

Congruence de deux théories polyphoniques dans l'analyse stylistique des textes romanesques : intertextualité et dialogisme dans *L'état z'héros ou la guerre des gaous* de Maurice Bandaman

Congruence of two polyphonic theories in the stylistic analysis of novelistic texts: intertextuality and dialogism in Maurice Bandaman's L'état z'héros ou la guerre des gaous

Daouda Coulibaly

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire
ORCID 0000-0002-1145-2681
d.coulibaly09@yahoo.com

Résumé : *L'état z'héros* est une œuvre dans laquelle Maurice Bandaman intègre le conte dans la structure du roman. Sa discursivité repose sur un certain nombre d'intertextes oraux dont les chants rituels, les stances, les opus et des références intégrées sous la forme d'un collage littéraire. Au niveau de la narration, la voix des narrateurs interagit avec celles des personnages dans les dialogues et les monologues autonomes des personnages ou des narrateurs. Ces relations dialogiques mettent en relief des métalepses narratives qui ressortent de la polyphonie. Celle-ci est l'une des marques de la littérarité, principal moteur de l'analyse stylistique. À travers un double objectif, primo, il s'agit de montrer que le dialogisme et l'intertextualité sont deux approches qui se font écho dans l'analyse stylistique des textes romanesques, en l'occurrence de ce texte de Maurice Bandaman. Secondo, il est question de prouver que les relations intertextuelles débouchent sur la polyphonie et mettent au premier plan la littérarité.

Mots-clés : stylistique, dialogisme, intertextualité, polyphonie, littérarité.

Abstract: *L'état z'héros* is a work in which Maurice Bandaman integrates the tale into the frame structure of the novel. Its discursivity is based on a number of oral intertexts including ritual songs, stanzas, opuses and references integrated in the form of a literary collage. At the narrative level, the voices of the narrators interact with those of the characters in dialogues and autonomous monologues by characters or narrators. These dialogic relationships highlight narrative metalepses that are polyphonic. It is one of the marks of literarity, the main driving force of stylistic analysis. The aims of this article are, firstly, to show that dialogism and intertextuality are two approaches echoing each other in the stylistic analysis of novelistic texts and, secondly, to prove that intertextual relations lead to polyphony and bring literarity to the fore.

Keywords: stylistics, dialogism, intertextuality, polyphony, literarity.

Introduction

Apparue, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, dans les travaux de Julia Kristeva et des Telquelien, l'intertextualité connaît un succès dans les études littéraires, au-delà des controverses que sa diffusion a suscitées en France. Elle appréhende le discours d'invention comme un phénomène dynamique qui se spécifie par la conjonction de plusieurs genres de discours à la surface du texte. Dans le champ littéraire, son avènement a imposé une autre conception du littéraire. L'intertextualité fait du texte un entremêlement de plusieurs niveaux discursifs sans aucunes règles stables. Par ses canaux, le discours littéraire s'ouvre aux productions antécédentes de manière explicite ou implicite. Il revient au lecteur de visiter cette bibliothèque par la réactivation de ses connaissances encyclopédiques. À ce moment c'est l'intertexte qui définit le lien entre le texte primitif (l'hypotexte) au bout duquel se tisse les motifs du nouveau texte (l'hypertexte), pour assurer son positionnement sur la grande scène littéraire.

La théorie de l'intertextualité s'est déployée dans l'analyse littéraire comme une notion transversale. Traversant la poétique, la linguistique, la littérature comparée et la stylistique, l'intertextualité est une somme de techniques présidant à l'encodage et au décodage du littéraire. De part en part, elle est éclectique. Pour la cerner, il importe d'interroger son « ADN ». En effet, la théorie de l'intertextualité entretient une filiation génétique avec Bakhtine dont la poétique amarre dialogisme et polyphonie. Elle proclame l'hétérogénéité et l'altérité au sein même du mot et de chaque énoncé. En conséquence, l'intertextualité met en jeu le dialogisme et la polyphonie dans l'analyse stylistique. Visant l'expressivité des phénomènes langagiers, la stylistique place l'intertextualité au cœur de la littérarité, son objet majeur et éminent. On doit l'intérêt pour cette approche à Michael Riffaterre. Il la conçoit comme un effet de lecture par lequel le récepteur démantèle les disjonctions vocale et textuelle tissées par la mosaïcité verbale. Appliquée à la circularité des intertextes et leurs effets de sens, la stylistique est adaptée au décryptage de *L'état z'héros*. En partant de l'hypothèse que le roman de Bandaman s'offre et se lit à travers les structures matérielles de l'oralité africaine. Nous sommes en droit d'examiner le questionnement suivant : Quels rapports le dialogisme entretient-il avec l'intertextualité dans l'analyse stylistique des textes ? Par quels procédés intertextuels les genres oraux sont-ils absorbés et transformés dans la macrostructure romanesque ? En quoi l'enrôlement du conte, des stances et du mythe dans la structure romanesque relève-t-il de la littérarité ? La présente étude qui ambitionne de les dévoiler est structurée en trois parties principales. La première porte sur l'archéologie de l'intertextualité. Elle interroge la filiation génétique entre le dialogisme et l'intertextualité dans l'analyse littéraire. La deuxième est consacrée au repérage des intertextes oraux qui structurent l'architecture de l'œuvre. La troisième, quant à elle, traite de la question de la polyphonie et de son rapport avec la métalepse narrative.

