

12-1-2009

Théâtres du roman : les scènes de l'écriture francophone

Sélom Komlan Gbanou
University of Calgary

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Gbanou, Sélom Komlan (2009) "Théâtres du roman : les scènes de l'écriture francophone," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 73 : No. 1 , Article 4.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Sélom Komlan GBANOU

University of Calgary

Théâtres du roman: les scènes de l'écriture francophone

Résumé : La présente réflexion se propose de montrer comment, chez un grand nombre d'écrivains, l'écriture se constitue en un lieu de déploiement d'un intense travail de mise en scène, aussi bien de l'espace diégétique, de la configuration du récit et des personnages, que de la langue. Dans le champ de l'imaginaire, roman et théâtre se côtoient, se complètent pour donner à l'écriture le statut d'une pratique ludique où la jouissance esthétique de l'écrivain rencontre celle du lecteur, ce spectateur de la scène littéraire.

Critères, dramaturgie, écrivain, genre littéraire, intertextualité, mise en scène

Théâtre et dramaturgie du roman

Les genres littéraires se plagient à moins que ce ne soit un signe de naturelle complicité qui se traduirait par des affinités intertextuelles ou par la cohabitation dans la même personne du romancier et du dramaturge. Luigi Pirandello n'est venu au théâtre que vers la cinquantaine en reprenant ses romans et nouvelles dans le but de porter un nouveau regard sur la société. Quant à Charles Dickens, il fut le romancier le plus adulé des metteurs en scène au point que, même avant leur parution, ses œuvres se voyaient pirater par comédiens et metteurs en scène. Michel Tournier après l'expérience de sa pièce *Le fétichiste* (1974), à la suite d'une demande de la télévision, regrette de n'avoir pas souvent de sollicitation de ce genre pouvant le motiver davantage à verser dans la dramaturgie. Dans les littératures de langue française, le phénomène de la dramaturgie du roman et du romancier-dramaturge connaît de plus en plus une grande fortune. Kossi Efoui peuple ses univers romanesques et dramaturgiques des mêmes personnages et des mêmes idées. Sony Labou Tansi avait, en son temps, mené de front les deux genres. Koffi Kwahulé est passé du roman au théâtre, alors que, de son côté, Tierno Monénembo avec sa pièce *La tribu des gonzesses* (2006) tente l'aventure de l'intergénéricité dans le

sens inverse en assumant le soupçon de dramaturge que faisait planer sa conduite du récit dans *Un attiéké pour Elgass* (1993), *Les écailles du ciel* (1986) ou *Pelourinho* (1995). Au principe de l'écriture d'un grand nombre d'écrivains africains de langue française tels Tchicaya U Tam'si, Williams Sassine, Maxime N'Débéka, Kossi Efoui ou Florent Couao-Zotti se trouve le mouvement maîtrisé d'un genre à l'autre. Ainsi, la parole littéraire célèbre à chaque instant son propre dynamisme en se choisissant le mode d'expression et le genre adéquats. Pour Marie Miguet-Ollagnier, c'est parce que « la scène s'offre comme un exutoire, une libération » (1996 : 8) qu'elle obsède les romanciers. Pour expliquer les motifs qui portent le « théâtre des romanciers », Marie Miguet-Ollagnier propose alors de tenir compte de la nécessité intérieure des romanciers, c'est-à-dire la recherche d'une voie leur permettant d'atteindre directement le public en contournant la machine de l'édition ; ensuite, de prendre en considération les sollicitations extérieures pouvant venir de réalisateurs, de metteurs en scène, d'éditeurs, de producteurs, etc. De manière schématique, on pourrait relativement évaluer le théâtre du roman sur la base de cinq critères.

Sujet et source de parole

La sémiologie du théâtre autorise à distinguer le sujet parlant de la source physique de la parole. Ainsi, dans un théâtre de marionnettes, le sujet parlant n'est pas le signe visuel qui évolue sur la scène. Or, dans le roman et même dans l'autobiographie, le sujet parlant est un pantin, une fonction qui a pour nom le narrateur, le personnage réduit à une existence virtuelle dans laquelle le papier sert d'interface. Il est un « en-je » de la parole. Par le théâtre, le romancier peut reprendre la parole pour le compte de personnes physiques susceptibles d'incarner la source physique de l'énonciation. Le théâtre matérialise à la fois la parole et le sujet de la parole. Tel peut être le sens dans lequel la pièce *La tribu des gonzesses* peut être lue, qui prolonge la problématique de l'exil déjà au centre du projet littéraire de Tierno Monénembo dans tous ses romans.

