

L'ESTHÉTIQUE DU RENOUVELLEMENT DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE DE MAURICE BANDAMAN

Abla HOUICHI

Maitre de conférences « A »

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

abla.houichi@univ-msila.dz

Résumé : La nouvelle génération d'écrivains africains d'expression française cherche les voies d'une écriture nouvelle et différente en créant des œuvres plus conformes à leur inspiration, à leur tempérament, à leur goût et surtout à la culture africaine et à la tradition orale. Dans sa création romanesque, le romancier ivoirien Maurice Bandaman a su tirer parti à la fois des ressources de la tradition orale et de l'air du temps (N'DA, 2003). Cet accouplement des nouvelles techniques du roman moderne et de la tradition orale a donné une écriture hybride. Il s'agit d'une quête d'une nouvelle esthétique, une recherche de formes novatrices, un souci d'une création romanesque originale. Cette volonté d'originalité et de renouvellement du roman africain d'expression française apparaît dans l'intégration au tissu romanesque des éléments de la littérature orale traditionnelle ainsi que dans les transgressions au niveau de la narration, de l'écriture et de la langue. Bandaman a opté pour le récit brisé et la narration polyphonique : la progression diégétique est constamment interrompue par l'émergence d'autres récits, de discours, de commentaires, de mythes, de légendes, de faits historiques, de textes rituels et cela en brisant la linéarité du récit romanesque. L'esthétique romanesque dans les récits de Bandaman repose essentiellement sur le jumelage harmonieux de l'oralité et de l'écriture, sur le mélange des techniques et des genres. (Senghor, 1962). C'est le mariage de la tradition orale et de la modernité au plan de l'écriture romanesque (Kane, 1983)

Mots-clés : oralité, renouvellement esthétique, subversion, mélange des genres, originalité.

THE AESTHETICS OF RENEWAL IN THE NOVEL WRITING OF MAURICE BANDAMAN

Abstract: The new generation of French-speaking African writers is looking for ways to write in a new and different way by creating works that are more in line with their inspiration, temperament, taste and, above all, with African culture and oral tradition. In his novelistic creation, the ivorian novelist Maurice Bandaman was able to take advantage of both the resources of the oral tradition and the zeitgeist (N'DA, 2003). This coupling of the new techniques of the modern novel and the oral tradition has resulted in a hybrid writing. It is a quest for a new aesthetic, a search for innovative forms, a concern for an original novelistic creation. This desire for originality and renewal of the French-speaking African novel appears in the integration of elements of traditional oral literature into the fabric of the novel, as well as in the transgressions in terms of narration, writing and language. Bandaman opted for the broken narrative and polyphonic narration: the diegetic progression is constantly interrupted by the emergence of other narratives, speeches, commentaries, myths, legends, historical facts, ritual texts and this by breaking the linearity of the novelistic narrative. The novelistic aesthetic in Bandaman's stories is essentially based on the harmonious combination of orality and writing, on the mixture of techniques and genres (Senghor, 1962). This is the marriage of oral tradition and modernity in the writing of novels (Kane, 1983).

Keywords: orality, aesthetic renewal, subversion, mixing of genres, originality.

Introduction

Avec une nouvelle production romanesque et une prise de conscience, les romanciers africains ont su récupérer les multiples visages de l'Afrique perdue, les peuples dispersés, vendus, déchus. Ils retracent les agressions du monde moderne, agression qui placent l'homme africain dans une perpétuelle incertitude. Ces écrivains dénoncent, revendiquent et refusent la corruption érigée en loi, le déchirement entre deux cultures, la dictature des régimes en place, l'injustice des gouvernements et la déchéance morale qui règne dans le continent. Certains textes même constituent des cris de révolte, d'autres dénoncent sans ménagement les humiliations infligées aux noirs et la misère qui les accable. Pour les romanciers noirs de langue française, il s'agit de démontrer qu'il n'y a pas de peuple sans culture. Ils exaltent les manières de leurs sociétés, ils décrivent leurs coutumes et leurs mœurs. En effet, tous les écrivains, des premières générations jusqu'aux jeunes romanciers contemporains, n'ont fait que refuser le réel à travers leurs textes. Ils n'ont ainsi jamais cessé de remettre en question, de contester. Animés par un esprit critique, leur inquiétude les a poussés à rejeter successivement les traditions africaines, la colonisation, la vie moderne des villes occidentales, enfin la nouvelle Afrique indépendante. C'est pourquoi ils ont déformé la réalité, ils ont grossi les événements et, enfin, ils ont maquillé la vérité. Les romanciers rivalisent d'ingéniosité et de créativité en recherchant de nouvelles voies, de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles stratégies romanesques pour créer des œuvres plus originales. Les efforts d'innovation thématique et la recherche constante de rénovation du roman africain (et plus précisément des procédés de création et des techniques narratives) sont si remarquables qu'ils ne laissent personne indifférent. C'est pourquoi, les critiques et les chercheurs en littérature africaines sont unanimes sur sa vitalité et son évolution. Ces écrivains innovateurs, qui ont l'imagination créatrice et l'audace productrice, comme Kourouma (1970), Sony Labou Tansi (1979), Jean-Marie Adjaffi (1992), Boubacar Boris Diop (2000), Henri Lopes (1982), Tierno Monémbo (2000), ont fait de la littérature des techniques romanesques et des nouveaux procédés d'écriture. Leurs écritures, souvent inédites, et leurs textes protéiformes, multidimensionnels et transculturels s'inscrivent dans la recherche d'une nouvelle esthétique africaine et dans la volonté d'une création romanesque moderne. Avec les ressources et les procédés de la tradition orale africaine, avec des techniques nouvelles ou étrangères, avec les nouvelles formes d'écriture contemporaine, les romanciers négro-africains essaient de faire du neuf, puisant librement leur inspiration là où ils la trouvent et usant tranquillement des pratiques littéraires et des modèles qu'ils préfèrent ou qu'ils remodelent à leur guise, toutes choses qui favorisent et intensifient les transferts culturels et littéraires. Ces romanciers des nouvelles générations affirment leur liberté d'expression et de création, et leurs œuvres se présentent, non seulement comme des actes conscients de subversion des codes et des significations romanesques mais aussi de transformation du genre. Ils ont réussi à traduire la réalité africaine dans sa complexité. Leur originalité a été de trouver une synthèse heureuse entre le genre occidental et le génie intuitif africain. Citons, ainsi, *Le Mandat* de Sembène Ousmane, *L'Aventure Ambigu* de Cheikh Hamidou Kane, *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *L'étrange destin de Wagrin* de Hampaté BA, *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuen et *Le fils-de-la-femme-male* et *La Bible et le fusil* de Maurice Bandaman.

Nous nous demandons dans cette étude si l'originalité de la création romanesque de Bandaman réside-t-elle dans sa liberté qu'il a pris vis-à-vis de l'héritage littéraire ou dans

sa quête de formes novatrices et sa recherches obstinée d'une esthétique africaine modernes. Comment Maurice Bandaman écrit, compose et crée ses œuvres romanesques ? et qu'est ce qui fait la beauté, la spécificité et le génie de son écriture ? L'objectif de cette étude est, également, de présenter ces éléments esthétiques constitutifs de cette écriture plurielle, profondément originale et qui tend vers l'universel.