1. L'inter-textualité au prisme du dialogisme, de la polyphonie et des théories poststructuralistes

Si, historiquement, Kristeva est la génitrice de l'intertextualité, il n'en demeure pas moins qu'officiellement, elle a été inspirée par les théories bakhtiniennes qu'elle a diffusées dans l'espace francophone. Cette étude s'intéresse au contexte épistémique qui a favorisé l'impact du concept sur la fabrique du texte et son analyse. L'avènement de l'intertextualité sur la scène littéraire coïncide avec le déclin du structuralisme, après un demi-siècle de règne. De ce fait, l'intertextualité émerge dans un environnement jalonné par le bouillonnement théorico-méthodologique que sanctionne l'éclosion du poststructuralisme :

[...] après une première époque toute tournée vers le texte dans son immanence, sa fermeture, son système, sa logique, son face-à-face avec le langage. Après l'élaboration de la syntaxe du texte littéraire, au moment où une sémantique devrait être à l'ordre du jour, l'intertextualité se présente comme une façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque. Avec elle, on est passé du texte clos au texte ouvert, ou du moins du structuralisme à ce qu'on appelle parfois le poststructuralisme (Compagnon, 1998, p. 128).

Cette nouvelle ère introduit la problématique du sens, des interactions sociale et psychologique dans le traitement des énoncés littéraires. Elle se caractérise par la référence à la conception bakhtinienne, à la philosophie du langage et à la contestation de l'immanentisme qui prévalait dans l'analyse littéraire à l'apogée du structuralisme. Les fondements de ces approches sont donc aux antipodes de la linguistique saussurienne. Les courants poststructuralistes –linguistique de l'énonciation, pragmatique, linguistique textuelle, analyse du discours –et le concours des théories de la lecture, de l'intertextualité, de la rhétorique, etc. ont, peu à peu, imposé de nouvelles grilles d'appréhension de la chose littéraire au détriment du structuralisme et des lois du romantisme :

Dans le reflux du structuralisme des années 1960-1970 se sont développées de multiples problématiques qui, parfois à leur insu, mettent en cause la conception même que l'on se fait communément de la littérature depuis la fin du XVIII^e siècle. D'abord marginales, elles occupent à présent le devant de la scène. Les théories de l'énonciation linguistique, les multiples courants de la pragmatique et de l'analyse du discours, le développement dans le domaine littéraire de travaux se réclamant de M. Bakhtine, de la rhétorique, de la théorie de la réception, de l'intertextualité, de la sociocritique, etc. ont progressivement imposé une nouvelle appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables (Maingueneau, 2013, p. 5).

Les études poststructuralistes ruinent la distinction entre théories d'obédiences formalistes et sociologiques. Selon cette doctrine, l'immanentisme serait l'apanage du formalisme et le contexte l'affaire des études sociologiques. Or, pour les théoriciens du discours, le texte est l'intrication de plusieurs éléments qu'on ne peut dissocier. Comme suite logique, il existe, dans le texte, une interaction entre forme, contexte et énonciation. L'œuvre de Bakhtine qui éclaire cette approche des théories poststructuralistes est à l'origine de l'intertextualité. Kristeva l'exprime avec beaucoup de clarté :

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité (Kristeva, 1969, pp. 84-85).