Ce qui frappe au premier abord dans ce théâtre, c'est la typologie des personnages. Les six gonzesses constituent une seule et même voix assimilable à l'angoisse existentielle des personnages de Cousin Samba (*Les écailles du ciel*), d'Elgass (*Un attiéké pour Elgass*), ou d'Escritore. Ils se résument à un destin singulier : celui

de l'exil, de l'impossible rupture entre ici et là-bas. La pièce de théâtre semble rechercher en premier lieu une unité sémiologique (de signification) des différents schèmes narratifs qui tissent la trame des romans de Tierno Monénembo. On y dénote quatre axes :

- l'angoisse de la survie quotidienne dans un Paris où tous les paris sont perdus d'avance, comme dans le roman *Un rêve utile* (1991) où les protagonistes sont aux prises avec le désespoir et le cercle vicieux de la migration ;
- le corps comme valeur marchande de l'immigré en situation de désespoir, d'où l'absence de toute éthique comme on le lit dans *Un attiéké pour Elgass* ;
- la nostalgie et le rêve du retour au pays natal comme dans *Pelourinho* ;
- la solidarité dans la solitude sur fond de manque de confiance comme dans *Un rêve utile*.

Madame Scarano, la Française, et Kesso, la Métisse, sont des catalyseurs dans l'évolution du jeu dramatique. La première incarne une mentalité dont l'excès permet aux gonzesses de marquer leur altérité, leur singularité africaine. Quant à la Métisse Kesso, elle symbolise l'entre-deux-mondes, le déchirement.

La typologie des personnages et des caractères insuffle à l'action dramatique trois formes de conflits qui concentrent le jeu dans le réalisme de la « tragédie domestique » :

- a) Premier niveau de conflit : entre les gonzesses elles-mêmes à cause de la fragilité de leur solidarité, à cause du contexte de désillusion de Paris (le parasitage, les larbins, les commérages, etc.) ;
- b) Deuxième niveau de conflit : entre les gonzesses et la voisine (microcosme du rapport Afrique/Europe) ;
- c) Troisième niveau de conflit : entre les gonzesses et Kesso (conflits entre générations d'immigrés).

La simultanéité de ces trois conflits dans presque tous les tableaux constitue l'harmonie de l'écriture scénique qui étend ainsi le drame à tous les espaces de la vie : espace familial, d'amitié, de voisinage,

culturel, politique, racial, comme on rencontre dans tous les romans de Tierno Monénembo où l'exil est un sentiment collectivement vécu même s'il est individuellement assumé.

Héroïsme et exceptionnalité

Le deuxième motif du recours du romancier à l'écriture scénique peut être la recherche d'une certaine singularité dans la typologie des personnages dont il délègue, dans le roman, la parole au narrateur. La scène peut offrir le lieu idéal où s'esquisse avec plus de présence et d'effectivité la dynamique historique, psychologique, idéologique, etc. du personnage, dimensions que la prose romanesque dilue généralement dans le lyrisme, le descriptif. En rendant visibles le drame intérieur et les contingences sociales qui déterminent le personnage, le théâtre peut conduire à cette « brèche » dont parle Louis Francœur dans son essai *Le théâtre brèche* (2002) et qui est « le signe essentiel » qui révèle l'être à l'être, le signe étant entendu comme cet élément qui détermine un autre élément, qui le représente. Le théâtre peut être dans un tel cas une compétence scénique de l'écriture comme avec Ahmadou Kourouma dont le personnage de Fama (*Les soleils des indépendances*, 1968) est l'une des figures les plus théâtrales de la littérature africaine de langue française cumulant le comique et le tragique. Figure exceptionnelle de la déchéance humaine, de l'être humain en permanent conflit avec lui-même, incapable de réaliser et de comprendre ce qui lui arrive, d'adapter son univers intérieur aux exigences de son temps. Tout comme Fama Doumbouya du royaume d'Horodougou, Djigui Kéita dans *Monnè, outrages et défis* (1990), fervent croyant et assuré de la protection d'Allah, de ses pouvoirs magiques, des louanges des griots, du soutien de son royaume de Soba, n'a su empêcher sa déchéance. De roi respecté, il devient le collaborateur et le valet de l'autorité coloniale qui décime son peuple. Kourouma, dans tous ses romans, reste particulièrement attentif à la charge « dramaturgique » de ses personnages à l'instar de Koyaga, le chasseur-président de *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998a), de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* (2000), recherchant sans cesse une réelle correspondance entre la compétence sémantique du personnage et sa performance scénique. C'est dans cette perspective que se situe, d'une part, sa pièce de théâtre *Le diseur de vérité* (1998b) où s'assure par une source réelle de parole l'histoire coloniale du continent africain, récurrence dans le roman de Kourouma, et,

