action, dialogical staging and orality.*

Keywords: *Theatricality, theatre, novel, transgenericity.*

Introduction

Après la colonisation, la thématique principale des écrivains était orientée vers la critique du système colonial et la réhabilitation des valeurs africaines. Autour des années 1970, la majorité d'entre eux transcendent ce choix en optant pour l'écriture de la transgénéricité qui apparaît désormais comme un enjeu de l'écriture romanesque. Et depuis lors, cet engagement littéraire s'intensifie pour donner des œuvres mâtinées de théâtre, de poésie, de contes, de mythes, de légendes, mais aussi de musique, de danse, de chant, de peinture, de cinéma, etc. Cette stratégie de la représentation qui consiste pour les auteurs africains à mélanger des genres littéraires fait dire à J. Chevrier (1989, p. 232) que « les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre...), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question ». Dans cette perspective, l'on pourrait parler aussi de transgénéricité, car selon J-M. Adam (2014, p. 191) :

Dès qu'il y a texte – c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication –, il y a effet de généricité [...], c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les écritures et les métadiscours contemporains.

En effet, la majorité des romanciers africains pratiquent la transgénéricité en insérant dans leurs écrits, les genres oraux et certains éléments qui relèvent de la théâtralité. C'est dans cette optique que J-M. Piemme (2003, p.1615) soutient qu'« au sens plus restreint, la théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte ». Parmi les romanciers africains qui représentent les éléments scéniques dans leurs textes, figure l'écrivain ivoirien Maurice Bandaman avec son roman *Le fils de-la-femme-mâle*. L'omniprésence du théâtre dans cette œuvre romanesque, la hisse au niveau du transgenre littéraire. Mais la recherche de la présence d'indices théâtraux dans l'œuvre doit nécessiter beaucoup de prudence pour ne pas tomber dans la confusion face à la diversité littéraire. C'est dans ce souci que Agathe N.-Lechevalier (2011, p. 199) écrit : « lorsqu'on cherche à éclaircir les modalités précises de la présence du théâtre

dans le roman (...), la première difficulté à laquelle on se heurte est celle d'une extraordinaire et étourdissante diversité, qui peut sembler confiner au chaos. » Cette hybridité générique observée dans le roman de M. Bandaman a motivé le sujet suivant : « La théâtralité du romanesque chez Bandaman : une transgénéricité dans *Le fils de-la-femme-mâle* ».

Le problème qui guide notre étude s'énonce ainsi : Quels sont les indices de la théâtralité dans le roman de M. Bandaman ? Comment se manifestent-ils ? Par quelles modalités, la transgénéricité s'aperçoit dans le roman de Maurice Bandama. L'objectif est de montrer que par la transgénéricité, l'auteur inscrit des aspects de théâtralité dans *Le fils de-la-femme-mâle*. L'hypothèse envisagée prétend que le théâtre se distingue par l'utilisation de certains éléments de théâtre tels que l'oralité, les actions dramatiques, le récit dialogué parsemé de répliques et par l'utilisation de l'espace et du temps dramatiques.

Partant du principe que l'interaction du théâtre et du récit narratif font du texte de Maurice Bandaman une œuvre transgenre, la présente étude s'articulera autour de trois points fondamentaux. Le premier proposera d'étudier la théâtralité dans le roman, le deuxième essaiera de saisir les genres oraux contenus dans l'œuvre. Le troisième point mettra en évidence l'implicite de la transgénéricité dans l'œuvre de l'auteur ivoirien.

1. Les éléments de théâtralité dans le roman

Le roman est un genre littéraire caractérisé par un long récit en prose qui appartient au genre narratif généralement fictif. Les histoires contenues dans les romans se distinguent des textes théâtraux par leur longueur, leur multiplicité de personnages et leurs descriptions détaillées. Proches de la réalité, le texte narratif et la pièce de théâtre ont en commun des éléments théâtraux. Ceux-ci en définissent la théâtralité qui concerne tous les aspects expressifs au sens propre d'un spectacle ou d'une représentation scénique. Ainsi, le roman de Maurice Bandaman se caractérise par les actions des personnages, l'espace et le temps dramatique.