La conception bakhtinienne du roman comme une interactivité du genre, de ses composantes linguistiques et socio-culturelles constitue l'épine dorsale de la théorie de l'intertextualité. En exploitant, chez le poéticien russe, la thèse d'une multiplicité des discours véhiculés par les mots ; Kristeva montre que le texte se construit avec divers bribes d'énoncés empruntés à des constructions antérieures. En même temps que la théorie de l'intertextualité explore la charge dialogique des mots et des textes, les bribes d'énoncés que chaque locuteur fait entrer en dialogue pour dire le monde révèle les discordances vocales qui concrétisent la polyphonie. Bakhtine est, dans la même voie, plus explicite :

En fait, les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoïevski sont répartis entre plusieurs mondes et entre plusieurs consciences autonomes ; ils représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers, autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré, si l'on peut dire, celle du roman polyphonique (Bakhtine, 1998, p. 45).

Principal critère de littérarité, la dualité révèle l'ambivalence du langage. À travers le roman polyphonique, cette dualité se mue, très rapidement, en un dialogue à voix multiples, en des langages hétérogènes et en un univers multiple. Pour l'auteur de *La poétique de Dostoïevski*, l'énoncé n'est pas l'apanage du sujet obvie. Il se constitue avec d'autres énoncés, à l'intérieur d'une communauté linguistique et au sein de groupes sociaux, par la confrontation à d'autres voix. L'énoncé individuel est assujéti à des langages sociaux.

Les phénomènes dialogiques caractéristiques du texte ne peuvent se révéler que par la lecture. En intégrant, dans le fonctionnement stylistique, le contexte et les systèmes sémiotiques de production, Michael Riffaterre (1979) a intégré dans la théorie de l'intertextualité, les postulats de la réception. Il conçoit le fait intertextuel comme un effet de lecture qui permet au lecteur de déceler la relation entre une œuvre et celles qui l'ont précédé. Suivant Riffaterre (1979, p. 131) : « il suffit qu'il y ait intertexte pour que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs ». L'intertextualité, comme nous l'a appris Riffaterre (1979) ne résulte pas seulement du contact entre l'auteur et ceux qui l'ont précédé. L'intertexte y sert de catalyseur. La stylistique de l'intertextualité intègre le récepteur dans le décryptage du texte. Elle inscrit l'intertextualité dans la lignée des théories de lecture. Pour Gignoux, (2006, p. 6) le repérage des intertextes sollicite la culture du lecteur dans l'actualisation de l'œuvre :

L'intertextualité comme la réécriture ont en commun d'accorder en même temps la part belle à la réception. La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. L'enracinement dans le contexte historique, social et culturel du lecteur, influe sur sa lecture ; l'interprétation d'un texte varie donc avec

chaque lecteur. Le lecteur est l'implicite du texte, une donnée nécessaire et inévitable pour la lecture d'un texte. L'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas perçue, ou encore le lecteur est susceptible de la projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité.

Ce rôle assigné au récepteur raffermit la connivence entre intertextualité et théorie de la réception dans la perspective de Riffaterre. L'insertion des fragments se faisant arbitrairement, la posture du récepteur dépendra de sa compétence et du mode d'intégration. Le but ultime de ce travail est de démontrer l'entremêlement des énoncés qui forment le tissu littéraire à partir des niveaux de lecture.

2. Analyse stylistique de la typologie des relations intertextuelles dans *L'état z'héros* de Maurice Bandaman

L'analyse stylistique des relations intertextuelles dans la création romanesque de Maurice Bandaman porte sur les procédés de mise en forme du discours à destination du récepteur obvie. Par son instabilité, le roman africain apparaît comme un genre protéiforme. Sa structure absorbe tous les récits de la planète, sans pour autant changer sa nature. Art en constante mutation, le roman africain emprunte toutes les apparences langagières, au gré de l'artiste, si bien qu'on ne peut lui attester une forme permanente :

Définir le genre par l'allure qu'il prend tient de la gageure puisque justement il change d'aspect à volonté sans cesser pour autant d'être un roman. Il imite le mode d'énonciation intime du diariste aussi facilement que l'objectivité de l'historien. On peut facilement dire les apparences qu'il emprunte, on ne saurait pour autant lui attribuer une forme propre, car le roman se donne toujours pour autre chose que ce qu'il est (Rullier-Theuret, 2006, pp. 138-139).