d'autre part, l'adaptation à la scène de son roman *Monné, outrages et défis* par le Théâtre du Labrador en avril 2007 dans une mise en scène de Stéphanie Loïk.

La dérision et le ludique

L'écriture scénique offre à la pensée créatrice un espace propice à la dérision et au ludique comme l'œuvre de Pérec et de Prévert a pu le montrer. Il s'agit de charger le texte de roman, d'une mise en scène qui rende les situations cocasses, les personnages suffisamment bouffons pour se faire prendre au sérieux. L'écriture romanesque est alors comme traversée d'une scène qui potentialise l'enjeu narratif. D'une certaine manière, on rejoint ce que Stéphane Lojkine nomme « la scène du roman » et qu'il définit comme « une mise en échec de la logique discursive » : « La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique » (2002 : 4).

L'efficacité scénique relève de la subversion des performances au centre de l'énoncé romanesque, de la transgression des espaces, des normes. Le roman *Le pleurer-rire* (1982) de Henri Lopès offre la meilleure illustration avec le personnel théâtral à tous les points de vue du Maréchal Ideloy Hannibal Bwakamabé Na Sakkadé, figure de sadique, de cynique, de débile et exemple type de soudard colonial. On retiendra :

– son portrait caricatural :

Un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils cerclant des lèvres épaisses qui réclament fièrement leur négritude, fièrement il marche, la poitrine gauche rehaussée d'une énorme fleur de métal blanc, à plusieurs branches, elle-même entourée d'innombrables pastilles rectangulaires de couleurs vives et chatoyantes... on découvre une tête à moitié nue, qui donne quelque sagesse à un front étroit (25) ;

– sa débilité qui contraste avec toutes les rigueurs de son statut de chef d'État comme dans la scène où pris de rage il ordonna à ses militaires du commando Bazooka d'ouvrir la « gueule » du capitaine Yabaka accusé de coup d'État et de sorcellerie et au Maréchal

« d'uriner copieusement en visant la bouche de sa victime. Le jet de liquide jaune tombait bruyamment, telle une bière écœurante. Tous les militaires assistaient sans commentaire à la scène. La vessie soulagée, le Maréchal dit en se boutonnant : [...] C'est ainsi qu'après la guerre on traitait les vaincus chez nous » (*ibid.* : 299) ;

– ses contrepèteries. Bwakamabé est un personnage grossier et grotesque. Son rapport à la langue française est empreint de théâtralité. Tout en lui est poussé à l'excès, la joie comme la colère :

Comme le Guinarou, dressé sur son séant, lançant des hurlements vers les cieus, Tonton faisait trembler les meubles, les vitres et les lustres. Aussi terrible que le Guinarou, vraiment. J'avais du mal à maintenir le plateau en équilibre sur la paume de ma main.

– Ah ! petit, vois ça un peu.

Menton levé, les paupières battaient au rythme des ailes de papillon.

– Lis donc toutes ces saletés... Ces maquereaux de Blancs ! Le bureau était tapissé de journaux ouverts.