1.1. Les actions dramatiques

Dans son œuvre, Maurice Bandama transgresse le code romanesque en insérant des actions dramatiques constructives qui caractérisent le roman africain. Bien que le roman *Le fils de-la-femme-male* de Maurice Bandama ne soit pas un texte explicitement dramatique, sa structure interne laisse malgré tout découvrir des marques qui le rapprochent du théâtre. Ce constat structurel fait dire à P. Riendeau (2003, p. 63) que « L'œuvre emprunte donc une forme théâtrale connue et conventionnelle. » En effet, écrite comme une pièce du théâtre, l'œuvre de Maurice Bandaman utilise une forme dramatisée. Le roman bien que ne possédant les indices textuels comme les didascalies de la forme dramatique, est composé d'actions dramatiques telles que la chasse d'Awlimba, l'acte sexuel entre Awlimba et N'juaba et la mort d'Awlimba. Ces actions dramatiques, caractéristiques du théâtre africain, ont un impact sur l'ensemble de la narration romanesque.

La chasse d'Awlimba est une action dramatique qui émane du conte romanesque, mêlant en son sein les codes du récit romanesque et la tradition orale africaine. Cette action s'inscrit dans la littérature initiatico-ancestrale africaine. Grand chasseur de son état, Awlimba est habile à la chasse. Ses exploits, aussi dramatiques qu'ils paraissent, relèvent d'un rituel d'initiation. L'acte sexuel qu'a eu Awlimba avec N'juaba juste après son retour de la chasse, est perçu dans le récit narratif comme une action dramatique. En Afrique noire, l'initié prend certaines dispositions avant les rapports sexuels par crainte de perdre son pouvoir mystique. C'est pour cette raison que l'acte sexuel d'Awlimba immédiatement après son retour d'une chasse initiatique est absurde et se présente comme une action dramatique qui est contre les principes mystico-religieux. C'est sans doute cette action qui a provoqué sa mort mystérieuse. En effet, la mort d'Awlimba est considérée par ses proches comme un fait surnaturel, donc un acte tragique qui a affecté tout le village. Le coupable tout trouvé est son rival Afonsou qui est soupçonné de l'avoir tué par des procédés mystiques, comme le souligne son père Assoman à travers la réplique suivante :

On a tué mon fils ! (Hurle Assoman).
On a tué mon fils !
On a tué mon fils !
On a tué mon fils ! » (p. 40)

Ainsi, les lamentations réitératives d'Assoman sont les preuves qu'il accuse directement Afonsou. Elles traduisent également le degré de souffrance et de douleur qu'il ressent face à la mort de son fils. Ses accusations sont également soutenues par Akanda, un membre de la confrérie des sorciers à travers ses déclarations laconiques : « les sorciers ont encore fait leur œuvre. Mais cette fois-ci, l'un d'entre eux mourra puisque, transformé en vipère pour tuer Awlimba et sa femme, il a perdu sa peau » (*Le fils de-la-femme-mâle*, p. 40). En outre, le personnage Awlimba est la jonction des trois actions dramatiques. En les narrant, Bandaman décrit des éléments caractéristiques du théâtre, à savoir le dialogue, l'espace et le temps.

1.2. Les répliques dialoguées et le cadre spatio-temporel

La mise en abyme du dialogue dans le roman est une caractéristique de la théâtralité qui définit la thématique dans l'œuvre romanesque de Bandaman. La question du dialogue romanesque est reconnue à l'unanimité des théoriciens comme une esthétique innée à la construction d'un récit. Toutefois, la remarque qui s'opère est que le dialogue est l'ensemble des faits de langage appartenant au théâtre.

Ainsi, la lecture du roman de Maurice Bandaman laisse percevoir des formes de discours tenues par le narrateur qui s'identifient à des répliques dialoguées et/ou monologuées. Le dialogue est constant entre les personnages comme les échanges entre N'juaba et Awlimba au cours de l'acte sexuel. En effet,

« Awlinba se pencha sur elle, l'embrassa, lui caressa les joues, lissa ses sourcils, parcourut les raies de ses cheveux, titilla les plis de son cou, frotta légèrement son ventre et lui dit¹ :

- Je t'aime.

Elle sourit, fit crépiter ses paupières, puis sourit encore.

- Je te suis reconnaissante, dit-elle.

- Dans deux mois, nous recevrons notre étranger, reprit Awlinba.

- Oui, ajouta-t-elle, dans deux mois seulement. » (p. 10)

¹Les passages du texte narratif en italique s'apparentent à des didascalies introductive, intégrée, c'est-à-dire des indications scéniques.

Le dialogue entre les deux amoureux est un jeu d'excitation voluptueuse qui renvoie à une stichomythie définie comme une série de courtes répliques de même longueur permettant un échange verbal rapide entre deux personnages. D'ailleurs, les tirets précédant les répliques du couple relèvent des marques d'un dialogue, d'un échange de paroles. Ces indices textuels renvoient au texte dramatique.