Le roman est un genre de discours difficile à déterminer en se basant sur sa forme malgré ses propriétés intrinsèques. L'exploitation des traits caractéristiques du genre romanesque permet à Maurice Bandaman de créer un langage multiforme et coloré. L'analyse de la structure-cadre laisse voir une hétérogénéité énonciative dont la performance s'ancre dans la tradition orale africaine. *L'état z'héros* manifeste une typologie variée des relations intertextuelles. De prime à bord, la glose du romancier s'ouvre par un chant inaugural qui s'apparente de par son mode d'énonciation à celui des contes africains :

CHANT D'OUVERTURE

Kètè, kètè, kètè !
Kètè, kètè, kètè !
Kètè, kètè, kètè !
Je suis Akèdèwa, fils d'Akèdè, génie de la médisance, et d'Assiè, la terre !
Mon nom est polysémique
Tantôt, il est défini comme celui d'un être né de la ruse
Dont personne ne triomphe jamais
Un homme qu'il faut prendre avec ingéniosité pour le piéger
Certains cousins m'appellent Ndjakou Anzsé
Je suis le fils aîné de la terre, ma mère
Je suis un personnage multiforme et polymorphe
Je suis grand et petit
Bossu et nain

Beau et laid
Mâle et femelle
Je bénéficie du don d'ubiquité
Don à moi fait par ma mère, la Terre
Je suis devenu conteur et metteur en scène
Depuis que Dieu m'a infligé une punition que je n'oublierai jamais !
(Bandaman, 2016, p. 9)

Le récit s'ouvre par des formules qui plongent le lecteur dans l'univers du conte merveilleux. Il est mis en lumière par l'inscription frontale : « Chant d'ouverture ». La strophe imite la danse du sujet énonçant « Akèdèwa », à travers l'onomatopée « kètè, kètè, kètè ! » repris trois fois. À l'échelle du roman, elle a valeur d'antépiphore en ce qu'elle fonctionne comme un refrain. Le chant dresse la généalogie et le portrait de l'énonciateur. Il se présente comme un personnage difficilement cernable. Cette complexité est perceptible dans la proposition : « je suis un personnage multiforme et polymorphe ». Les qualificatifs à valeur d'opposition sémantique explicite « grand et petit », « bossu et nain », « beau et laid », « mâle et femelle » révèlent l'étrangeté de son physique. Les appellatifs ont donc une valeur significative. Ils révèlent le caractère des personnages de la fable « dommage que l'ignorance des langues d'origine des écrivains africains soit un obstacle et ne permette pas de percevoir, d'apprécier, à leur juste valeur, la truculence, la succulence et toute la portée des noms choisis à dessein. » (N'da, 2003, pp. 21-22) Ce chant à caractère de diagnose ressortit un état de conscience avec des orientations affectives contraires. Sur le plan psychanalytique, cette ambivalence montre l'ambiguïté morphologique et morale de « Akèdèwa ». Elle se traduit au niveau de la diégèse par une narration intradiégétique. Quelques lignes semblent, à ce sujet, canoniques :

Écoutez !
Écoutez !
Écoutez l'histoire de mon ami Kanégnon !
Je suis le conteur de son histoire !
Je me fais relayer par d'autres conteurs !
Mais je suis présent dans les personnages de tous les conteurs !
Écoutez l'histoire de mon frère
De mon ami Kanégnon,
Lui aussi enfant terrible de la Terre.
(Bandaman, 2016, p. 16)

Après l'ouverture de la séance par la danse, le narrateur-conteur invite son auditoire à plus d'attention au moyen de la formule interpellative : « Écoutez ! », « Écoutez ! », « Écoutez l'histoire de mon ami Kanégnon ! ». Elle est dominée par la modalité exclamative qui « exprime [...] une attitude affective du locuteur à l'égard du contenu de son énoncé » (Buffard-Moret, 2015, p. 21). En captant le public diégétique, dès les premiers mots, le narrateur cherche à gagner par-dessus tout l'intérêt du lecteur. Il le plonge aussi dans la scénographie du conte merveilleux. Cette affirmation se justifie par le fait que les traits du personnage principal « Kanégnon » sont proportionnels à celui d'un être aux pouvoirs surnaturels. L'énoncé : « lui aussi enfant terrible de la terre » est confirmatoire. Mieux, le récit témoignage de « Akèdèwa » hyperbolise la conception et la naissance de celui-ci :

Mon ami et frère Kanégnon fut conçu par une nuit orageuse, ténébreuse et volcanique. Vent et sable, pris de colère hystérique, se déchaînèrent,

couvrirent notre village d'un nuage satanique, traversé par des éclairs effrayants, et quand ils levèrent leur voile brumeux, l'enfant vint au monde, à la stupéfaction de tous. J'étais là, moi-même, je dansais, « kètè, kètè, kètè », un pagne noué autour de mes reins, quand Bla Nan, la mère de l'enfant, souffrait, sept jours et sept nuits durant, subissant sans discontinuité les assauts de Goli Gloin, le père revenu de chasse par nuit précisément interdite à la chasse (Bandaman, 2016, p. 17).