– Peur que je devienne communiste ! Parce que je parle de résurrection nationale et que je rends hommage aux camarades chinois ! Toujours leur racisme-là. Alors que Papa de Gaulle, lui aussi, parlait d'indépendance nationale. Comme si ce que j'ai vu là-bas ne mérite pas de louanges, non ? Et se mettent à m'insulter. Comme un n'importe qui ! Comme un vulgaire individu ! Individus, eux-mêmes, oui. Lis ça un peu. Gavroche aujourd'hui ! (Grimace de dégoût). Regarde ce dessin. Est-ce que j'ai cette tête de singe panzé, moi ? Il en déplaît déjà un autre.

– Et çui-là qui m'appelle « roi nègre ». Pas du racisme, ça ? Con de sa maman !

Moi, j'avais envie de tout lire, dans le calme.

– Et çui-là, regarde. Regarde. Prétend, non mais ça alors, prétend que je me paie des voyages avec le fric, con de sa maman ! avec le fric de la Coopération au lieu de payer la dette postale. Te rends compte un peu ? Rends compte ? Et si *La Croix du Sud* se permettait un peu d'insulter le président Pierre Chevalier... tu verrais aussitôt leur voyou d'ambassadeur-là, courir quémander une audience et exiger des explications. (*ibid.* : 214)

L'effet *didaskalia*

Dans l'Antiquité grecque, la didascalie (*didaskalia*) signifiait « enseignement » et était relative, de manière générale, aux instructions que le poète dramatique formulait à l'intention de ses interprètes. Aujourd'hui, spécifique au théâtre, la didascalie désigne les indications de jeu dans une œuvre théâtrale. Elle oriente la

performance scénique du texte en insistant sur le contexte, le maquillage, l'émotion, le ton, la circulation de la parole, etc. Anne Ubersfeld conçoit la didascalie comme une figure textuelle par laquelle « le lieu est indiqué comme lieu-théâtre, non comme lieu réel, et le costume indique le déguisement, le masque; il y a théâtralisation de la personne du comédien » (1996 : 40). La didascalie s'adresse au metteur en scène, au lecteur à qui il simule le scénique du textuel, participant ainsi de l'actualisation de la virtualité du texte dramatique. Portées dans la trame narrative du roman, ces indications visent une exactitude et une exhaustivité d'interprétation des personnages, de l'énonciation. Elles constituent cet élément indicatif où le poète suggère au metteur en scène les perspectives référentielles de l'objet-texte. Sémiotiquement, la didascalie est le signe qui assure une relation d'*interprétance* entre le signe textuel et le signe scénique. Son importance est capitale en ce sens qu'elle peut marquer le côté romancier du dramaturge ou inversement le côté dramaturge du romancier.

Le côté romancier du dramaturge

Le côté romancier du dramaturge s'exprime par la prise en charge, dans l'espace didascalique, d'un imaginaire narratif et poétique qui déborde le cadre spécifique de l'indication scénique. La figure de l'écrivain fait irruption dans le textuel en tant que narrateur en objectivant ses fantasmes et ses rêveries, en rendant « scriptables » son moi, ses perceptions issues de ses expériences sociales. On évoque souvent le cas de Louis-Ferdinand Céline qui a montré son talent de romancier déjà dans les longues didascalies de ses pièces *L'Église* (1933) et *Progrès* (1978) par lesquelles il signait son entrée dans le monde des lettres¹. C'est même au théâtre qu'est né son personnage de Bardamu ainsi que sa typologie du monde en tant que bague, chaos et véritable bordel. Une telle démarche créatrice se retrouve chez Kossi Efovi où le théâtre est le lieu d'expérimentation d'une écriture de la violence dans laquelle les personnages comme Edgar Fall (dans *La malaventure*, 1993) font leur expérience de la vie avant de continuer leur évolution dans le roman (*La fabrique de cérémonies*, 2001). Dans le domaine des littératures africaines de langue française, on retiendra exemplairement le théâtre de Sony

¹ Pour Marie Miguet-Ollagnier, « [à] travers les longues didascalies que Céline insère dans *L'Église*, *Progrès*, on sent l'auteur désireux de reprendre la parole qu'il vient de déléguer à ses personnages; on voit poindre ses "formes maîtresses", le roman autobiographique et le pamphlet » (1996 : 9). On lira avec intérêt le texte « *L'Église*, *Progrès*. Une avant-garde prématurée » de Marie Miguet-Ollagnier, dans le même volume (91-106).