Une autre caractéristique du genre théâtral dans le roman de Bandaman est la longueur de la parole émise par le personnage Nana yablé. Le vieil homme entre en scène dans une tirade qui s'étend sur six pages (pp. 38-43). Le fait qu'il y a échange entre les personnages par des répliques qui s'étendent sur plusieurs pages, montre que le roman est empreint de théâtralité.

En ce qui concerne l'espace et le temps, ils sont identifiés dans le récit narratif comme des éléments dramatiques. En réalité, la description du chemin emprunté par le personnage principal, donne une idée du type d'espace. Ainsi, comme le dit le narrateur : « Awlimba traversa le cimetière, eut des frissons, prit un sentier, s'enfonça dans le plus profond de la gigantesque et monstrueuse forêt, marcha, marcha, marcha. » (*Le fils de la-femme-mâle*, p. 17.). Ces deux espaces dramatiques se distinguent dans le roman dont le premier est le cimetière qu'Awlimba traverse dès son départ de Glahanou. L'Africain considère cet espace comme la demeure des morts où, réincarnés, ils sont capables d'agir mystérieusement sur les humains. Cette pensée effroyable est à l'origine « des frissons » ressentis par Awlimba. De même, la forêt en Afrique est le lieu de prédilection de tous les mystères. L'affronter demande beaucoup de courage, d'où l'emploi des termes « gigantesque et monstrueuse forêt » du texte narratif.

En outre, l'usage répétitif du verbe conjugué au passé simple « marcha » (3 fois), est la symbolique du temps dramatique mis par Awlimba pour traverser la forêt. En général, les forêts africaines sont très silencieuses ne laissant entendre que les chants d'oiseaux, les cliquetis et le vent, tantôt léger, tantôt bruyant. Le silence est décrit comme suit : « la brousse devenait de plus en plus silencieuse ; on aurait même dit que le vent s'était tu et que les arbres s'enfonçaient dans le sol. Soudain un grand souffle. Un souffle venant du plus profond de la terre. Puis tout se mit à frémir, à glousser. » (p. 17). Le silence décrit participe de la monstruosité

de la brousse, espace qu'Awlimba doit affronter au quotidien avec courage.

Bien qu'étant fictif, le roman de Bandaman associe le réel au surnaturel. L'insertion du surnaturel dans un récit s'établit soit de manière pacifique et agréable, soit de façon retentissante comme le souligne M. Lutebele (1980, p. 12) en ces termes : « l'apparition du surnaturel qui provoque le déséquilibre, se fait soit par incipit paisible, soit par incipit tonitruant ». Ainsi, l'espace et le temps décrits par Maurice Bandaman, malgré leur étrangeté paraissent raisonnables. L'étrangeté de l'espace se précise à travers la description suivante :

« Une grande lumière fendit la nuit et la terre ouvrit son ventre. C'est donc dans le ventre de la terre qu'Awlimba marchait son fusil sur l'épaule, inconscient du changement d'univers. Le ventre de la terre était large, profonde, spiralé, stratifié. » (p. 17.)

Le passage entre ces deux espaces fait dire à T. C. Fatoumata (2017, p. 17) que : « la transition s'est donc faite de manière subtile et paisible, à l'insu du marcheur. ». Ainsi, par la narration, le roman de Maurice Bandaman décrit l'espace et le temps qui relèvent du récit dramatique comme l'insertion des autres genres oraux.

2. Les genres oraux dans le roman : une manifestation de la transgénéricité

La fusion du roman et du théâtre, féconde une multiplicité des formes de l'oralité qui se définit comme « une énonciation consciemment proférée de manière spécifique, selon un art oratoire, dans le cadre d'une manifestation soumise à un certain degré de ritualisation » (U. Baumgardt, 2008, p. 28). Les textes de Maurice Bandaman concernent aussi l'incorporation des genres oraux dans l'œuvre narrative. Ces genres oraux, qui sont des caractéristiques du théâtre, s'aperçoivent dans le roman sous forme de contes et de danses-chantées.

2.1. Le conte comme moyen de pérennité du patrimoine culturel

Le conte est un récit de faits, d'aventures imaginaires, certes destiné à distraire, mais il a toujours une portée morale. Il a été la source d'inspiration de la majorité des écrivains africains. Selon P. N'DA K., sa structure se présente de la façon suivante (1984,1984) : « séance d'ouverture ou préambule, formule introductive ; récit du conte entrecoupé de chants ; et conclusion et formule finale. »