1. Nouvelle fiction narrative

Cette nouvelle génération d'écrivains qui ont opté pour les nouvelles formes romanesques en faisant fi de la tradition réaliste et des conventions du genre. Cette nouvelle génération d'écrivains s'efforce de chercher les voies d'une écriture nouvelle, différente. Même si elle n'arrive pas toujours à échapper aux influences étrangères, elle met tout de même son point d'honneur à créer des œuvres plus conformes à son inspiration, à son tempérament, à son goût et surtout à la culture africaine et à la tradition orale. C'est cela qu'exprime Thomas Méloné lorsqu'il écrit qu'il s'agit de produire des œuvres qui s'inspirent des récits traditionnels et des valeurs africaines, des œuvres originales, authentiques :

Sur la base de notre propre sensibilité esthétique, de notre propre évaluation des civilisations négro-africaines, de notre propre vision du devenir africain, dans le cadre de l'originalité de notre rythme, du mouvement inquiet de notre langue et des lois du patrimoine culturel universel

Melone (1970 : 18)

Le roman étant par excellence un champ d'expériences particulières de création, un espace privilégié des nouvelles stratégies d'écriture, genre prosaïque, le roman se veut réaliste, récréation d'une image de la société telle qu'elle est perçue par le romancier à un moment de l'histoire. « La récréation » sous-entend que le romancier n'est ni un chroniqueur ni un journaliste. A l'instar d'un démurge, il crée « invente » un modèle à l'image du monde réel et y tisse des réseaux de relations entre les personnages. C'est pourquoi l'originalité de la création romanesque des auteurs africains se trouve principalement dans cette capacité de produire des œuvres neuves, inédites, singulières, des œuvres de qualité, avec l'objectif d'écrire autrement, de chercher toujours à innover. Ces romanciers s'inscrivent dans une esthétique de déconstruction, de transgression et de rupture. Dans son étude consacrée à un certains nombres de ces romanciers de la deuxième génération, SewanouDabla parle des innovations et des hardiesses esthétiques que ces auteurs introduisent dans le roman d'Afrique noire francophone :

Les histoires [...] romanesques sont devenues plus denses et moins anecdotiques, la composition des œuvres moins figée et plus complexe et la narration, si elle ne s'exprime pas par la traduction comme chez A. Kourouma, s'adapte habilement à son sujet, tandis que le temps rompt avec la chronologie et que les personnages perdent de plus en plus de corps pour acquérir une plus grande profondeur psychologique et une liberté parfois scandaleuse.

Dabla (1986)

Et depuis *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, l'on constate l'éclosion d'une littérature romanesque qui, en plus du renouvellement thématique, tend de plus en plus à adapter le français aux

réalités africaines, une tendance nouvelle se dégage (à l'intérieur même de cette littérature du désenchantement) avec un souci marqué pour la recherche formelle et une présentation plus cauchemardesque des sociétés africaines : il s'agit d'une « nouvelle fiction narrative » comme celle marquée dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979). A l'instar des écrivains du Nouveau Roman et du postmodernisme, il fait éclater la notion même de roman qui devient un genre hybride, protéiforme, pouvant accueillir et absorber d'autres genres littéraires, suivant la conception de Bakhtine qui écrit :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc) En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.

Bakhtine (1978 : 141)

C'est la même idée qu'exprime Marguerite Yourcenar en ces termes : « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui » (YOURCENAR, 1982 : 535). Julio Cortazar, pour sa part, va jusqu'à dire que le roman est un genre en définitive sans règle : « Le roman n'a pas de lois, sinon celle que n'agisse la loi de gravité qui fait tomber le livre des mains du lecteur » (CORTAZAR, 1963 : 145). C'est dire la grande liberté que prennent les écrivains à l'égard du genre romanesque.

2. De l'engagement politique au renouvellement esthétique

Bandaman a contribué au renouvellement de la littérature africaine d'expression française aussi bien sur le plan de son corpus thématique que dans sa configuration formelle. « Son écriture est un carrefour où se croisent et s'entrecroisent divers types de caractéristiques formelles ; il soumet tous les aspects du roman traditionnel africain à un polymorphisme constant et opère une sorte d'osmose entre l'oralité et le Nouveau roman » (Galimore, 1997). Il a créé une écriture novatrice qui se veut le reflet du malaise postcolonial et de la violence que ce malaise a engendrée. C'est qu'à partir des catégories narratives conventionnelles, avec un mélange des genres et un croisement des codes narratifs qu'il met en place une véritable écriture de la déconstruction, du désenchantement, constat de la déconstruction de la société africaine et de sa décadence. L'écriture est donc pour l'écrivain, un engagement politique et esthétique qui se traduit par un style violent et subversif. Ce long cri, cette dénonciation, ce désenchantement, qui brisent le mutisme, explosent à travers une langue brutale et crue, une écriture fragmentée à voix multiples, de formes et d'inspirations diverses alliant la tradition orale à l'esthétique du Nouveau Roman.

Pour l'écrivain, l'écriture est donc un engagement politique et esthétique qui se traduit par un style violent et subversif. Ce long cri (cette dénonciation, ce désenchantement ...) qui brise le mutisme explose à travers une langue brutale et crue, une écriture fragmentée à voix multiples, de formes et d'inspirations diverses alliant la tradition orale à l'esthétique du Nouveau Roman. Cette étude traitera également le polymorphisme (Galimore, 1997 : 27) du « je » et la multidimensionnalité de l'œuvre de Maurice Bandaman qui puise ses techniques soit dans l'oralité, soit dans l'écriture française classique ou dans l'univers du nouveau roman pour produire une écriture métissée. Ainsi l'écriture de Bandaman "s'engage" pour traiter des problèmes sociopolitiques : ceux liés au

colonialisme, à la politique des indépendances et aux régimes coercitifs de l'Afrique postcoloniale. Chez Bandaman, l'engagement politique va de pair avec l'engagement esthétique. Son œuvre s'inscrit au sein de la modernité textuelle et son écriture a un caractère hybride dont la pluralité s'articule dans le réinvestissement de formes et d'inspirations diverses. Ce mélange ingénieux confère aux romans de Bandaman une couleur assez singulière et révolutionnaire. Ce travail se propose d'étudier l'œuvre romanesque de Maurice Bandaman et de montrer sa profonde originalité. Celle-ci réside dans le renouvellement systématique des canons esthétiques et des thèmes traditionnels du roman africain d'expression française. Son œuvre semble se construire sous l'influence d'une théorie de la diversité, de la multiplicité, de l'hétérogène. Il y a chez cet auteur un projet romanesque qui s'inscrit dans la dynamique des nouvelles thématiques du roman africain.

2.1 *Écriture de la rupture, de la transgression et de la subversion*

Au-delà de la richesse des thèmes, ses romans surprennent par leur hardiesse narrative, par la spécificité des intrigues et leurs montages souvent insolites, par la convocation de types romanesques hétéroclites et transgressifs. En effet, romans du désordre, romans de l'excès et du simulacre. Ses romans ont effectué un renouvellement systématique des canons esthétiques et thèmes traditionnels du roman africain d'expression française. En lisant ses romans *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil* de Bandaman, le lecteur sera frappé par la hardiesse et la modernité de son écriture romanesque, une écriture de la rupture, de la transgression et de la subversion, à la manière du nouveau roman postmoderne. Maurice Bandaman s'efforce d'écrire un roman à « l'africaine », en s'inspirant des ressources de la tradition orale et de la culture africaine (celle du peuple baoulé notamment), il sait tirer parti de l'air du temps, des nouvelles formes d'écriture, ayant subi directement ou non l'influence des œuvres des grands romanciers contemporains. C'est ce qu'exprime en d'autres termes Daniel-Henri Pageaux lorsqu'il écrit : « Dans ces "nouveaux" romans, c'est moins le thème, l'argument au sens conventionnel des termes qui comptent [...] que la recherche d'une nouvelle diégèse... » (Pageaux, 1985 : 33). Ce renouveau esthétique et thématique et de montrer ainsi les rapports étroits qui existent entre l'écriture subversive qui caractérise les romans de Bandaman et la société postcoloniale dont elle a émergé : cette écriture est négative et violente parce qu'elle est née dans une société violente où les droits de l'homme sont continuellement bafoués.