Labou Tansi où l'instance didascalique est un exercice de la prose narrative. Dans la « scène jaune d'œuf » qui ouvre *Une vie en arbre et chars... bonds* (1995), les indications scéniques se chargent d'une sublimité qui emprunte aussi bien à la douceur poétique qu'au charme romanesque :

Un arbre titanesque, tout au bord d'un estuaire. Eaux jaunes, troubles. Ciel très bas. À l'arrière-plan, d'un côté des terres, un interminable amoncellement de carcasses de voitures dans la forêt. Derrière cette ruine, un village dont les maisons ressemblent à des fantômes usés, au milieu d'autres épaves de voitures qui forment des collines ruineuses parmi les arbres à perte de vue. On notera un pullulement de souris, de cafards... Deux femmes campent au pied d'un arbre, à côté d'une vieille limousine fraîchement fracassée. La voiture a les roues en l'air. À côté des femmes, Mensfields dort dans un lit de camp cubain, sous un énorme manguier, non loin d'une limousine également fracassée. (9)

C'est toujours avec la même performance de romancier que se configurent les indications qui annoncent les « Scène blanche » (43), « Scène carbone » (58), « Scène rouge » (59) ou encore la « Scène abreuvoir » (103), dernière scène d'*Une chouette petite vie bien osée* (1992). Le théâtre de Sony Labou Tansi accumule ces formes particulières de didascalie aux élans fabulateurs qui montrent que le dramaturge sait engager dans son écriture la voix du romancier comme un niveau de jeu qui autorise toutes les spéculations sur le dialogue entre les genres.

Le côté dramaturge du romancier

Comment écrire un roman qui assure, dans l'économie narrative, la performance scénique du narré ? Sans jamais être explicite, la question semble hanter certains romanciers qui simulent la scène théâtrale dans leur travail d'écriture par un effet didascalique qui en assure la représentation. Des indications traversent le flux narratif sous forme d'aparté à l'attention du lecteur convié à réaliser symboliquement une *mimesis* à partir des mots, à satisfaire son instinct ludique en se faisant à la fois le régisseur et le lieu où le textuel devient action. La lecture devient une illusion au sens étymologique du terme, c'est-à-dire *illusio* (jouer, donner une forme flatteuse de la réalité). L'effet *didaskalia* dans le roman met le texte en mouvement, double le contrat de lecture d'un contrat de représentation en autorisant une conscience surdéterminée du propos, une mise en perspective de la pensée.

Henri Lopès, Kossi Efoui, Alioum Fantouré sont, sur ce plan, quelques exemples de dramaturges de roman. En effet, avec leurs romans *Le pleurer-rire* et *Le récit du cirque... de la Vallée des Morts* (1975), Lopès et Fantouré ont su faire du textuel un espace théâtral où les didascalies permettent à l'espace scénique (le lieu du textuel) et l'espace du public (l'imagination du lecteur) de porter le texte comme *objet* à la dimension de *signe* au sens de la sémiotique de Charles S. Peirce (l'espace théâtral combine l'espace scénique et l'espace du public – ici inscrit dans l'imagination du lecteur; pour Anne Ubersfeld, il s'agit de « l'ensemble des signes théâtralisés d'une représentation théâtrale » (1981 : 52)). Ici, le lecteur devient l'interprétant de l'objet-texte pour en évaluer la pertinence, à partir de son *fondement* comme signe, son accomplissement dans le contexte précis. Lopès recourt volontiers à l'esthétique théâtrale des didascalies pour permettre une représentation effective dans l'imagination du lecteur de la charge émotionnelle de son protagoniste Bwakamabé Na Sakkadé dans les diverses situations de sa vie privée et professionnelle. Dans la scène de l'arrestation et du supplice du Capitaine Yabaka, le texte fournit toutes les indications pour une lecture mimétique, scénique du personnage :