Chaque auteur « crée son œuvre dans l'esprit même du récit oral dont il reprend les techniques et recettes (...). Il fait passer dans l'écriture les ressources des conteurs et créateurs du monde traditionnel », affirme M. Kane, p. 74-87. En fait, le conte est un genre de l'oralité qui permet aux sociétés traditionnelles d'assurer la pérennité du patrimoine culturel. Pour A. Hampaté Bâ, l'oralité est : « au cœur de l'histoire de l'Afrique, de l'héritage de connaissance de tous ordres patiemment de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges » (cf. S. Djaboudi, 2018, p 26). Dans *Le fils de-la-femme-mâle*, sur la première de couverture, il est écrit « conte romanesque ». Cette mention montre déjà que le roman de Maurice Bandaman est un texte transgénérique qui prend appui sur le genre oratoire, notamment le conte. Le préambule (p. 6) du texte narratif lance la formule initiale :

Ecoutez !
Ecoutez !
Gens d'ici
Et gens d'ailleurs !
Ecoutez ma voix.
Je vais vous dire une histoire !
Cette histoire est comme un conte !
Elle dit vrai.
Elle dit faux. [...]
Le vrai et le faux sont un couple ! [...]
Ecoutez ma voix !
Il était une fois... [étant la formule introductive] (p. 6)

Les propos du début du conte impliquent une interaction et un dialogue entre le narrateur et le spectateur. Multidimensionnel, le conte est à la fois ludique, didactique et satirique. Il est un art

vivant qui enseigne par l'image et le symbole, car selon J. Verrier (1996, pp. 119-120),

On s'aperçoit que les formes de théâtre les plus traditionnelles comme ces contes théâtralisés magnifiquement dits, dansés, chantés, tambourinés [...] ne sont pas nostalgiquement tournés vers le passé, mais prennent leurs racines dans la tradition des proverbes, des contes courts.

Il s'agit pour le romancier d'utiliser le conte comme un type particulier de discours qui n'exprime les choses que par rapport à la vision et aux préoccupations quotidiennes du public. D. Paulme et C. Seydou (1976, p. 507) s'inscrivent dans la même veine en considérant que : « les contes africains [...] indiquent des normes de comportement qui doivent s'inscrire dans le cadre même d'une société communautaire ». Ainsi, le conte prend la forme de théâtralité pour exprimer les valeurs culturelles et les systèmes de pensée du peuple auquel il se réfère.

Cette dynamique de transgénéricité a également donné naissance au concept de « conte théâtralisé » qui pour D. Sanon (2007, p. 9) « ne doit pas faire penser à une simple narration. Il s'agit d'un spectacle vivant avec tout le travail de mise que cela nécessite. Il se veut un art nouveau, et, en ce sens, il allie des techniques scéniques peu courantes. Il est aussi un retour aux sources, une mise en valeur d'une tradition ancestrale littéraire et orale. » En général, le conteur est un comédien qui utilise la voix, la gestuelle, la mimique et tous autres éléments théâtraux pour créer le spectacle. D'ailleurs, le conte romanesque bandamien se termine par la formule finale ou la conclusion, selon la structure de conte déjà énoncée :

EEEEEEhhhhhhh ! Gens d'ici
Eh gens d'ailleurs !
Vous avez écouté mon conte
Il y avait le vrai
Il y avait le faux
Le vrai et le faux, en littérature, sont un couple
Le vrai et le faux, en littérature, font l'amour comme
Deux êtres hermaphrodites pour accoucher du jour

Le jour !
 Le jour !
 Le jour !
 Gens d'ici
 Et gens d'ailleurs !
 Voilà le mensonge sorti cette de mon ventre ma-
 récageux...
 Et si demain, en se levant, le soleil de Srankoungba ne
 Fait pas envahir la Terre de larmes inutiles peut-être
 Même que je vous dirai un autre conte.
 Nous baillons tous
 Le Sommeil a allongé ses doigts sur nos paupières
 Bonne nuit à chacun
 Aux enfants des rêves fantastiques
 Aux adultes grande méditation... (p. 169)

La dernière phrase « Aux adultes grande méditation... » du conte romanesque constitue l'invite du narrateur à réfléchir sur notre monde pour un meilleur vivre ensemble. La théâtralité du romanesque à travers le chant et la danse en sont les éléments de motivation de la vie africaine.

2.2. Les chants dramatiques, expressions de la vie africaine

En Afrique, le chant est le socle de toute activité artistique. Genre de l'oralité, il est toujours accompagné de la danse et même de la musique. Ils constituent des éléments de la théâtralité puisqu'ils complètent souvent les représentations théâtrales. C'est ainsi que dans *Le fils de-la-femme-mâle*, l'initiation d'Assamoi qui fait le bonheur de toute une communauté, est matérialisée par la prédominance des chants traditionnels comme l'atteste cet extrait :

Tooo to lia lia ooo
 Tooo to lia lia tooo
 Awé blé atomoliééééé
 Tooo to lia lia tooo
 N'zué wa yi wa héé
 Bla man yé non!