2.2 *Humour et ironie*

Pour mettre à nu et dénoncer la réalité odieuse, Bandaman entend accorder une place à la satire qui n'est pas simplement appliquée au contexte colonial mais aussi aux éléments constitutifs de l'Afrique moderne, à l'administration et aux responsables. Dans l'espace de la ville (lieu des tragédies nouvelles et de la thématique de la politique) naissent probablement le rire parodique, l'humour et l'ironie qui parcourt les romans de cet auteur. Ses œuvres sont ouvertes et dialogiques. Elles font du réalisme un principe de recherche de la vérité et de l'identité. Il ne s'inspire pas seulement des nouveaux courants littéraires mais il puise également à la source de l'écriture traditionnelle du roman réaliste et naturaliste français. Certains passages de son œuvre nous rappellent à plusieurs égards Zola. Son souci de nous peindre une société ruinée, la corruption des valeurs humaines, la pauvreté et la misère... le projet de Bandaman est, à l'instar du réalisme et du naturalisme,

de décrire l'odieuse réalité sociale des (citoyens africains). (La laideur, la sordidité des lieux et la dégénérescence des personnages...) sont rapportés avec crudité : Ce sont des procédés choisis par l'auteur pour décrire la ruine de la société africaine.

2.3 Écriture parcellaire (déconstruction / construction)

Dans sa création romanesque, Bandaman, a su tirer parti à la fois des ressources de la tradition orale et de l'air du temps, c'est-à-dire des nouvelles techniques du roman moderne N'DA (2003 : 16). Cet accouplement a donné une écriture hybride caractéristique qui retient l'attention quand on lit ses romans. Ce qui est encore frappant chez cet auteur, c'est précisément cette quête d'une nouvelle esthétique, cette recherche de formes novatrices, ce souci d'une création romanesque originale N'DA (2003 : 16). Cette volonté d'originalité et de renouvellement du roman africain d'expression française apparaît non pas tant dans les innovations thématiques que dans sa démarche créatrice elle-même, dans l'intégration au tissu romanesque des éléments de la littérature orale traditionnelle ainsi que dans les transgressions au niveau de la narration, de l'écriture et de la langue. En s'attachant essentiellement aux procédés de création littéraire et aux techniques d'écriture et en utilisant les matériaux et les procédés de construction ou de fabrication du texte romanesque, c'est-à-dire dans sa matérialité, son organisation, dans sa texture et dans sa technicité, Bandaman tisse la structure de ses récits et leurs liens avec l'esthétique de la déconstruction ; la spatialité, presque entièrement urbaine, révèle la ville dans ce qu'elle a de déshumanisant et de tragique. Quant à la temporalité, dominée par le présent, elle actualise la réalité sociale qu'elle éclaire en la situant dans l'instant, dans l'éphémère.

Les personnages de Bandaman sont des protagonistes sans statut narratif défini et sans profondeur, des personnages dégradés qui incarnent ou dévoilent la dégradation politique et la déchéance sociale. C'est pourquoi, la carnavalisation littéraire est la forme privilégiée des romans de Bandaman, ce qui montre la profonde « originalité » de son écriture et sa « spécificité » littéraire. *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil* de Bandaman sont des œuvres qui puisent dans les sources fécondes de la tradition orale et révèlent des aspects très intéressants de la culture africaine, et en particulier de la culture baoulé; elles révèlent aussi tout le parti que l'auteur a su tirer des nouvelles techniques narratives et tout l'effort qui est fait pour une nouvelle diégèse romanesque et pour une nouvelle forme de récit africain. L'originalité de sa création romanesque se trouve essentiellement dans cette liberté d'organiser l'héritage littéraire et dans ce souci de chercher à innover et à remodeler le genre romanesque en détruisant les frontières génériques traditionnelles. Dans son œuvre, la fragmentation, le morcellement du discours s'effectue d'abord par le biais d'une infraction aux règles de la construction syntaxique. Cette utilisation rapproche Bandaman de l'esthétique du Nouveau Roman et dont il se sert pour affirmer son inclination pour l'autonomie universelle. Selon P. N'DA, Bandaman brise la loi grammaticale en remplaçant le principe de la dépendance liée à toute subordonnée par celui de l'autonomie syntaxique. Par ce procédé, le romancier semble s'insurger contre tout principe de subordination : tout doit être libéré. Pour lui, Cette écriture parcellaire semble également être la manifestation d'un échec du processus communicatif. L'utilisation de phrases très courtes et de phrases nominales suggèrent que la communication a du mal à se déployer. Le texte se fragmente et devient allégorie de la ruine, voire du chaos du processus communicatif. Le lecteur est donc confronté au désarroi de l'être humain face au tragique de sa condition. Au Nouveau Roman, Bandaman

emprunte surtout l'usage de la phrase courte qui à son tour exige une fragmentation des unités phrastiques.

La fragmentation n'affecte pas seulement la phrase mais toute la structure narrative. Dans l'œuvre de Bandaman, il y a une rupture volontaire de la linéarité. Dans ses romans *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil*, le narrateur joue le rôle du narrateur homodiégétique combinant le rôle du je-narrant témoin et du je-protagoniste. Le récit principal est interrompu par l'intrusion des récits secondaires. Toutes ces histoires enchâssées au sein du récit principal constituent un obstacle majeur à sa construction linéaire. La rupture, le changement syntaxique et la fragmentation du récit qui souvent en découle traduisent chez Bandaman le désir de rompre avec le récit traditionnel confiné dans la linéarité. Cette caractéristique empruntée à la fois au Nouveau Roman et à la tradition orale montre que l'œuvre de Bandaman se veut ouverte à toutes les interprétations et à toutes les lectures possibles.

3. De la tradition orale à l'écriture hybride

3.1 Oralité et création littéraire

L'écriture de Bandaman est une écriture métissée qui oscille donc entre oralité et Nouveau roman. En effet, la double voix narrative qui caractérise ses romans nous apparaît tantôt comme une technique du Nouveau roman, tantôt comme celle de l'oralité. Son écriture est fortement influencée par la littérature orale, mais, incontestablement, elle est aussi marquée par les nouvelles stratégies romanesques. Le romancier allie de façon harmonieuse, et selon l'expression de Jacques Chevrier (1984 :13), « la pratique du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale ». On doit reconnaître à Bandaman le mérite d'avoir su allier les techniques traditionnelles de l'oralité et celles de l'écriture moderne. Il s'agit donc :

[...] d'une littérature vivante, basée sur la dynamique de la participation effective de tous, reflétant la vision du monde du groupe social dominant qui l'a créée, et apportant des réponses spécifiques, données une fois pour toutes (puisque la sagesse ancestrale est supposée être a-temporelle et englobante), aux problèmes de l'existence, de la place de l'homme dans l'univers, et de l'harmonie des forces naturelles et surnaturelles.