La conception du personnage s'est déroulée dans des conditions particulières. Elle s'est matérialisée par le déchaînement de la nature sur les hommes. Les syntagmes nominaux « nuit orageuse, ténébreuse et volcanique », « nuage satanique », « éclairs effrayants » et la construction métaphorisée : « vent et sable, pris de colère hystérique, se déchaînèrent, couvrirent notre village [...] et quand ils levèrent leur voile brumeux, l'enfant vint au monde » créent chez le lecteur une impression d'irréalité et d'étrangeté. Le romancier conteur manie la métaphore et l'hyperbole pour forcer l'attention du lecteur-auditeur. De plus, la durée de la grossesse « Trois fois sept ans bien comptés » amplifie l'émerveillement qui le transporte dans le fantastique et ces incertitudes. Ce sentiment est dû à « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel », dit Todorov (1970, p. 29). Tout bien considéré, l'analyse des procédés narratifs montre que le locuteur est intérieur au récit. Le je du locuteur-narrateur « Akèdèwa » établit le contact entre les événements racontés et le lecteur. Il est le garant de l'authenticité du récit. Dans *L'état z'héros*, la narrativisation dominante est l'homodiégétique. La raison en est que le narrateur « Akèdèwa » raconte une histoire dans laquelle il joue un rôle secondaire. Le pronom "je" prend tantôt le statut de narrateur lorsqu'il est associé au présent de l'indicatif, temps du discours, comme dans les relevés textuels : « Je suis le conteur de son histoire ! », « Mais je suis présent dans les personnages de tous les conteurs ! ». Et, il revêt tantôt celui de personnage comme c'est le cas dans « J'étais là, moi-même, je dansais, « kètè, kètè, kètè », un pagne noué autour de mes reins... ». Ici, la première personne du singulier, je, est associé à l'imparfait, flexion verbale de la diégèse. À l'instar des séances de conte traditionnel africain, l'auteur clôt son roman par un chant final :

CHANT DE CLÔTURE

Je m'en vais dans le ventre de la terre, à une vitesse vertigineuse, retrouver
Kanégnon.
Quand j'y serai, je vous enverrai de nos nouvelles.
Je suivrai Kanégnon partout, je le conseillerai, je le suivrai.
[...]
Alors, je me remis à chanter :

Kètè, kètè, kètè !
Kètè, kètè, kètè !
Kètè, kètè, kètè !

(Bandaman, 2016, p. 286)

La présence de chant à l'ouverture et à la clôture du récit souligne à tout point de vue l'intégration du conte africain à la structure-cadre du roman. En termes de données intertextuelles, l'auteur a pastiché le conte traditionnel qui a quelques affinités avec le roman. La relation de dérivation entre l'hypertexte (*L'état z'héros*) et l'hypotexte (le conte africain) illumine les événements extraordinaires du récit. La

représentation du monde, chez Bandaman, est parfois distante du monde connu, de l'illusion du roman. À cela s'ajoute la mise en scène d'un bestiaire animé d'un comportement humain.

Par ailleurs, les onomatopées et l'onomastique ont une visée esthétique en plus de leur valeur significative. Elles génèrent dans la langue d'écriture des connotations sociolinguistiques. Gérard Marie Noumssi (2009, p. 43) écrit à ce sujet : « on remarque tout un travail esthétique (de fabrique de la langue) consistant en une transposition d'énoncés, par enchâssement de segments d'ethno-textes de la tradition orale dans le récit littéraire. On peut y voir en œuvre le processus de relexification. » Cependant, le pastiche et la relexification ne sont pas les seules pratiques intertextuelles en jeu. Il y a aussi l'intégration. Ce procédé absorbe le texte antérieur dans la bibliothèque du nouveau texte. Au nombre des manœuvres qui relèvent de cette opération figure « l'intégration-suggestion » (Samoyault, 2013, p. 44). Celle-ci sollicite la compétence du lecteur qui doit déceler l'intertexte suggéré. La référence simple est la forme qui l'exemplifie. Ainsi, pour décrire la paranoïa du président « Kanégnon », le romancier a recouru au mythe de l'oiseau-guetteur :

Comme Zakouato, cet oiseau-sentinelle qui s'est arraché les paupières pour ne plus avoir à dormir, pris à défaut pour la première fois par un traître de sommeil alors qu'il était chargé de veiller sur la communauté qu'il devait prévenir du moindre danger, le Président avait les yeux dépouillés de toutes paupières, ne dormant plus, vaillant de nuit comme de jour, attendant le jour, la nuit et l'heure auxquels ces rebelles allaient perpétrer leur coup (Bandaman, 2016, p. 68).