Ô mère Buffle à la beauté parfaite

L'eau a, ici, envahi la terre
Viens qu'on la boive ! (p.83).

Ce chant mortuaire fait référence à la douleur, à la souffrance des êtres humains sur terre. Une souffrance qui nécessite beaucoup d'efforts pour obtenir le bonheur. Alors, un bonheur acquis occasionne un chant qui exprime la victoire du peuple sur la mort. Les activités de la société secrète visent à assouvir les désirs et à remédier aux problèmes des membres de la communauté. Dans *Le fils de-la-femme-mâle*, l'initiation d'Assamoi est perceptible à l'occasion des chants et des danses mortuaires comme le montre ce chant-dansé :

« Ô frère Assamoi !
Pour toi, nous dansons la danse des morts
Zouah !
Zouah !
Zouah !
Zoua- Zoua !
La danse qu'on danse nu
La danse des hommes-pour-qui-la-mort-est-un-frère
Oh ! Frère Assamoi
Pour toi, nous dansons la danse d'au-revoir
Zouah !
Zouah !
Zoua- Zoua !
Apporte à nos aïeux les nouvelles d'ici
Et dis-leur que notre société se porte bien
Dis-leur que jamais nous ne trahisons leur secret
Quiconque se fera surprendre à nous épier verra son
Crâne nous servir de gobelet
Dis à nos aïeux que nous nous donnerions
volontairement
La mort si nous étions contraints de le faire pour ne
pas Profaner leur secret
Zouah !
Zouah !
Zouah !
Zoua- Zoua !
Nous dansons la danse des morts ... » (p. 53)

Comme le précédent, ce chant aborde le terme de la mort et des démiurges à travers une rythmique cadencée. Classé dans le domaine des arts dramatiques, le chant révèle l'importance du pacte entre les membres de la confrérie des sorciers. La théâtralité qui se dégage dans la cérémonie, se matérialise par les costumes traditionnels des chanteurs et l'espace de jeu décrit dans le récit narratif.

En plus des chants mortuaires, le récit narratif fait état d'un chant d'amour qui exprime un sentiment affectif comme dans l'extrait suivant :

« - Ô ! belle fille dont le nom est une fleur
Je veux te chanter et dire ton existence au monde
À te voir passer, j'envie le sol qui somnole sous les
Douce caresses de tes pas
Ô ! belle fille aux cheveux-feuillage-de-baobab
Qui t'a créée d'une main aussi adroite et sans
défaut ?
Qui a planté en toi ces os à la souplesse de roseau ?
Toi qui passes et que mes yeux gourmands et
insatiables
Dévorent
Tu sèmes la joie sur les herbes qui effleurent ta
peau
Et d'elles, je suis jaloux-fou !
Belle fille dont les yeux sont les sœurs jumelles des
Etoiles, vois comment le soleil s'efface devant ton
sourire
Et ta peau éclaire les nuits les plus ténébreuses
Comme je serais heureux si la lune que tu portes et
Promènes sur tes lèvres pouvait un jour illuminer
ma vie
Ô ! belle fille au nom aussi beau et aussi pur que
l'or
J'aime bien ta route
Et je voudrais l'emprunter avec toi
Et te sentir comme je sens mon propre souffle... »
(p. 110).

Ce chant poétique exprime l'amour qu'Awlimba a pour Atomoli. L'insertion de ce genre oral dans le récit romanesque fait que l'œuvre de Bandaman prend la forme de la théâtralité pour exprimer les valeurs culturelles et les systèmes de pensée du peuple auquel il se réfère. Ce brassage entre le théâtre et le roman fait de l'œuvre Bandamienne un creuset transgenre dont l'analyse nous permet de comprendre l'implicite de l'œuvre.

3. L'implicite de la transgénéricité dans le roman de Maurice Bandama

Implicitement, la transgénéricité manifestée par la théâtralité du roman de Maurice Bandama, révèle une vérité politico-historique. À travers un récit narratif, il critique le pouvoir et révèle dans le temps, l'héroïsme politique de certaines élites africaines.

3.1. La critique du pouvoir politique ivoirien

À travers la fiction narrative, le romancier fait la critique du pouvoir politique ivoirien. En effet, au lendemain des indépendances des pays d'Afrique, le pouvoir politique a été un abreuvoir littéraire pour les romanciers africains. À travers des récits historiques, de nombreux romanciers font la révélation des manigances et des idéaux liés à l'impitoyable appareil politique. Avec des formes empruntées au théâtre, certains romans africains deviennent des genres hybrides audacieux qui se font remarquer dans le monde littéraire. La majorité de ces romanciers s'inspirent des histoires politiques vécues dans le passé pour écrire leurs œuvres sous le couvert de la fiction. Ils font osciller les lecteurs simultanément entre le monde réel et celui de l'imaginaire comme dans le roman *Le fils de-la-femme-male* de Maurice Bandama où toute ressemblance avec des personnalités politiques et des histoires vécues en Afrique ne saurait être hasardeuse.