Milunda Kombila (2020)

Cette littérature orale est le reflet d'un état de culture et définit les constituants de la civilisation de l'oralité grâce aux éléments et aux idées révélés lors de l'acte de la parole. Ainsi, la pratique de cette littérature à travers les contes, les proverbes, les légendes et les devinettes épouse entièrement la logique de la société et transmet pour ainsi dire ce patrimoine dans les schèmes définis par des rapports dynamiques et actualisés entre les membres de la société et l'univers cosmique. Bandaman a su réconcilier, à travers le genre romanesque, les traits caractéristiques de la civilisation de l'oralité et de l'écriture. Aucune création littéraire n'est possible sans qu'il existe le mariage entre la puissance imaginatrice du créateur et l'univers référentiel et connotatif qu'il cherche à dépeindre selon son propre subjectivisme. C'est pourquoi dans sa narration romanesque, il s'inspire, entre autres, du récit traditionnel oral. Dans ses récits, *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil*, on retrouve tous les éléments essentiels caractéristiques de la structure formelle ou apparente du conte traditionnel africain comme les formules d'ouverture, les formules stéréotypées

telles que la formule initiale, les formules de prise de paroles, le dialogue entre le conteur et son public, les interventions occasionnelles des membres de l'auditoire, la formule de moralité, la formule clausulaire ou finale. Notre étude a pour ambition de mettre en lumière les traits caractéristiques de l'écriture romanesque de Bandaman pour mieux faire découvrir et apprécier tout son mérite et d'en extraire l'esthétique du renouvellement dans son écriture romanesque. En effet, l'objectif est également de présenter le montage du texte et la construction du roman chez Bandaman, à travers les stratégies narratives et discursives mises en œuvre.

3.2 Oralité et techniques de « brouillage »

Pour Bandaman, le roman est le genre qui, par sa souplesse, sa mobilité, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, est le champ par excellence d'expérimentation formelles diverses et le lieu d'une écriture neuve, hardie, affranchie des contraintes canoniques. Bandaman, comme nombre d'écrivains africains, s'efforce d'écrire un roman « à l'africaine », mais son écriture romanesque a subi consciemment ou non des influences étrangères, cela est bien dit par Jacques Chevrier (1985 : 44) « L'écrivain, quel que soit sa nationalité, participe à la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu ». L'intérêt majeur de l'écriture romanesque de cet écrivain réside aussi dans la subversion courageuse de l'impérialisme générique, dans l'adaptation des techniques de l'oralité et l'adoption de nouvelles stratégies romanesques. Bandaman donne une dimension nouvelle à l'hybridation typique des nouvelles écritures et apporte sa contribution à la rénovation du roman, rénovation qui apparaît aussi dans le brouillage de l'univers fictionnel. Cet univers romanesque de Maurice Bandaman est marqué par sa quête d'une nouvelle esthétique, quête qui passe par ce qu'il convient d'appeler la technique du brouillage. Le brouillage narratif est marqué par la subversion de la cohérence narrative (par la multiplicité des récits, ce qui entretient une certaine confusion) et par le décloisonnement générique ou le mélange des genres. Mais le brouillage de l'univers fictionnel est encore plus manifeste au plan de l'ordre spatio-temporel, au niveau du carnivalesque, du fantastique et de l'invraisemblance des récits et enfin, au niveau de l'imaginaire onirique introduit dans le texte romanesque.

3.3 Narration et désordre spatio-temporel

Dans toute œuvre littéraire, l'espace joue un rôle déterminant dans la création de « l'effet de réel », car il est le cadre d'accomplissement de la diégèse, le circonstant des actions narrées, le territoire d'évolution des personnages et le lieu de déploiement de leurs faits. Il s'avère un opérateur de lisibilité très important de tout texte romanesque. C'est pourquoi, les auteurs africains décrivent habituellement leur milieu, leur société, la réalité africaine, recherchant un ancrage référentiel dans des espaces connus, dans des cadres plus ou moins repérables ; ils mettent en scène un univers précis et concret que les lecteurs africains ou non peuvent identifier sans trop de difficulté. Or cette identification possible du cadre géographique devient problématique dans les romans de Bandaman. En effet, cet auteur a pris le parti de « fabriquer » l'univers de sa fiction en créant des espaces qui, bien souvent, n'ont rien à voir avec ceux de la réalité, situant ainsi l'importance de l'espace dans le domaine de l'imagination comme l'indiquait Gaston Bachelard : « *L'espace est livré au royaume de l'imaginaire* » (Bachelard, 1972, p. 1). Ses romans se déroulent dans un espace imprécis, indéfini, non repérable, l'époque est incertaine, la durée

indéterminée, les repères chronologiques bouillés. Donc, l'univers spatio-temporel échappe à toute localisation précise. On remarque qu'il y a chez le romancier une volonté consciente de saboter les données chronologiques pour déstabiliser l'illusion référentielle et créer une distance temporelle entre la réalité et la fiction. Cela lui permet aussi de signifier que l'œuvre romanesque s'organise différemment, selon un nouvel ordre, celui de la fiction. Il s'agit du traitement particulier de la spatialité et de la temporalité dans l'univers diégétique de Bandaman. Ses récits, en effet, se passent pour l'essentiel, dans un espace et un temps fantaisiste, mythiques. Il s'agit également de casser « l'effet du réel en situant le récit hors des repères connus pour laisser l'imagination s'enfoncer librement dans le monde de la fiction, dans un univers mythique où tout est possible, comme dans le conte ou le rêve » N'DA (2003 : 110). De là, l'imprécision délibérée, le refus de l'ancrage spatial et temporel, la fantaisie de l'imagination. Ses récits acquièrent ainsi une dimension universelle et intemporelle. La superposition du temps humain ou chronologique et du temps fictif voire mythique, la superposition de l'espace géographique et de l'espace mythique, les changements d'univers, le sabotage des repères spatiotemporels, le dépaysement géographique et l'effet d'irréalité recherché, bref toute la technique de brouillage est un procédé de subversion de la cohérence narrative, du rationnel au profit d'un récit inspiré des techniques des nouvelles formes d'écriture, où grande place est laissée à l'imagination créatrice, à la fantaisie et à l'extravagance.

3.4 L'esthétique del'onomastique

Dans sa quête d'une nouvelle esthétique, le romancier africain s'inspire des techniques expérimentées ailleurs, après avoir subi directement ou indirectement l'influence des mouvements contemporains de rénovation du roman. L'esthétique de l'onomastique dans la création romanesque de Bandaman n'est pas considérée simplement comme une marque identitaire, mais bien un élément important de la quête d'une nouvelle esthétique africaine. Roland Barthes recommande de prêter une attention particulière pour le nom propre, il écrit à ce sujet : « Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on veut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales, symboliques » (Barthes, 1974 : 34). Les noms propres ainsi que toutes les formes de dénominations sont des procédés littéraires de caractérisation, qui jouent un rôle capital dans la création de l'illusion référentielle et la construction de l'effet de réalité. Lieu sémantique très fécond, ils participent à la production de la signification des œuvres comme l'avait dit Charles GRIVEL (1973 : 135) : « Le nom propre comme tous les éléments du livre, remplit un double usage : sur l'une de ses faces, il signifie la fiction, sur l'autre, il signifie la vérité de la fiction » C'est pourquoi, les romanciers africains utilisent les noms propres pour jouer sur « des traits psychologiques et moraux, sur des motivations sociales ou professionnelles, sur des rôles dans l'action romanesque, car les noms suggèrent l'identité, le caractère des personnages » (Cf. Yacouba Diarra, 2021) et laissent entrevoir leur fonctionnalité narrative. En utilisant l'onomastique, Maurice Bandaman fait preuve d'imagination, de créativité et d'originalité en mettant en valeur l'anthroponymie et la toponymie. Dans ses romans, il ne se contente pas de prendre des noms de sa région d'origine, ou des noms du terroir, ou encore des noms à résonance africaine, il transforme des noms communs en noms propres et il invente et crée de toutes pièces des noms en jouant sur des constructions phonético-sémantiques sur des interférences socioculturelles, sur les connotations politiques ou idéologiques des syntagmes mis en place ou bien encore des noms historiques. La plupart des noms dans ses