Après tout ce que j'ai fait pour toi. T'oublies que c'est Tonton Bwakamabé qui t'a tiré du gnouf et fait de toi un ministre... T'oublies... Sans moi, Polepole t'aurait zigouillé (Il fit un geste sec avec son doigt à hauteur de la gorge). Aucune reconnaissance. (Il fit une grimace.) Sale Djatekoue, va. Macaque! Indigène! Sauvage! Te crois le plus fort parce que t'as fait Saint-Cyr! Comme ce salaud de Kaputula. Pauvres cons, ouais. Pauvres cons! (Il hurlait.) C'est moi qui ai fait de Kaputula un chef d'état-major. Moi, vous entendez... Plus forts que moi, Bwakamabé? Moi, fils de Ngakoro, fils de Foulema, fils de Kirewa. Parce que zavez fait un tour à Saint-Cyr! M'en branle, moi, de votre Saint-Cyr. Fait la guerre, moi. Entre hommes. Avec des couilles au cul. Pas les trahisons comme vous. Pas peur de la guerre, moi. Ni de votre Tche, si c'est Chez, ou quoi-quoi-quoi-là. Allez, parle maintenant.

Dans le regard du capitaine allongé à même le sol, on dit qu'il y avait encore du mépris.

– Le pouvoir! C'est ça que tu voulais. Dis-le (Un rictus.) Comme si tu étais capable de gouverner. (Il baissa la voix.) Un merdeux, comme toi. (Il se remit à crier.) Depuis quand un Djatekoue possède la science du commandement? Hein? Sauvage, macaque, fils d'esclave! C'est mon palais que tu voulais, oui. Pour faire ton fier. Pour coucher dans mon lit. Baiser ma femme. (Écumant soudain comme un épileptique, Bwakamabé se mit à donner une série de coups de queue de lion et à décocher une rafale de coups de pied.) C'est pour cela que tu m'as planté des boutons. (Il désignait son visage.) Jamais! (Il rageait comme un chien.) Jamais tu l'auras... tu m'entends. Personne, personne ne grimpera jamais sur... (on aurait dit qu'il

pleurait)... sur ma Mireille. Même pas après ma mort.

Ma Mireille m'a effectivement confié qu'il la menaçait souvent (notamment quand on apprenait qu'un chef d'État venait encore d'être renversé quelque part en Afrique) de prendre la précaution de la tuer, elle, si jamais les Dieux lui réservaient une telle destinée.

Les yeux rouges, il s'arrêta un moment, dévisageant ses proches et collaborateurs à la ronde.

– Allez, vous-là. Ouvrez-moi sa gueule. (Il baissa un peu la voix.)
Sale gueule de comploteur. Vilaine gueule de bâtard djatekoue.
Allez, ouvrez-moi ça ! (Hurlements de soldats.) Ah ! le salaud ! (Lopès, 1982 : 298-299)

En ce qui concerne Alioum Fantouré, l'écriture scénique fait partie intégrante du projet romanesque. Il s'agit de théâtre dans le roman avec décors et jeu de rideau sur mesure. Le chapitre chapelet intitulé « Récit du Cirque... THÉÂTRE. Culte Rhinocéros-Tacheté. Un homme dans la foule » met le lecteur dans une posture de voyeur derrière le rideau où joue le spectacle macabre du culte du Rhinocéros-Tacheté sur fond de sang. Avec *Le récit du cirque...*, Fantouré donne à découvrir une œuvre complexe de théâtre dans le théâtre qui inscrit sa dynamique dans la narration romanesque.

L'acte de l'écriture romanesque semble, sur un autre plan, relever d'une mise en scène de la langue. Tout porte à croire, chez un grand nombre d'écrivains francophones, que la langue de l'écriture est tout à la fois celle qui défie toute expertise et menace, à tout instant, de faire éclater la norme parce qu'elle est représentation de sa propre réalité. Elle est personnage dans la dramaturgie de l'écriture entendue ici comme le lieu d'une puissance symbolique dont la première exigence est de remasquer, de transfigurer et de *relooker* un état commun de la langue. Ainsi, à la fois matériau et sujet autant pour l'écrivain que pour le lecteur, l'importance de la langue, outre la question classique de « qui raconte le roman ? » ou de « que raconte le roman ? », peut se résumer à la question de « comment se raconte le récit ? », comment l'écrivain se situe par rapport à la langue et comment s'assure dans le texte la mise en scène de la langue comme l'espace d'une dramaturgie virtuelle. L'écriture restitue un langage, une langue théâtralisée, un soliloque destiné à atteindre le lecteur, lui-même acteur potentiel de la scène littéraire et l'écrivain, en ce sens, est un « fabricant de langue » (pour Lise Gauvin (2004), la langue dans le régime de l'écriture fictionnelle crée ses propres fictions en se constituant en un laboratoire de transgression), un régisseur de la scène linguistique. Par-delà les modalités de l'écriture et « le statut de la littérature », les usages de