Sous le voile de la fiction, Maurice Bandama crée des personnages qui représentent explicitement des figures historiques bien connues dans le monde politique ivoirien. Cette jonction entre « le vrai et le faux » se perçoit à travers le préambule de son récit narratif lorsqu'il écrit : « Ecoutez ! Ecoutez ! Je vais vous dire une histoire ! Cette histoire est comme un conte ! Elle dit vrai. Elle dit faux. Le vrai et le faux sont un couple » (p. 6).

Déjà, ce fragment du récit narratif met le lecteur sur la piste d'une analyse sémantique visant à déduire la vérité historique de

l'imaginaire. Ce mélange du réel dans la fiction romanesque fait dire à Dieng (1993, p.171) que « toute narration est la synthèse d'un monde préexistant à l'acte d'écrire, monde de taxinomies hétérogènes qu'elle ordonne en un cosmos intelligible qui, du fait de son agencement propre, peut être globalement appréhendé ».

Dans le roman de Maurice Bandama, il y a autant d'actions dramatiques qui attisent la curiosité des lecteurs parce qu'elles les font pénétrer dans les réalités du pouvoir politique ivoirien de l'après indépendance. L'utilisation de l'univers diégétique du conte est la caricature de la société politico-sociale ivoirienne de 1990. En effet, *Le fils de-la-femme-male* est un récit narratif dans lequel, l'on reconnaît sans équivoque sous les traits du tyran roi d'Anganimbo, le Président Félix Houphouët Boigny qui a longtemps dirigé la Côte d'Ivoire avec ses idéaux de parti unique. Quand il écrit « Père de sept régions », Maurice Bandaman fait référence au pseudonyme « Père de la nation ivoirienne » porté par Houphouët. Son égo poussé pour l'or est voilé par l'auteur à travers la fiction, « le président du pays de l'or ».

Ainsi, le conte romanesque Bandamien prend la forme d'un récit « vrai » caché sous le masque d'une fiction narrative. Parmi les autres personnages qui apparaissent dans *Le fils de-la-femme-male*, les actions du personnage Awlimba contre le roi Anganimbo, rappelle sans ambiguïté l'homme politique ivoirien Laurent Gbagbo, farouche opposant au pouvoir de Félix Houphouët Boigny.

Toutes les actions dramatiques que mène Awlimba, à savoir la chasse dans la forêt et l'acte sexuel avec N'juaba, sont similaires aux actions politiques de Laurent Gbagbo dont le parcours politique a été émaillé par des problèmes de couples. La pénible traversée de la forêt par Awlimba afin de mettre fin à la dictature d'Aganimbo, fait référence aux luttes politiques et aux marches de contestation de l'opposant ivoirien pour obtenir le multipartisme. En effet, le soulèvement populaire conduit par Awlimba pour lutter contre la dictature du roi Anganimbo est la représentation des marches de protestations initiées dans tout le pays par l'opposant Laurent Gbagbo en 1992 pour obtenir le multipartisme et le départ de Félix Houphouët-Boigny du pouvoir. L'acte sexuel est sans doute les relations sentimentales qu'il entretenait avec deux de ses partenaires politiques dont l'une a été son épouse légitime et l'autre sa concubine.

Cet engagement sans limite de Laurent Gbagbo l'a conduit plusieurs fois en prison et l'a rapproché parfois de la mort comme Awlimba qui s'est retrouvé effrayé dans le cimetière.

Ainsi, à l'instar d'autres écrivains, le monde politique apparaît comme un redoutable terrain de jeu pour le romancier Maurice Bandaman. À travers de profondes fictions, il se sert de cet univers cruel pour confectionner ses toiles romanesques dans le but de susciter une prise de conscience populaire. La fiction du réel devient ainsi un stratagème pour échapper à la censure. Alors, le merveilleux constitue « la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter ce qui s'est réellement passé pour que le réel concret devienne la justification suffisante du dire » (Barthes, 1982, p.87). À travers *Le fils de-la-femme-mâle*, l'auteur a hissé haut les couleurs de la fiction politique. Ainsi, le thriller politique devient pour lui, un moyen efficace pour passer des messages d'amour, de prise de conscience. Telle est donc la moralité du conte dont se sert Maurice Bandaman.