romans sont des créations artistiques de l'auteur. Ils sont habituellement motivés, sémantisés, ils ont une charge culturelle ou idéologique ; ils font partie des éléments importants de sa technique d'écriture comme des procédés littéraires efficaces. Il a su adapter les noms des personnages et des espaces aux valeurs socioculturelles baoulé il ouvre une nouvelle voie à l'écriture romanesque : l'anthroponymie et la toponymie se présentent comme des moyens et comme des marques de cette quête d'un roman plus original et, pour ainsi dire plus africain ; c'est le même objectif qu'il poursuit avec l'exploitation des ressources de l'oralité. La fusion des lois de l'oralité et de l'écriture romanesque lui semble comme une voie intéressante pour rénover et rajeunir le roman tout en lui conservant son cachet africain.

4. Narration polyphonique

Dans l'œuvre de Bandaman, on sent que l'auteur a l'intention de créer une œuvre où tout le monde participe, par un recours volontaire au dialogue. Le narrateur veut solliciter l'attention du lecteur en transgressant continuellement les règles classiques qui déterminent le genre. L'intrusion de ce narrateur entraîne une superposition de plusieurs voix narratives au sein du texte, ce qui rappelle les histoires populaires où l'intervention de plusieurs conteurs s'avère nécessaire pour multiplier les points de vue autour du personnage central. Le désir d'innovation, chez cet auteur, s'exprime dans la manière même de raconter, dans les techniques d'énonciation adoptées. C'est un autre emprunt à la littérature orale africaine ; il s'agit également de la présence de l'intervention fréquente de l'énonciateur ou narrateur-conteur dans le récit ainsi que de sa relation dialogique avec l'auditeur, le narrateur ou le lecteur. C'est la notion de participation qui constitue la nature même de la réalisation du discours traditionnel. Le conteur dans la performance de son art a besoin d'un auditoire – actif, applaudissant, condamnant et sanctionnant cette performance. Ainsi, il entretient des rapports dynamiques et dialectiques avec celui-ci, dont le rôle participatif est nécessaire pour produire l'effet cathartique implicite dans ce genre littéraire. Le rôle du narrateur est plus celui du conteur-participant que d'un observateur froid et distant, car le romancier/narrateur est présent dans son récit. Bandaman, dans son écriture, recrée la situation de communication qui existe entre le conteur et son public. Le narrateur « j'éprouve le besoin de communiquer, de dialoguer avec le lecteur-interlocuteur qu'il maintient constamment en éveil en l'interpellant, en l'interrogeant, en le prenant à témoin ou en faisant des commentaires critiques ou des réflexions provocatrices. Selon Roman Jakobson, ces interventions directes du narrateur « je » dans le récit permettent à l'émetteur de communiquer ses sentiments, ses impressions, ses réactions ou ses appréciations sur tel ou tel fait et de s'engager davantage dans le récit.

La double voix joue un rôle important sur le plan narratif ; c'est celle qui commente. Dans cette fonction de chœur antique, la voix acquiert une forme réelle, s'adresse au lecteur et lui explique les enjeux de chaque action. En outre, en prenant le lecteur (l'auditoire) à témoin, cette voix sollicite sa participation et nous rappelle la configuration narrative des contes ou autres récits oraux. La présence d'une seconde voix narrative procède chez Bandaman d'une volonté de faire éclater les canons esthétiques du roman traditionnel. Dans *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil* de Bandaman, la multiplicité des voix narratives est la preuve que l'écriture est en train de se libérer des normes de la narration traditionnelle monosémique pour faire émerger une lecture plurielle. Ces romans surprennent par l'usage de cette pluralité de voix, qui se bousculent

et s'entremêlent dans la configuration diégétique. L'omniprésence, la prééminence et la polyvalence du conteur africain (qui comme un bon comédien, sait jouer tous les personnages et tous les rôles) sont très perceptibles dans les romans de Maurice Bandaman. Le romancier ivoirien, a conservé le narrateur extradiégétique, omniscient et impersonnel « il » courant dans les romans ; mais il a ajouté un autre narrateur, un narrateur homodiégétique qui dit « je » et qui livre une narration à la manière du conteur africain ou de griot. Il s'agit donc d'une narration polyphonique. C'est-à-dire d'autres voix qui interviennent de temps à autre dans les récits. La multiplicité des voix et la diversité des récits apportent des éclairages différents qui donnent à la fiction romanesque plus d'objectivité et l'impression de vérité. Multiforme et omniprésente, la parole envahit l'univers romanesque et est partagée comme dans le conte africain d'où il s'inspire.

Les récits de Bandaman ont l'apparence de l'unicité et de la simplicité ; ils se développent en plusieurs intrigues successives ou imbriquées. L'auteur a opté pour le récit brisé et la narration polyphonique : la progression diégétique est constamment interrompue par l'émergence d'autres récits, de discours, de commentaires, de mythes de légendes, de faits historiques, de poèmes de chansons, de textes rituels. Toutes choses qui brisent la linéarité du récit romanesque. Les récits de Bandaman ont tendance à décentrer le texte en subvertissant le statut du narrateur et en libérant la plurivocité. Ils offrent un bel exemple de composition polyphonique du nouveau roman et de l'hybridation typique du postmodernisme. C'est là sans doute un des traits remarquables de cette modernité dont Bandaman fait preuve, d'autant plus qu'il n'hésite pas à puiser dans les ressources de la tradition orale et à adopter certains procédés narratifs utilisés par les auteurs contemporains, grands maîtres de l'art romanesque.

5. Écriture carnavalesque

Selon P. N'DA (2003 : 112), les récits de Bandaman contiennent aussi le merveilleux, le fantastique, la démesure, l'extravagance, l'invraisemblance. Bandaman a adopté la parodie carnavalesque chère à des écrivains latino-américains contemporains tels que Cabrera Infante, José Donoso, Reinaldo Arenas, Mario Viegas Llosa et surtout Gabriel Garcia Marquez. C'est une écriture de transgression et de dissimulation, cachant dans des récits extravagants, invraisemblables les regards critiques de l'auteur sur la société. Les récits grotesques des romanciers échappent d'autant plus facilement à la censure des dirigeants que l'univers fantastique dans lequel se passent les choses semble avoir peu de rapport avec la réalité vécue. C'est dans le cadre de la parodie carnavalesque que peuvent se traiter plus librement des thèmes graves abordés ainsi que les sujets délicats ou tabous. Dans une atmosphère carnavalesque, tout est permis les conventions sociales et morales étant momentanément suspendues.