la langue dans l'écriture laissent émerger des accomplissements individuels où la pensée littéraire, de manière significative, repense le rapport à la langue. Pour le sujet francophone écrivain, la langue française est à la fois une déclaration d'identité et une quête d'identification.

Ainsi, si dans le cas de la génération de Senghor, le rapport à la langue est de l'ordre de la preuve et de l'application de style, avec les écrivains dont Kourouma constitue le modèle (Nazi Boni, Henri Lopès, Sony Labou Tansi, etc.), l'écriture valorise la différence. De fait, la langue de l'Autre fait office de lieu et de matière de quête de soi, ce qui suppose contestation et refondation de l'ordre. On remarque que le malicieux rapport que l'écrivain francophone entretient avec une langue, dont généralement il a une parfaite maîtrise, le place exemplairement dans la posture du régisseur et lui permet de s'affranchir du code d'une langue à tous, exactement comme au théâtre où chaque mise en scène est unique et singulière.

Séлом K. Gbanou a enseigné aux universités de Bremen et de Bayreuth en Allemagne. Fondateur et directeur de la revue d'études francophones *Palabres* depuis 1996, il est actuellement professeur à l'Université de Calgary au Canada. Quelques publications :

– DIOP, Papa Samba et Séлом Komlan GBANOU (dir.) (2008). *Écrire l'Afrique aujourd'hui*, Langres, Éditions Dominique Génicot.

– GBANOU, Séлом Komlan (2002). *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, Frankfurt am Main/London, IKO/Verlag.

– GBANOU, Séлом Komlan et Sénamin AMEDEGNATO (2006). *Écritures et mythes. L'Afrique en question : mélanges offerts à Jean Huénumadji Afan*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series.

– KADIMA-NZUJI, Mukala et Séлом Komlan GBANOU (2002). *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à Valentin Y. Mudimbe*, Bruxelles/Paris, AML Éditions/L'Harmattan.

Références

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1978). *Progrès*, Paris, Mercure de France.

-- (1933). *L'église*, Paris, Denoël et Steele.

EFOUI, Kossi (2001). *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil.

-- (1993). *La malaventure*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

FANTOURÉ, Alioum (1975). *Le récit du cirque... de la Vallée des Morts*, Paris, Buchet/Chastel.

FRANCŒUR, Louis (2002). *Le théâtre brèche*, avec la collaboration de Marie Rancœur, Montréal, Triptyque.

GAUVIN, Lise (2004). *La fabrique de la langue: de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil.

KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

-- (1998a). *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

-- (1998b). *Le diseur de vérité*, Paris, Acoria.

-- (1990). *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil.

-- (1968). *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

LOJKINE, Stéphane (2002). *La scène du roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin.

LOPÈS, Henri (1982). *Le pleurer-rire*, Paris/Dakar, Présence Africaine.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie (1996). *Le théâtre des romanciers*, études réunies, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Les Belles Lettres.

MONÉNEMBO, Tierno (2006). *La tribu des gonzesses*, Paris, Acoria.

-- (1995). *Pelourinho*, Paris, Seuil.

-- (1993). *Un attiéké pour Elgass*, Paris, Seuil.

-- (1991). *Un rêve utile*, Paris, Seuil.

-- (1986). *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil.

SOLDEVILLA, Philippe (1989). « Les cycles Repère, une méthode », *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, n° 52, 3^e trimestre : 31-38.

TANSI, Sony Labou (1995). *Une vie en arbre et chars... bonds*, dans Sony Labou TANSI, *Théâtre 2, Une vie en arbre et chars... bonds*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

-- (1992). *Une chouette petite vie bien osée*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

TOURNIER, Michel (1974). *Le fétichiste*, Paris, Quinzaine littéraire.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. Lettres Sup.

-- (1981). *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.