3.2. La révélation de l'héroïsme politique africain

Par la théâtralité du romanesque, Maurice Bandaman veut sensibiliser le peuple et susciter en eux, un esprit qui vise à reconnaître les héros de l'histoire de l'Afrique. Cette intention est illustrée par le passage suivant :

Vous avez devant vous, soudés les uns aux autres, tous les martyrs que la terre a connus. En moi, ils reviennent au monde pour continuer leur combat abrégé et annoncer à tous les hommes la fin du règne de l'injustice, de la misère et la naissance des nouvelles aurores ! » (p.158).

L'histoire a fait des héros dans le monde. En Afrique, les héros historiques se distinguent particulièrement dans les événements liés à la colonisation et à la démocratisation après les indépendances. À travers leur plume, certains écrivains se donnent pour tâche de révéler l'héroïsme des leaders africains. C'est dans ce contexte que Bandaman a mis en avant le génie de certaines figures historiques africaines et leur héroïsme politique sous le prisme de la fiction. Ces héros populaires incarnent des valeurs telles que la détermination, la justice, la liberté, la démocratie, le

nationalisme. Imposantes, ces valeurs « personnifient dans la mémoire humaine, des modèles de vie idéale et des exemples édifiants » (B. Florence, 2012, pp. 7-19).

Quand elles sont politiques, ces valeurs peuvent avoir un impact sur l'organisation des pouvoirs dans la société, notamment dans le processus de démocratisation africaine. Alors, selon O. Faliu cité par B. Florence (2012, p 7-19), « on assiste au durcissement des valeurs héroïques dans les idéologies des régimes totalitaires alors que ces valeurs connaissent un déclin dans les sociétés démocratiques ».

En Côte d'Ivoire, de l'époque coloniale au début des années 1990, deux héros se sont fait remarquer par leur engagement politique qui ont eu beaucoup de succès. Houphouët Boigny et Laurent Gbagbo sont ces deux héros emblématiques qui aujourd'hui sont connus dans le monde. Ils sont considérés parmi les modèles qui ont guidé la pensée politique à travers l'histoire de la Côte d'Ivoire. Pendant la colonisation, Houphouët Boigny a lutté sans relâche pour obtenir l'abolition des travaux forcés et l'indépendance de son pays. Quant à Laurent Gbagbo, il a sacrifié une partie de sa vie politique pour combattre le parti unique instauré par Houphouët Boigny, afin d'installer la vraie démocratie. Ainsi, à partir de 1990, Gbagbo a pu obtenir le multipartisme en Côte d'Ivoire. Par leurs exploits, leur sens du sacrifice et leur courage, ces héros issus de l'histoire politique ont inspiré Maurice Bandaman pour construire, sous le voile d'une fiction narrative, sa réflexion dans l'ouvrage *Le fils de la-femme-mâle*.

L'ouvrage traite implicitement du dévouement politique des deux héros. L'auteur révèle dans son récit, des notions de bravoure et de sacrifice sous le prisme de la fiction romanesque politiste de l'après indépendance. Il fait appel également à des valeurs qui ont contribué à la construction des héros politiques comme souligné par J. Semujanga (1992, p.41-56) :

Le discours romanesque, en introduisant des héros qui dénoncent des situations iniques et tentent de réparer les torts commis, offraient dès lors une société où la vie était encore possible. Le mal politique, même s'il n'était pas vaincu, ne paraissait plus invincible. Il existait encore des héros justiciers pour combattre et refuser l'ordre injuste.

Dans la théâtralité du romanesque, Maurice Bandama montre qu'en réalité, si l'héroïsme politique incarné par ces deux leaders ne sont plus d'actualité, leurs actions ne doivent pas pour autant être méconnues du monde d'aujourd'hui. À travers l'héroïsme protagoniste de ses élites, il révèle comment les deux élites et figures politiques ivoiriennes sont parvenues à rétablir l'ordre social et un climat de justice.

Dans l'œuvre, le personnage Awlimba Tankan qui fait référence au leader politique Laurent Gbagbo est ce héros qui incarne le justicier ou providentiel dans l'œuvre. Son combat pour la justice a entraîné la destruction massive des prisons qui servaient à incarcérer ou à assassiner les hommes politiques opposés au régime du dictateur Aganimo ; des maisons d'arrêt à l'image de la prison de Séguéla, de Korhogo, de Bouaké, etc. devenues aujourd'hui des prisons de corrections.