Dans *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil*, Bandaman a associé le fantastique au merveilleux, au surnaturel, à l'extravagance, à l'insolite, à la démesure, au grotesque, toutes choses qu'exploite plus ou moins l'écriture carnavalesque. Echappant à la catégorie du rationnel et du logique, l'imaginaire nous introduit aussi dans un univers de rêve où le réel et la fiction, où le fantastique et le merveilleux s'entremêlent. L'imaginaire onirique joue un rôle important dans l'œuvre romanesque de Bandaman. Il témoigne la récurrence des rêves, des songes, des apparitions, des cauchemars et délires qui servent à décrire l'insolite, l'étrange, le surnaturel ou l'irrationnel. Ce sont des moyens intéressants permettent à l'auteur de transfigurer la réalité, d'échapper aisément aux contraintes du rationnel, de la cohérence narrative. Cet imaginaire onirique offre à l'écrivain beaucoup de

liberté et constitue pour lui un élément intéressant de sa quête d'une nouvelle écriture romanesque, à laquelle il veut parvenir en adoptant aussi l'esthétique intertextuelle.

5.1 *Mélange des genres*

L'éclatement des frontières et le mélange des genres dans la discursivité romanesque est des particularités les plus frappantes dans l'œuvre de Bandaman où se mêlent tous les genres littéraires. Le mythe, le fantastique, le dialogue trahissent chez l'auteur une tentative de produire un genre ouvert claqué sur le modèle du texte oral. Ses romans sont caractérisés par ce que Alioune Tine appelle "l'oralité feinte" et la définit comme « une caisse de résonance des différents types de discours et de langages qui circulent dans la société africaine. » (Alioune, 1984, p. 106). On note, en effet, chez l'auteur une écriture singulière, qui fait fi de l'ordre générique conventionnel, qui ne respecte plus la notion de roman dans laquelle il intègre, sans gêne, tous les autres genres. Pour lui, il n'y a plus de limite, de cloison entre les genres à l'exemple du récit traditionnel oral. Dans ses récits, Bandaman se sert de mythes, de légendes, d'épopées de la tradition orale sans qu'on puisse déterminer les limites entre les genres, c'est ainsi l'idée de Gilbert DURANT selon laquelle « au sein du récit littéraire –oral ou écrit, les séparations entre le mythe, la légende, le conte et le roman sont floues » (DURANT, 1971 : 12). En fait, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant de l'un à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des proverbes, des légendes, des mythes, des faits historiques, etc.

Si la littérature orale mélange les genres, elle ne les confond pas cependant ; elle sait fort bien les distinguer, mais elle sait aussi qu'il n'y a pas de limites infranchissables établies entre eux, que, même si des frontières existent, elles sont souples perméables et l'on passe d'un genre à l'autre sans problème. A ce sujet, SENGHOR (1962 : 9) a écrit : « Il n'y a en Afrique noire, ni douaniers ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontières ». Pour sa part, Mohamadou KANE renchérit sur cette idée de l'interprétation des genres en affirmant que cela est même possible à l'intérieur d'un même genre. Il écrit : « Au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents » (KANE, 1974 : 566).

A la lecture de *Le fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil* de Bandaman, on remarque qu'ils relèvent à la fois du conte, du roman, du mythe, de la légende, de l'histoire, qu'ils contiennent des proverbes, des chants, des textes rituels ou sacrificiels, des discours parodiques, des passages oniriques... etc. Il s'agit, également, du croisement des genres littéraires. On voit bien que ce romancier a été profondément impressionné par les techniques narratives des conteurs ou des griots des villages africains et les a adoptées et adaptées pour ses romans, réalisant ainsi le projet de Gambatista Viko, le héros d'un récit de NGAL : « je rêve d'un roman sur le modèle du conte [...] cette fécondation du roman par l'oralité » (NGAL, 1984 : 13). Ces récits se présentent, selon P. N'DA, comme des textes hybrides, à la fois romans et contes, et plus précisément des contes initiatiques avec des quêtes, avec des héros-quêteurs, avec des déplacements, des voyages, avec des maîtres « initiateurs, avec des épreuves et des enseignements, avec le passage de l'ignorance à la Connaissance. Ces romans qui se présentent comme de longs contes initiatiques, contiennent en abyme d'autres contes narrés qui se terminent par une morale finale, objet de l'enseignement » (P. N'DA, 2003, 64).

-Le surnaturel, le fantastique et le merveilleux

L'atmosphère de surréalité, l'extraordinaire et le fantastique maintiennent l'esprit dans l'univers fictif, créent un dépaysement propice à l'évasion et produisent les mêmes effets émotionnels, les mêmes frissons chez les lecteurs que ceux que vivent et apprécient les auditeurs des récits de conteur ou de griot. Dans les romans de Bandaman, on peut souligner l'ambiance de merveilleux dans laquelle tout baigne et cela par la présence des êtres mystérieux et étranges, des phénomènes surnaturels, des faits bizarres, des événements inexplicables, de l'irrationnel, de l'irréel et du fantastique. Ce que dit Gallimore à propos de Silence, on développe de Jean Marie Adjaffi peut parfaitement s'appliquer aux récits de Bandaman : « Non seulement plusieurs contes sont emboîtés dans le récit, mais aussi tout le roman peut se lire comme un conte merveilleux » (Gallimore, 1971, p. 12). On peut noter aussi le recours à des mythes traditionnels, des mythes fondateurs et des mythes modernes qui fournissent des informations intéressantes sur les peuples Akans et notamment le peuple Baoulé, ils se présentent comme des éléments culturels et ethnologique très utiles. Le monde de l'oralité, c'est aussi le monde du surnaturel, un monde dont l'existence est gouvernée par des lois régissant la vie cosmique de ses membres. C'est un monde où les fantômes côtoient les hommes, où les génies interviennent pour donner un poids positif aux vicissitudes de l'homme, où les dieux sont toujours prêts à prendre parti en cas de litige. Ce monde est donc caractérisé par la communication permanente entre les règnes animal, végétal et minéral, et entre le naturel et le surnaturel. Le lien permanent entre le surnaturel et l'évolution de l'intrigue romanesque témoigne de l'emprise du phénomène de l'oralité sur l'écriture. Loin de constituer un élément extérieur à la nature même de la conception de la production romanesque, le discours traditionnel est partie intégrante et déterminante de l'univers romanesque. Les contes, les proverbes, etc., contribuent ainsi à l'enrichissement du genre, et établissent la continuité dans la perception de la réalité socioculturelle et des rapports entre l'homme et l'univers environnant.

-Roman et Histoire

L'intertextualité joue à fond dans l'écriture romanesque de Maurice Bandaman, écriture constituée, entre autres, de tout un réseau de références littéraires, d'allusions historiques et bibliques. A travers ce croisement culturel, s'élaborent une écriture nouvelle, originale, novatrice, une parole différente, multiple, dialogique et une interlisibilité enrichissante (N'DA, 68). L'écriture bandamannienne puise aussi sa matière dans des faits et événements de l'Histoire, mais racontés de façon épique. Selon l'analyse de P. N'DA, pour l'héroïsation de ses personnages, Bandaman, dans ses récits, procède souvent par contraste, par opposition ou par affrontement des protagonistes. C'est un procédé littéraire qui caractérise l'épopée où le héros épique, pour s'accomplir et réaliser pleinement son destin, a besoin de l'épreuve du combat dont il sortira vainqueur. P. N'DA a souligné qu'au plan idéologique, les récits de Bandaman se présentent comme des épopées au cours desquelles des combats manichéens (N'DA, 2003 : 74) s'engagent contre les forces du mal, les forces de domination du peuple asservi, assoiffé de liberté. Ces proses épiques visent à dénoncer la dictature dont souffrent les peuples africains. Ces récits ont fondamentalement pour ambition de célébrer la fin du règne des tyrans tout-puissants d'une part, et la victoire de la liberté et de la démocratie tant désirées pour le

bonheur des peuples africains d'autre part. Le romancier ivoirien recourt aussi à l'histoire contemporaine, en évoquant des personnages envoyant à des personnes réelles, illustres de l'histoire africaine : des grands conquérants de l'Afrique des empires, des grands leaders politiques africains. L'évocation de ces figures emblématiques permet de poser le problème de la lutte révolutionnaire de l'Afrique qui, après les durs combats de libération du joug colonial, doit se battre encore pour échapper à la domination néocoloniale et à la dictature des nouveaux dirigeants africains. Il s'agit du mariage de l'histoire et du roman dans la création littéraire.