Pour Samoyault (2013), la référence simple fait mention d'un auteur, d'un personnage ou d'un mythe en le désignant directement. Les syntagmes nominaux expansés « Comme Zakouato, cet oiseau-sentinelle » réfère au mythe de l'oiseau-guetteur en pays bété, dans le Sud-ouest de la Côte d'Ivoire. Outre le mythe, l'auteur a dilué, dans le texte, la référence à « Ahmadou Kourouma », et à la musique « Zouglo » à travers « Premier gaou » de « Magic System » (Bandaman, 2016, p. 226). Il cite, « Douk Saga », l'artiste Coupé-décagé : « les gens n'aiment pas les gens mais ils aiment l'argent des gens ! », pour dénoncer l'hypocrisie et la gabegie des autorités politiques (Bandaman, 2016, p. 222). La citation montre que l'hypertexte se « saisit d'un moment particulier de l'œuvre de référence. » Elle est indissociable de la référence. André Lamontagne (1992, p. 70) est plus précis :

Il existe un type particulier de référence qui s'affiche ouvertement comme indice d'intertextualité : c'est la référence-source, par laquelle l'auteur ou toute autre instance énonciatrice révèlent l'origine des textes qu'ils sont susceptibles d'avoir assimilés et transformés.

Cette référence-source qui relève de l'intégration-suggestion se consolide au niveau du marquage énonciatif par des emprunts. C'est la preuve du prélèvement et de la réutilisation des mots des autres pour énoncer le quotidien.

En outre, le collage littéraire est une routine qui constitue l'un des piliers de la discursivité du romancier. Il consiste en l'intégration de fragments dans l'hypertexte. Cette pratique, caractéristique de l'énonciation littéraire, est empruntée aux arts plastiques. Elle se fonde sur des éléments disparates que l'auteur juxtapose pour construire un langage homogène. Chez Maurice Bandaman, le phénomène se traduit par l'intégration du reggae dans le récit :

Y aaa un jour pour les rois
Y aaa un jour aussi pour le peuple
Y aaa un jour pour le riche
Y aaa aussi un jour le pauvre
Aujourd'hui le jour du peuple a sonné
Aujourd'hui le jour du peuple a sonné
Peuple peut pas toujours avoir tort
Pauvre peut pas toujours avoir tort !
(Bandaman, 2016, p. 38)

L'air musical sur lequel le romancier dénonce l'exploitation des masses est un huitain. Il s'inscrit dans le registre du reggae par son rythme marqué et sa structure répétitive. De manière fonctionnelle, l'anacoluthie est rendue visible par les ruptures observées dans la construction des phrases que forme la strophe. La figure de répétition est, quant à elle, perçue dans l'emploi épanaphorique du pronom « Y ». Elle est doublée d'une épenthèse « Y aaa », dans les quatre premiers vers. Si l'épenthèse n'affecte pas le sens nucléaire des mots, cette figure met graphiquement en évidence « leurs valeurs contextuelles. Entre autres, ce phénomène langagier marque l'intensité sonore, dans des contextes d'ordres, de cris ou de bruits, l'amplification de la réalité, la tonalité d'une œuvre » (Bonhomme, 1998, p. 27). La symproque est l'une des figures dominantes de la stance. Elle se concrétise, au vers 5 et 6, par la reprise d'un groupe de mots en début ou à la fin de phrases, de membres de phrases qui se succèdent. Les figures de style participent à l'oralisation de la discursivité. Cette composition musicale prend position pour les problèmes sociétaux, à l'instar du récit. Aussi l'intégration de la chanson et des stances dans la structure-cadre du roman n'a-t-elle d'autre vocation que de le poétiser :

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours [...] aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être poétique (Robert, 1992, p. 15).

La création romanesque de Bandaman « fournit un univers hétérogène, carnavalesque, hybride, bigarré à souhait. » (Coulibaly, 2017, p. 308). Elle met en lumière la capacité du roman à se réinventer à partir des autres genres et dévoile son élasticité, par rapport à la poésie et au théâtre. Il prend la forme, la coloration et la tonalité qui lui sied pour dire le monde, exposant ostensiblement la voix qui le raconte et celle des personnages.

3. Polyphonie et métalepse narrative dans la discursivité romanesque de Maurice Bandaman

Le texte romanesque est une mosaïque fondée sur « un système de fusion des langages littérairement organisé » (Bakhtine, 1978, p. 178). Dans cette perspective, le traitement stylistique des phénomènes dialogiques et intertextuels dans le conte-romanesque implique, indubitablement, une part certaine, de vocalité dont l'empan reste toujours à déterminer. Si l'intertextualité s'est positionnée comme l'expression d'un dialogisme externe, la polyphonie revendique, quant à elle, l'autre part de dialogisme interne à la discursivité. On le décèle à travers son emprise sur le feuilleté

énonciatif. Le roman tisse un réseau interne de parole dont les relations dialogiques engendrent des ensembles polyphoniques entre les voix des différents personnages, entre les voix des différents narrateurs et entre les voix des narrateurs et des personnages. Tel est le constat de Bakhtine (1978, pp. 152-153) :

Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. Le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement représenté avec art et, à la différence du drame, représenté par le discours même (de l'auteur). Mais le locuteur et son discours sont, en tant qu'objet du discours, un objet particulier : on ne peut parler du discours comme on parle d'autres objets de la parole : des objets inanimés, des phénomènes, des événements, etc. Le discours exige les procédés formels tout à fait particuliers de l'énoncé et de la représentation verbale.

La création romanesque est caractérisée par la mise en scène de la parole dont la pluralité de voix dans les énoncés. La polyphonie est une marque de littéarité qui détermine son originalité et ses caractéristiques stylistiques. Après l'impulsion de Bakhtine, la linguistique s'est intéressée à la polyphonie à travers les travaux de (Anscombe & Ducrot, 1983) et (Authier-Revuz, 1982). Les supports de la polyphonie se sont démultipliés au point d'en devenir, aujourd'hui, l'un des enjeux de la discursivité. D'emblée, nous savons que le foisonnement des marqueurs polyphoniques, dans le roman, concourt au martèlement de l'hétérogénéité énonciative. Celle-ci met en lumière la modalité autonymique avec l'usage des guillemets, de l'italique et des différentes formes de discours rapportés. Il ne s'agit pas de décrypter, dans ce travail, tous ces supports de la polyphonie. Ces procédés linguistiques ne sont pas les seules occurrences polyphoniques de l'œuvre. C'est pourquoi, l'étude s'intéresse aux immixtions brouillonnes que Genette nomme métalepses narratives. Elles sont centrées sur l'interpellation du lecteur et l'intrusion du narrateur.

Chez Bandaman, la narrativisation est sujette de multiples interférences vocales qui conduisent à un examen de la polyphonie. La scénarisation de la parole se traduit par l'intrusion du narrateur dans l'univers diégétique. Elle donne corps à la métalepse dans la discursivité. Selon Genette (2007, p. 360), cet artifice intervient « lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. » Dans l'œuvre de Bandaman, les intrusions du narrateur sont doublées de nombreuses interpellations du lecteur :

Utilisant mon pouvoir de métamorphose physique, je revins sur le campus sous la forme d'un militant acharné de Forces scolaires. La magie par laquelle j'obtins d'entrer dans le premier cercle du Général, le chef de la section du campus, n'a nullement besoin d'être déballée ici : nous sommes en pleine stratégie du conte, du roman et de la politique, et tout ne se déballe ni devant l'auditoire, ni devant le lecteur, ni devant le public (Bandaman, 2016, p. 108).

La métalepse est une occurrence langagière qui découle de la transgression des niveaux narratifs. Elle participe au brouillage de la régularité diégétique. Il arrive, fréquemment, que le narrateur homodiégétique, « Akèdèwa » implique le récepteur,

à travers de nombreuses interpellations. Cette polarisation varie suivant l'angle d'appréhension du récit. Il désigne le récepteur par « auditoire », « lecteur » ou « public ». Ce mode de désignation est dépendant de la scène générique. Cette dernière varie selon que celui-ci appréhende le texte comme un « conte », un « roman » ou une tribune « politique ». L'ingérence « d'une existence extradiégétique » participe à l'abolition de la frontière entre le monde où l'on narre et le monde narré. Aussi la polyphonie narrative se dévoile-t-elle dans la mise en abyme. L'auteur a adopté un code narratif qui combine plusieurs niveaux d'enchâssements. À première vue, il rompt avec la narration classique. L'acte narratif du récit, par principe, commande que le sujet narrant soit à l'extérieur de la diégèse. Il se matérialise discursivement par le niveau extradiégétique. Ce niveau n'est pas la narration dominante dans *L'état Z'héros*. Il est subordonné à la narration intradiégétique. Hormis l'intervention du personnage « Kanégnon » et celle de certains comparses, la narration est régie par « Adèkèwa » qui relate l'histoire de « Kanégnon ». À ces deux niveaux, vient se greffer un troisième niveau qui accentue la polyphonie. Genette (2007) l'appelle, dans sa typologie, le niveau métadiégétique. Il fixe les limites du supplément de cercle qui caractérise « le récit dans le récit ».

La narration métadiégétique perturbe la régularité du récit. Elle survient lorsqu'un des personnages qui appartient à l'univers de la diégèse se met, à son tour, à raconter une histoire comme un second narrateur. Cette technique est, si, prégnante dans l'œuvre qu'elle en fait une marque littérisante. Le chapitre 18 du roman est composé de vingt-trois paragraphes. Il dénonce les affres de la guerre. La diégèse montre que la guerre profite aux parties belligérantes et à certains hommes politiques. Ce chapitre s'ouvre par un monologue autonome dans lequel « Akédéwa » fustige les pratiques de « l'ONU », « des forces impartiales », la gabegie financière « des chefs rebelles », des membres du gouvernement et des partis politiques qu'il traite de naïfs. Ce récit débouche sur un autre monologue ; celui du président qui profite de la situation pour ne pas organiser les élections censées ramener la paix dans le pays. Le récit enchâssé entretient une relation causale et thématique avec le récit-cadre. Il met au jour les causes de la situation décrite au niveau diégétique et prolonge le récit primaire par de simples évocations. Les différents récits sont encadrés par des guillemets. Les métalepses narratives ainsi présentées mettent en jeu des dissonances vocales incongrues à l'origine de la polyphonie littérisante.

Conclusion

En définitive, l'étude consacrée à *L'état z'héros* de Maurice Bandaman a montré que le fonctionnement de cette créativité langagière repose sur le dialogisme et l'intertextualité. Les recherches ont mis au jour l'écho que se font les deux théories. Issue de la poétique de Bakhtine, la première approche souligne l'hétérogénéité et l'altérité au sein du mot et des énoncés. Elle introduit en filigrane le dialogue entre le mot et les autres textes dans toutes les productions verbales. L'exploitation de cette idée par Kristeva est au cœur de l'intertextualité qui constitue la seconde approche. L'application de ces théories à la discursivité révèle un collage de divers matériaux langagiers des types et genres de discours dans l'espace textuel. L'œuvre, qui se situe à la lisière du conte et du roman, intègre de nombreuses stances, des opus et des chants rituels. La référence et la citation font aussi partie des gourmets intertextuels décelables à la lecture. L'analyse du fonctionnement interne du texte a mis en exergue l'emprise de la polyphonie. Outre la modalisation autonymique et le discours

rapporté, le travail souligne l'amplification de la polyphonie par la métalepse narrative.

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BAKHTINE, M. (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- BANDAMAN, M. (2016). *L'état z'héros où la guerre des gaous*. Paris/Abidjan : Michel Lafon et Frat Mat.
- BONHOMME, M. (1998). *Les figures clés du discours*. Paris : Seuil.
- COMPAGNON, A. (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- COULIBALY, A. (2017). *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan.
- GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- GIGNOUX, A.-C. (2006). De l'intertextualité à la réécriture. *Cahiers de Narratologie*, 13. <http://journals.openedition.org/narratologie/329> [10/12/2021]. <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- KRISTEVA, J. (1969). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LAMONTAGNE, A. (1992). *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres de Hubert Aquin*. Québec : Presses Universitaires de Laval.
- MAINGUENEAU, D. (2013). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- MARTHE, R. (1992). *Roman des origines et origine du roman*. Paris : Gallimard.
- N'DA, P. (2003). *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*. Paris : L'Harmattan.
- NOUMSSI, G. M. (2009). *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan.
- RIFFATERRE, M. (1979). Sémiotique intertextuelle : l'interprétant. *Revue d'esthétique*, 1-2, pp. 128-146.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.