Ainsi, comme le souligne le récit narratif : « Toutes les prisons se nourrissant de sang doivent disparaître ! Il faut que désormais la justice et l'amour gouvernent le monde ! Que cessent les crimes gratuits ! Que cesse la misère ! Que cessent les guerres folles ! » (p. 140). Par l'exemple de ces héros historiques, M. Bandaman entend combattre l'injustice et la dictature qui continuent de sévir dans les pays d'Afrique. L'injustice, la dictature et la répression sont la cause de griefs qui alimentent les tensions et les conflits en Afrique, voire le monde entier. Pour l'auteur, ces vices doivent prendre fin pour le développement du continent africain et de toutes les nations éprises de paix et de justice.

Conclusion

Nous avons mis en lumière la question de transgénéricité dans la littérature de Maurice Bandaman ainsi que ses manifestations par la considération de certains éléments de théâtralité qui l'attestent. Comme le dirait A. Blékin (2016, p.77), le roman de Bandaman « est, en effet, un genre dont le fonctionnement intègre plusieurs genres littéraires. (...) en plus d'amalgamer les genres, il prend en compte des arts divers (...). ». L'étude a montré comment certains éléments tels que les actions, les personnages, le dialogue, le temps et l'espace qui se veulent dramatiques, cohabitent dans la narration romanesque de M. Bandaman. En somme, le roman de l'auteur est classé dans la catégorie des textes transgénériques.

Ryngaert Jean-Pierre le confirme lorsqu'il soutient que « Les textes de ce genre se sont (...) multipliés dans un certain théâtre contemporain devenu plus introspectif où la scène est une sorte de confessionnal plus ou moins impudique. ». L'œuvre romanesque de M. Bandaman apparaît ainsi légitimement comme la forme emblématique de la transgénéricité qui rend visible l'insertion du texte théâtral et du conte dans le roman. Une telle esthétique permet à l'auteur de se rendre toujours davantage proche du lecteur, en s'adressant à lui personnellement, afin de scruter un avenir plein de défis. La typographie de l'œuvre devient ainsi un signe distinctif de la théâtralité qui cache une vérité historique marquée par des événements qui ont marqué le monde politique ivoirien.

Références bibliographiques

AMPATÉ BÂ Amadou, cité par Arthur Félicien Sabi Djaboudi, 2018. In *Presse d'opinion et luttes politiques en Afrique francophone : le Gabon de 1922 à 1990*, Éditions Publibook, Paris

BANDAMAN Maurice, 1993. *Le fis-de-la-femme-mâle*, L'Harmattan, Paris

BLÉKAIN Arsène, 2016. « De l'intergénéricité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabankou ou le roman N'zassa en question ». in *Nouvelle revue d'esthétique* n° 17, Presses Universitaires de France, Paris

BOULERIE Florence, 2012. « Introduction ». *Le héros populaire, un héros politique ?* édité par Florence Boulerie, Presses Universitaires de Bordeaux,
<https://doi.org/10.4000/books.pub.23493>.

DUCHET Claude, 1979. *Sociocritique*, Fernand-Nathan, Paris

MARTENS David et WILLEM Guillaume, 2014. « Enjeux discursifs de la généricité des textes. Entretien avec Jean-Michel Adam », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°13, p. 191.

[http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.int/erferences/files/illi13e ntretienjeanmicheladam.pdf](http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.int/erferences/files/illi13e%20entretienjeanmicheladam.pdf), consulté le 3 février 2025

NOVAK-LECHEVALIER Agathe, 2011. « Théâtres du roman : modalités de la référence au théâtre dans la Comédie humaine » in *L'Année balzacienne* n° 12, Presses Universitaires de France, Paris

PAULME Denise et SEYDOU C., 1972. « Le conte des alliés animaux dans l'ouest africain ». C.E.A, vol., XII, N° 45, p.105, in **Maurice Ano N'Guessan**, 1976. « Le conte Agni de l'Indénié ». *Annales de l'université d'Abidjan*, série D (Lettres), tome IX, p. 507.

PIEMME Jean-Marie, 2003. « Théâtralité », in *Encyclopédique du théâtre*, Larousse, Paris

RYNGAERT Jean-Pierre, 2000. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris ; cité dans Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman théâtre*, SainteFoy, Presses de l'Université Laval

TOURÉ Cissé Fatoumata, 2017. « Signifiante du fantastique comme critique sociétale dans *Le fils-de-la-femme-mâle* de Maurice Bandaman » in *Étrange et merveilleux dans les productions francophones*, No 9.

URSULA Baumgardt, 2008. « Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques », Karthala, Paris

VERRIER Jean, 1996. « Ouagadougou : 5^e festival de théâtre pour le développement », in *Notre Librairie* (cinq ans de littératures 1991-1995, Afrique noire-2) n°126, avril-juin, pp. 119-120.