5.2 *Carnavalisation de la langue et Violence du langage*

Pour le romancier, l'écriture romanesque est un moyen habile de transgression du réel pour le faire éclater dans toute son insignifiance. Cela va se traduire, non seulement par le réalisme grotesque, mais aussi au niveau de l'expression verbale, par le mélange des registres, la caricature, la parodisation, la désacralisation de la parole, la subversion du langage, bref la débauche textuelle. Il s'agit, en effet, de briser, de transgresser le langage pour toucher la vie et les sensibilités. Il a employé une langue débridée, libérée des contraintes normatives. Cette liberté de langage ou d'expression, chez Bandaman, va jusqu'à la vulgarité comme dans le nouveau roman pour lequel il n'y a pas de mots tabous. On peut noter chez Bandaman comme chez ses aînés, Nokan, Kourouma, Adjaffi, Labou : Tansi, une volonté de transgresser :

la langue française, de détraquer la routine, de décoloniser le français hexagonal et de s'approprier cette langue commune pour l'enraciner dans le terroir africain, pour dire et traduire les réalités locales, qu'elles soient belles ou laides, nobles ou vulgaires. Le lecteur des romans de Bandaman ne manque pas d'être frappé par la liberté textuelle qui se traduit par les interférences linguistiques ou l'insertion de

P. N'DA (2003 : 142)

La langue Baoulé dans le texte français, par l'emploi du parler spontané ou du français populaire parlé dans les rues et les marchés de Côte d'Ivoire (Vahou (2016), dit « français ivoirien », et enfin, par l'usage du langage grossier ou vulgaire. C'est une forme de viol du langage. Le viol de la langue française, non seulement contribue à conférer à l'œuvre de Bandaman

[...] une valeur de rupture dans la tradition littéraire, soucieuse le plus souvent de voiler la vérité indécente, mais vise aussi à faire tomber les masques, à effacer le maquillage grotesque de la réalité sociale. L'usage du langage populaire ou grossier, la débauche textuelle apparaissent comme une nécessité pour dire la débauche sociale. Comme l'avait dit Pierre N'DA « A société dégradée, parole débridée ! » (74). Il s'agit d'une langue franche « qui ne mâche pas ses mots » (74) et qui crache des grossièretés, des incongruités pour étaler, sous nos yeux, ce que la société hypocrite cache habituellement par fausse pudeur. Derrière la violence verbale, derrière la crudité des mots, derrière le langage charnel se trouvent une parole libérée et une écriture critique et libératrice.

P. N'DA (2003 :148)

Le français ne sert à l'écrivain que de support. Dans ses écrits, on voit que c'est une langue qu'il manipule à sa guise pour transmettre ses idées. En étudiant "le rapport de

l'écrivain à la langue d'écriture", Kazi-Tani écrit : « *Soigner la "frigidité" du français* signifie tout à la fois, l'enrichir de concepts qu'il ne possède pas et l'assouplir en "cassant" sa syntaxe pour qu'il fonctionne selon les lois d'une autre rhétorique, mise au service d'un discours nouveau » (Kazi-Tani, 1995 : 237). Bandaman est un vrai écrivain francophone car il manie bien le français comme un instrument de communication, comme un outil qu'il peut et sait manipuler à sa guise pour produire une langue violée, violentée, démystifiée et démythifiée.

5.3 Récit poétique et didactique

-Proverbes et comparaisons

Dans sa création romanesque, Maurice Bandaman s'est abreuvé fondamentalement à deux sources : la tradition orale africaine et les nouvelles techniques narratives. Il a su intégrer habilement les formes littéraires traditionnelles. Ainsi, mythes, légendes, épopées, contes, poèmes, chants, proverbes et même la structure du récit traditionnel oral ont été mis à contribution pour donner à son écriture cette tonalité orale qui fait son charme, son originalité et qui garantit son label africain. Son œuvre apparaît comme un récit poétique au sens où l'entend Yves TADIE « la forme de récit qui reprend en prose les moyens du poème » (TADIE, 1978 : 7). Avec cette stratégie romanesque de Bandaman, la poésie fuse de partout et traverse le récit, le transforme en une fiction poétique dans laquelle le discours romanesque et le discours poétique s'allient et se mêlent agréablement. Comme un long poème épique ou un récit de griot, l'œuvre de Bandaman est de la prose rythmée. C'est un roman-poème¹d'où le recourt à l'usage abondant de la métaphore, des images fortes et symboliques, de comparaison, de l'hyperbole, des proverbes, de la périphrase, les répétitions, les interjections. Ces procédés rhétoriques interviennent pour renforcer la lisibilité du texte romanesque. L'écriture de l'écrivain ivoirien a été marquée par les nouvelles stratégies romanesques (prolifération verbale, hyperbolisme, démesure, extravagance, carnavalisation, mélange des genres et des formes, polyphonie narrative, prose épique, brouillage narratif) et des nouvelles pratiques littéraires (le fantastique, le merveilleux, l'onirique, l'insolite et l'in vraisemblance). Les proverbes et les comparaisons sont parmi les moyens d'expression les plus caractéristiques de la civilisation de l'oralité. Contrairement au conte, cependant, il s'agit d'une part de formes fixes, de locutions figées, immuables dans le temps ; et d'autre part, ils sont partie intégrante du récit, faisant corps avec la structure même du récit. Ces moyens d'expression employés aussi bien dans le discours des personnages que dans la structure narrative (la narration et la description), vu leur caractère immuable, ne peuvent être modifiés ni dans leur structure (la succession des mots), ni dans leur signification conceptuelle primaire. En effet, étant des formes fixes et reflétant la vision d'une sagesse a-temporelle, valable pour tous les contextes socio-historiques, leurs insertions dans les romans apportent une dimension nouvelle à la technique romanesque dans la mesure où ils élucident les discours, se démarquent du langage scriptural « standard » grâce à leur imagerie et au sens profond de la signification qui y est inscrite. A travers les comparaisons, ces éléments du discours oral concrétisent l'abstrait, le rendant plus accessible et plus profond dans sa signification, grâce aux images tirées des règnes animal, végétal et minéral. Ces insertions ont l'avantage de rendre le message romanesque plus immédiat et plus authentique

L'emploi des proverbes dans les romans de Maurice Bandaman participe à la quête d'une esthétique romanesque nouvelle bien enracinée dans la culture africaine mais aussi ouverte aux apports étrangers et aux nouvelles formes d'écriture. Chez lui, la symbolique est un procédé intéressant dans la mesure où elle apparaît à la fois comme un élément poétique, un mode de production de la polysémie, un mode d'animation du réel et un moyen de dévoilement de la culture. L'étude de la symbolique chez Maurice Bandaman apporte un supplément à son esthétique et à sa quête d'identité culturelle. Ce recours fréquent aux proverbes qui transmettent des enseignements, les normes de la société, l'héritage ancestrale, la morale, dénoncent les déviations, les tares, appellent à la réflexion, donnent force au discours qu'ils authentifient. En recourant aux proverbes, Bandaman entend valoriser la littérature africaine moderne en réinvestissant dans le roman les ressources de la tradition orale et en perpétuant notamment l'héritage des proverbes, textes à dimensions multiples.

Le souci didactique de ces proverbes et comparaisons est évident, ce qui correspond logiquement à la primauté de la sagesse a-temporelle et immuable de la civilisation de l'oralité. Ces éléments du discours oral contribuent implicitement à rehausser l'authenticité du message romanesque à partir du moment où ils ne se réfèrent qu'à une sagesse considérée et acceptée comme valable pour tous les temps. D'autre part, ils permettent au romancier de donner plus de précision à sa pensée, plus de concision à son discours, et plus de profondeur à la signification romanesque.

Conclusion

Au terme de cette réflexion sur l'écriture romanesque de Maurice Bandaman et selon P. N'DA, son écriture est une écriture de recherche et de création, s'inspirant à la fois des ressources de la tradition orale africaine et de la modernité, c'est-à-dire des nouvelles expériences de création romanesque (N'DA, 2003, p. 157). Le romancier a réussi avec des matériaux de la tradition orale et des nouvelles esthétiques, à produire du neuf, à produire un roman « différent », qui se veut à la fois africain et moderne. L'écriture bandamannienne est une écriture de transgression, de rupture et de subversion. C'est une stratégie pour appréhender ou affronter le réel, pour transformer le monde ou du moins pour participer à l'instauration d'une nouvelle manière d'être et de vivre en société. L'intérêt de son écriture réside précisément dans l'adoption hardie et l'intégration des nouveaux procédés romanesques qui caractérisent le nouveau roman (RICARDEAU, Seuil, 1973) et le postmodernisme (HUTCHEON, 1988). Ce sont des écritures de la rupture, de la transgression et de la subversion des codes littéraires canoniques. Il s'agit également des expériences de création et d'écriture inédites. Comme l'indique Janet Paterson dans son livre, *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Écritures plurielles, polymorphes, ces nouvelles écritures dont s'inspire Bandaman lui permettent de subvertir l'impérialisme générique et de créer en toute liberté tout en cherchant à rénover. La volonté novatrice de Bandaman se révèle clairement dans le bouleversement de la structure linéaire, structure caractérisée par une chronologie et une cohérence diégétique rigoureuse ; il rompt avec le style des œuvres des premiers romanciers africains ou de celle des écrivains réalistes français, leurs modèles habituels. Nous avons essayé de rendre compte des traces de ce renouveau esthétique et thématique en montrant les rapports étroits qui existent entre l'écriture subversive qui caractérise les romans de Bandaman et la société postcoloniale dont elle a émergé : cette écriture est négative et violente parce qu'elle est née dans une société violente où les droits de l'homme sont continuellement bafoués. Les interférences

génériques et l'anarchie apparente dans l'écriture répondent à une volonté de rupture et de subversion, à une recherche de nouvelles voies d'une écriture ouverte, libérée, novatrice. En effet, écrire, c'est non seulement créer, mais aussi crier, se dire, s'engager ; c'est un geste de liberté et de libération qui ne peut s'accommoder de règles rigides, figées et frustrantes, de canons sacrés et intangibles, de carcans dogmatiques et étouffants. Comme nous l'avons démontré dans notre étude, l'œuvre de Maurice Bandaman s'inscrit au sein de la modernité textuelle. Son écriture a un caractère hybride dont la pluralité s'articule dans le réinvestissement de formes et d'inspirations diverses.

Bandaman intègre à son écriture carnavalesque tous les éléments traditionnels du récit épique : grossissement, hyperbolisation, fantaisie, démesure, puissance occulte, êtres surnaturels, capacité de transformation, transgression des lois de la nature, abolition des frontières entre le présent et le passé, manifestation du sacré. Tout cela est au service de la fiction pour créer un dépaysement dans lequel le discours romanesque peut se déployer aisément, tout comme dans l'imaginaire onirique. Ses romans ont effectué un renouvellement systématique des canons esthétiques et thèmes traditionnels du roman africain d'expression française. Ils sont émaillés d'emprunts au merveilleux et à la légende. Ils peuvent en effet se lire comme un conte où se côtoient des personnages mystérieux, énigmatiques et étranges. Comme dans un conte, ils ont souvent une valeur symbolique. Ce mélange ingénieux confère aux romans de Bandaman une couleur assez singulière et révolutionnaire. C'est l'écriture de rupture et d'engagement. Elle se caractérise par sa spécificité stylistique et sa particularité esthétique qui manifeste dans l'onomastique, la symbolique des personnages, la fonction de l'espace, la relation espace-temps, l'érotisation, la violence du langage, les mutations linguistiques (entre le français et la langue baoulée). Il s'agit d'un désordre qui traverse ses récits parce que l'univers politique et social est si décadent. C'est le projet d'une nouvelle esthétique romanesque (Dabla, 1986)

Références bibliographiques

- Adjaffi, J-M. (1983). Les maîtres de la parole, *Magazine Littéraire* n° 195.
- Alioune, T. (1984). Pour une théorie de la littérature africaine, in *Présence africaine* 133-34.
- Bachelard, G. (1972). *Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bandaman, M. (1993). *Le fils-de-la-femme-male*, Paris, L'Harmattan.
- Bandaman, M. (1996). *La Bible et le fusil*, Abidjan, C.E.D.A.
- Barthes, R. (1974). Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poé, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.
- Chevrier, J. (1984). *Littérature nègre*, Paris, Collin.
- Chevrier, J. (1985). Le roman africain dans tous ses états, *Notre Librairie* n° 78.
- Cortazar, J. (1963). *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard.
- Durant, G. (1971). *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris, José Corti.
- Gallimore, R. B. (1997). *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.
- Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880). Un essai de constitution de sa théorie*, Paris, La Haye, Ed. Mouton.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New-York, London, Routledge.

- Kane, M. (1974) « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, 3-4.
- Kane, M. (1983). Roman africain et tradition, Dakar-Abidjan, N.E.A.
- Kazi-Tani, N-A. (1995). Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral, Paris, L'Harmattan.
- Melone, T. (1970). La critique littéraire et les problèmes du langage : points de vue d'un africain, *Présence Africaine*, Paris, n°73, 1^{er} trimestre.
- N'da, P. (1999). Maurice Bandaman et la quête d'une nouvelle écriture romanesque africaine, *Regard sur la littérature de Côte d'Ivoire*, Rome, Bulzoni Editore.
- N'da, P. (2003). L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne, Paris, L'Harmattan.
- Ngal, G. (1984). *Giambatista Vikoou le viol du discours africain*, Paris, Hatier.
- Pageaux, D-H. (1985). Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ?, *Notre librairie*, 78.
- Paterson, J. (1993). *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Ricardeau, (1973). Jean Le nouveau roman, Seuil.
- Senghor, L. S. (1962). Préface aux *Nouveaux Contes d'Ahmadou Kourouma* de Biragot Diop, Paris, Présence africaine.
- Sewanou, D. (1986). Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération, Paris, L'Harmattan.
- Tadie, Y. (1978). *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
- Tansi, S. L. (1979). La vie et demie, Paris, Seuil.
- Yourcenar, M. (1982). Mémoire d'Hadrien, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade ».