

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 91
Number 1 *Les figures de l'écrivain et de l'écrit
dans le roman africain*

Article 8

12-1-2018

Conte romanesque, chant-roman: postures de la figure auctoriale chez Maurice Bandaman et Werewere Liking

Adama Coulibaly
Université Félix Houphouët Boigny

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



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

Recommended Citation

Coulibaly, Adama (2018) "Conte romanesque, chant-roman: postures de la figure auctoriale chez Maurice Bandaman et Werewere Liking," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 91: No. 1, Article 8.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol91/iss1/8>

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.

Adama COULIBALY

Université Félix Houphouët Boigny

Conte romanesque, chant-roman : postures de la figure auctoriale chez Maurice Bandaman et Werewere Liking

Résumé : Quelle est la relation de la figure auctoriale au genre ? Contrairement à une idée répandue, la mention générique n'est pas un lieu pétrifié. En effet, à partir de la mention de « chant-roman » dans *Elle sera de jaspe et de corail*. *Journal d'une misovire* et *La mémoire amputée* de Werewere Liking et du « conte romanesque » de *Le fils de-la-femme-mâle* de Maurice ou du « roman » de *L'État Z'héros*, cette contribution montre que, par un jeu de négociation permanente des limites de leur statut fictionnel, l'écrivain et le conteur, figures de l'auteur, produisent des genres hybrides. La pratique convoque une sorte d'« autoggenre » qui, en rendant compte des recherches formelles heureuses, pose la question de toute la débauche d'énergie des auteurs.

Autoggenre, Chant-roman, Conte romanesque, Conteur, Écrivain, Figure auctoriale, Genre, Posture

Pour Alain Viala, le concept de posture, examiné au prisme de l'un des sens du mot *ethos*, renvoie à une façon d'occuper une position dans le champ (Molinié et Viala, 1993). Jérôme Meizoz, dans le chapitre « Qu'entend-on par "posture" ? » de son ouvrage *Postures littéraires*, pour cerner et définir cette notion crée justement une posture de dialogue entre un M. Le Curieux et un M. Le Chercheur et, à cette définition qui lui paraît insuffisante, il ouvre le mot à l'ensemble de l'*ethos auctorial* qui prendrait en compte « la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle) » (2007 : 17). La posture serait ainsi « une imposition de l'image de soi » (*ibid.* : 22), une sorte de mise en scène publique de l'auteur à partir d'éléments comme la pratique du pseudonymat ou le discours épitextuel. Plus qu'une simple lecture de l'auteur en société, il s'agit du rapport entre la poétique d'un auteur et ses conduites publiques. Meizoz combine ainsi la rhétorique du texte et la sociologie, car « les effets du texte et les conduites sociales » construisent ce qu'il appelle un cheminement du hors-texte vers « la construction de l'orateur dans son discours » (*ibid.* : 21).

Grand Prix littéraire d'Afrique noire de 1993, avec un conte romanesque, *Le fils de-la-femme-mâle* (1993), Maurice Bandaman vient de publier, chez Michel Lafon, *L'État Z'héros ou La guerre des gaous* (2016), un roman dont le narrateur, personnage principal, est une figure centrale du conte des régions forestières. Ce conteur, Akédéwa l'araignée, tiré du bestiaire de la littérature populaire, narre et participe à l'histoire de Kanégnon, figure à peine romancée de Laurent Gbagbo. Ces deux romans, avec leur statut générique trouble, rejoignent ceux de Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail* (1983) et *La mémoire amputée* (2004), qui sont des chants-romans. Les deux auteurs déploient, chacun autour d'intrigues propres, la mention générique autour de la figure auctoriale. L'écrivaine revient chez Liking, alors que la centralité du conteur chez Bandaman apparaît surtout dans *L'État Z'héros*.

Si le roman est connu et admis comme un genre ouvert, impérialiste, voire hégémonique, la question fondamentale reste de savoir ce qui peut motiver alors des auteurs à forger un lexème composé du type du chant-roman ou du conte romanesque.

Cette contribution, entre une sociologie de la littérature et une approche stylistique des quatre romans, interroge le lien de la figure auctoriale (écrivaine fictive, conteur) au genre, spécifiquement la mention générique rattachée à ces romans. « Quête d'une esthétique africaine moderne », selon le mot de Pierre N'da (2003), quête d'une autonomie du statut du texte romanesque à travers une technicité sous l'empire d'une « aventure de l'écriture » ? Postures ou « traces » d'une écriture de soi de Bandaman et de Liking dans l'institution littéraire ?

Enquête sur une double mort annoncée au pays du texte

Pour étudier la posture, Meizoz propose ainsi trois approches : l'une, par rapport à l'histoire (2007 : 25-27), l'autre, par rapport à la fiction (*ibid.* : 28-29) et une dernière, par rapport au public (*ibid.* : 30-32). Il revient sur la nomenclature que Dominique Maingueneau (1993) propose de l'auteur : celle de *l'inscripteur* (énonciateur du texte), celle de *l'auteur* entité et la *personne*, pour conclure que l'analyse de la posture implique une auctorialité plurielle. Or, une floraison terminologique montre l'attention dont le mot a été l'objet

mais aussi les difficultés qu'on peut avoir à le convoquer dans l'analyse.

Question de postures et résurrection de l'auteur

Qui est l'auteur? Un mort? Vieille question sur laquelle Barthes, « l'agent constatateur », lui-même est revenu dans *Le plaisir du texte* conçu à partir de 1971 et publié en 1973, mais dont on retrouvait déjà une tentative de réponse dans des « Écrivains et écrivants » (1964 : 152-159), à partir de leur point de rencontre mais aussi de démarcation : la parole. « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité » (*ibid.* : 153), disait-il. Une distinction de qualité qui s'explique dans leur rapport à la parole. À la base, Barthes distingue la production des écrivains de celle des intellectuels ou « écrivants ». Concevant « la littérature comme *fin* » (*ibid.* : 154), l'écrivain travaillera ainsi sa parole, son œuvre, en fonction de normes techniques (de composition, de genre, d'écriture) et des normes artisanales (de labeur...). Tautologiquement, l'écrivain écrit, crée. « Écrire est un verbe intransitif » (*ibid.*). Cette définition fait coïncider l'écrivain et le littéraire, alors que « les écrivants », eux, sont des hommes « transitifs » (*ibid.* : 156); ils imposent à la parole l'impératif de témoigner, d'informer, d'expliquer, d'enseigner. L'« écrivain » barthésien correspondrait à la définition encore en circulation « d'auteur » que l'on retrouve dans *Le dictionnaire du littéraire* et « qui s'applique à toute publication écrite, [et] d'« écrivain », qui concerne la littérature seule » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002 : 30). Une sorte de fléchissement du mot « auteur » qui résumerait bien les versants du personnage qui écrit.

Aujourd'hui, dans le champ des études narratologiques, le sens de l'« écrivain » a évolué et se rattache à une caractérisation spécifique qu'on retrouve chez des critiques comme André Belleau autour de la question de l'autoreprésentation qui consacre l'émergence de ce que l'auteur appelle le « *romancier fictif* » (1980 : 155). Sous l'angle purement aspectuel, écrivains et écrivants se saisissent de la dynamique processuelle de l'État ou du procès. L'écriture s'accomplissant, la présence d'un auteur fictionnalisé implique soit un projet d'écriture virtuelle ou en train de se réaliser, son personnage, écrivain, étant donc en situation d'écriture (avec tout le sens performatif du mot). Celui qui a déjà mis des œuvres en

circulation (aspect réalisé ou accompli) est un écrivain. Ce dernier est très proche de la fonction-auteur dont parle Michel Foucault (1994). Cette dichotomie portant sur la qualité est nuancée, dans une étude plus récente, par André Belleau. Schématiquement, le procès d'écriture produit un roman de la parole: lié au processus, aux hésitations, à la performance de création de l'œuvre qu'il exige du sujet accomplissant le texte; alors que l'état crée un roman de code qui convoque l'institution littéraire dans le roman: « Les romans de code motivent le rapport du héros à la littérature par la mise en relief des codes sociaux et culturels qui régissent la société fictive » (Belleau, 1980: 61).

La fonction « auteur » est le premier lieu de la posture d'auteur, dans le sens où son statut provoque des attentes et des attitudes, des analyses et des interprétations que la surprésence des médias exacerbe à tous points de vue. C'est que « les exigences de la publicité et de l'image, ces mises en scènes sont devenues parties intégrantes d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature » (Meizoz, 2007: 19-20). Malela Buata parle de « l'avènement d'auteurs hypervisibles médiatiquement, présents dans plusieurs réseaux littéraires, monde des spectacles, etc. et dotés de modes d'être (*hexis*) et de pensée (*ethos*) structurés par une forme d'individualisme » (2015: 74). L'analyse se prolonge comme lecture possible d'une forme exacerbée de l'individualisme et donc une lecture de la question du sujet.

Ainsi la posture se précise-t-elle dans la question des effets de co-modifications que les médias impriment à l'être-là des auteurs, mais pas seulement. En effet, parce que l'auteur écrit, la question s'ouvre à l'influence des médias sur ce qui, en définitive, a été écrit. La posture ne cerne plus simplement la figure de l'auteur mais elle embrasse aussi bien l'ensemble des stratégies, des lieux communs auxquels il se soumet ou qu'il réfute par sa manière d'être, mais aussi par les outils, les artifices qu'il emploie et leur influence sur sa création. De ce point de vue, *ethos* et *logos* se rejoignent pour faire de l'œuvre, de la création de l'auteur, un lieu de « construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes » (Meizoz, 2007: 23). Cette prise en charge de la parole ou de l'écriture qui, au fond, n'a jamais été remise en question, est ce qui fait passer de l'auteur, bien souvent, à l'écrivain ou au scripteur.

Ce rappel théorique montre que la critique est revenue de la mort à une résurrection de l'auteur. Un retour non pas sur un mode christique mais, entre autres, dicté par un imaginaire de plus en plus technique de la narration et dont l'une des formes est la présence du romancier fictif dans les textes.

Mort du genre ?

D'Aristote à Todorov, deux forces expliquent la pertinence des genres: une, extérieure, temporelle, de nature systémique, pour laquelle « un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens » (Todorov, 1987: 30), ou de nature historique, parce que

chaque époque a son propre système de genres qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie (*ibid.*: 35).

L'autre, intérieure et spatiale, liée aux qualités scripturaires portées par le texte, est rendue par la technique d'écriture, la tonalité du texte, la thématique, le type de personnage ou même le type de lecteur¹.

Avec le poststructuralisme et le postmodernisme, les analyses littéraires semblent être entrées dans une époque qui tourne le dos au questionnement du genre. Ainsi du *Livre à venir* (1955) à *L'espace littéraire* (1957) et *L'entretien infini* (1969), Maurice Blanchot a posé le constat d'une désuétude de la question du genre qui, depuis, n'a jamais été démentie et dont la toile de fond serait le royaume de la littérature comme genre ultime. On perçoit le prolongement de ce questionnement dans les actes du colloque de Montréal d'octobre 1987 sur « La mort du genre » (numéros 209-211, parus dans *La nouvelle barre du jour*) et dans ceux d'« Enjeux du genre dans les écritures contemporaines », publiés par les cahiers du CRELIQ en 2001. Ces travaux constatent que cette mort ou cette déconstruction accompagne la grande problématique du postmodernisme littéraire. Dans les actes du colloque sur « La mort du genre 2 » (1989), les articles de Claire Lejeune, Heinz Weinmann et, plus particulièrement de Caroline Bayard, portant sur « Les genres et le postmodernisme », montrent que le postmodernisme prospère sur le paradoxe que

¹ Todorov ne définit le récit fantastique que par rapport à la réaction du lecteur (le doute dénote un roman fantastique, alors que le manque de doute signifie un récit merveilleux...) (1970).

la mort du genre est bien l'expression de l'émergence d'un genre sans genre, ou d'une ère littéraire du bouleversement du canon. Deux affirmations fortes ressortent de la contribution de Bayard, la première étant que les genres ne sont pas morts, mais qu'ils sont plutôt « sédimentés, archéologisés, détournés ». La seconde concerne la présentation du postmoderne comme une façon, « à la fois [de] vivre à travers une apocalypse incessamment différée et exister avec une identité à jamais subordonnée au[x] passé[s] » (1989: 49). En 2001, Pierre Zima nuancera cette lecture de « la déconstruction des genres », ramenant cette dernière à un simple déclin social de l'individualisme, en mettant en avant le fait que la critique s'y soit mise aussi par son radicalisme anti-romanesque pour souligner « une situation sociolinguistique dans laquelle le langage métaphysique qui a jadis rendu possible "l'épopée subjective" et ses utopies religieuses, politiques ou esthétiques a été définitivement discrédité » (2001: 44). En 1999 déjà, Bertrand Gervais revenait sur cette mort du genre qui, pour lui, s'impose dans la littérature postmoderne à partir des travaux de Leslie Fiedler, critique dont les titres des œuvres et des articles² s'égrènent comme une litanie de la mort. « Ses titres chocs et ses déclarations polémiques ont fait de lui le héraut de cette mort redoutée du roman » (Gervais, 1999: 55). Pour Gervais Bertrand, l'attitude de Fiedler ne peut se comprendre que dans son rapport à ce qu'il considère comme la littérature. À grands traits, Fiedler fait le deuil de la disparition des grands écrivains américains que sont Fitzgerald (1940), Ernest Hemingway (1961), Faulkner (1962), Dos Passos (1970). La mort du roman est le deuil de l'esthétique moderniste dont Leslie Fiedler ne retrouve pas les traces chez les successeurs de ces auteurs. Son constat de l'absence de relève est, en réalité, le refus des transformations que subit le roman.

Spécifiquement, le roman africain n'a ni célébré la mort de l'auteur ni admis celle du genre. En revanche, son grand débat des années 1970 et 1980 a porté sur la question des origines africaines ou non du genre. Mais, indirectement, ce débat rattrape la question du genre et de la figure auctoriale. Ainsi, contre une approche euro-centriste longtemps affichée par les premières thèses sur le roman africain, les travaux de Mohamadou Kane, entre autres, ont postulé l'impact de la littérature orale dans la formation du roman africain, à partir de six traits (l'unité et la linéarité de l'action; la dimension initiatique; la mobilité de l'espace et du temps; le dialogisme; l'autobiographie

² Sur cette question, voir Leslie Fiedler (1982, 1981, 1977, 1964 et 1952). Voir également Bertrand Gervais (1999).

et le mélange des genres). Ces traits lient ce roman à l'art du conte, ce en quoi Amadou Koné rejoint Kane (Kane, 1974; Koné, 1985). Il est notable que les deux approches poursuivent bien des perspectives essentialistes et didactiques. Une nouvelle approche, dite scientifique, en proposant une « critique littéraire dépolitisée », fait des « mélanges de genres », des questions mémorielles et autres des « éléments de poétique transculturelle » du roman africain (Semujanga, 2001). En substance, « du récit oral au roman » (Koné, 1985: 150), il y a bien une « dynamique des genres » (Semujanga, 1999: 209), dont une des interrogations importantes se retrouve dans le numéro de *Tangence* portant sur « les formes transculturelles du roman francophone » (Semujanga, 2004).

Nonobstant ces analyses qui confirment la vitalité du roman africain, dont l'ouverture à d'autres genres est constante, du recyclage et du « dépassement de la discrimination des formes » (Ndiaye, 2004), peu de travaux portent spécifiquement sur la notion de genre. À croire que le caractère ténu de la mention générique reste vague. Élément du péri-texte placé sur la couverture et qui accompagne le titre, la mention rappelle un état générique qui serait dans le texte. Dans *Seuils*, Gérard Genette parle d'une pratique qui remonterait au classicisme avec son habitude de nommer et de normer en valorisant les « grands genres » et en déclassant les autres. La désignation générique est un élément environnant le titre et dont l'usage est de porter « le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit » (Genette, 1987: 98). « Information sur une intention [...] ou sur une décision » (*ibid.*), elle a une nature discursive évidente, en tant qu'enjeu d'un contrat entre l'auteur et le lecteur. Elle porte ainsi une part de postulation qui peut convenir ou être objet de controverse entre ce que l'œuvre propose et ce que le lecteur croit y déceler. Maingueneau précise des modalisations importantes de ce « rattachement d'une œuvre à un genre [qui] peut venir des auteurs eux-mêmes (figurer dans un sous-titre, une préface..., ressortir d'indices donnés par le texte). Il peut également être le fait d'une élaboration rétrospective due à des analyses de la littérature » (1993: 64). S'il est admis qu'« aucun genre ne peut se déterminer de façon purement empirique » (Genette, 2002: 131), la mention confirme une préexistence du genre et postule ainsi une corrélation entre texte et genre proposé: un va-et-vient entre un genre déjà codifié, reconnu, et une pratique qui souligne l'importance de l'auteur ou de l'écrivain.

Une lecture synchronique structuraliste du roman donne le sentiment d'une double mort annoncée : celle de la mort de l'auteur qui semble accompagner aussi celle du genre. Dans le giron du roman africain, des expériences liminales, qui aboutissent au chant-roman (Werewere Liking), au conte romanesque (Maurice Bandaman), au *donsamana* (roman fait de récits de chasse de Kourouma), au conte citadin (Patrice Nganang), au roman nzassa (Jean-Marie Adiaffi), affirment une dynamique du genre et une survivance de la figure auctoriale.

Figure auctoriale et dynamique générique

Si les postulats du roman africain, perçu comme un avatar moderne d'un conte africain et, par extension, de la littérature orale, sont trop connus pour y revenir, des travaux continuent de prospérer dans cette veine, avec souvent des lectures plus nuancées. Par exemple, Amadou Koné passe par un questionnement plus important du statut de l'auteur, qui change pour mieux cerner la reprise parodique des épopées africaines dans *Les soleils des indépendances*. Récemment, Clément Ehora (2013: 204) s'est attaché à faire une analyse systématique pour établir l'esthétique du conte à l'œuvre dans une douzaine de romans. Le terreau est donc fertile et c'est plutôt la mise en avant de la figure auctoriale qui ouvre d'autres perspectives.

Les travaux de Pierre N'da (2003 et 2006) et de Tro Deo (2006) sont longuement revenus sur cette présence du conte dans *Le fils de-la-femme-mâle*. Le constat fait état d'une récurrence du conteur narrateur, performant, face à un auditoire. Ce personnage aime à rappeler cette espèce de mise en forme de la scène dialogique narrateur/auditoire. On retrouve de la sorte ce préambule qui ouvre *Le fils de-la-femme-mâle* :

Écoutez!
 « Écoutez!
 Gens d'ici
 Gens d'ailleurs
 Écoutez ma voix
 [...]]
 Il était une fois (Bandaman, 1993: 6)

D'ailleurs, ce texte a été présenté comme un conte romanesque. La pratique persiste comme une marque de dynamisation textuelle

dans *Sikagnima, la fille aux larmes d'or* où, au milieu d'une narration neutre, le jeune auditoire est invité à imaginer le sort de la petite orpheline: « Tu viens, cher petit lecteur, d'assister à la naissance de Sikagnima et à la mort de sa mère. Imagine un peu la haine que l'enfant traînera derrière elle. Une haine immense comme une montagne indescriptible » (Bandaman, 2000: 10).

Dynamique de la narration spécifique au conte. Mais *L'État Z'héros* modifie légèrement la perspective. Akédéwa, fils d'Akédé, génie de la médisance, et d'Assié, la terre, se met en scène dès « le chant d'ouverture », qui est une sorte de lieu d'autoreprésentation. « Je suis Akédéwa », dit-il, juste après le refrain d'appel. La longueur de ce chant tranche avec l'unique page incipitale du *Fils de-la-femme-mâle* qui est une convocation d'histoire:

Je vais vous dire une histoire
 Cette histoire est un conte
 Cette histoire est comme un conte (Bandaman, 1993).

Si la pratique d'une formule d'appel est récurrente, on passe d'une technique de mise en scène à une dynamique de mise en situation d'une figure auctoriale. « Je suis devenu conteur et metteur en scène », dit Akédéwa: mise en scène de sa condition de déchéance. En effet, après une séquence onirique de félicitée dans un palais, il va se plaindre à Dieu pour la chimère que ce dernier lui a fait miroiter. Son vœu de se retrouver comme dans ce fameux rêve est accepté à la condition de sa justice envers les êtres. De ses dérives de toutes sortes, il est ramené à la condition misérable qui l'oblige à une reconversion « en personnage de conte, célèbre, dont on parlerait dans toutes les nuits » (Bandaman, 2016: 16).

La présence du conte dans *Le fils de-la-femme-mâle* a été étudiée à partir de trois éléments: la structure apparente, avec la présence des préambules et clausules, mais aussi la présence de sept micro-récits insérés dans les textes qui produisent une structure dialogique lisible comme « la narration polyphonique » ou « le style de communication du conteur ». C'est bien cette présence que Pierre N'da résume en présentant ce texte comme « un long conte initiatique » (2003: 64). Si la formule introductive et la clausule reviennent dans *L'État Z'héros* et que le conte y est plus marqué par la présence d'un conteur, Akédéwa, avec un art oratoire qui traverse tout le récit, un art qui rend le conteur plus présent que

le personnage-objet, Kanégnon, dont il dit la geste, on peut se demander ce qui a changé pour éviter de rappeler ce texte aussi conte-romanesque et retourner à l'appellation de « roman ».

Figure auctoriale tirée de la littérature orale, Akédéwa narre toutes les péripéties, focalise les principales actions. Le récit tourne autour de l'histoire de Kanégnon, dans une sorte d'épopée de la déchéance dont Akédéwa n'est que le narrateur principal :

Écoutez l'histoire de mon ami Kanégnon !
 Je suis le conteur de son histoire
 Je me fais parfois relayer par d'autres conteurs !
 Mais je suis présent dans les personnages de tous les conteurs
 (Bandaman, 2016: 16).

Or, surprésent, Akédéwa est dans le camp de son ami Kanégnon, mais, comme il le dit lui-même, il va dans le camp des Forces terribles, dans le nord du pays, pour recueillir des informations et, quand pointent des actions périlleuses, il se métamorphose pour échapper à la mort. Cette pratique qui fait que le récit échappe au registre réaliste perpétue la centralité du conteur.

Alors que Bandaman met en scène un conteur, un racontant, un *performer*, au sens anglais, Werewere Liking met au centre de *Elle sera de jaspe et de corail* et de *La mémoire amputée* une écrivaine, un écrivain au sens de Magnan (Magnan et Morin : 1997). Analysant ce mécanisme, nous observons :

La mémoire amputée est un cheminement de l'écrivain vers l'écrivain. Après un premier abandon de ce statut, (« à un moment de ma vie, je suis devenue écrivain et pensait le demeurer, mais me suis lassée d'écrire vainement des mots et des signes qu'aucun des miens ne savait lire » ; Werewere Liking, 2004 : 17). Ce désir lui revient, toutefois, « le jour de son soixante-quinzième anniversaire » (*ibid.*), assumant ainsi la fonction-écrivain au soir de sa vie comme pour asseoir l'impératif de la fonction pour résorber la question de la mémoire. Le cheminement de ce désir à l'œuvre étale toute la part de la performance. En substance, la romancière apparaît à la fin de ce texte qui est plus traversé par un exercice de mémoire, et un exercice d'écriture (Coulibaly, 2013 : 19-20).

Elle sera de jaspe et de corail n'explique pas sa spécification générique, malgré une présence obsessionnelle du chant autour des tentatives d'écriture d'une écrivaine, désordonnée, en peine de cohérence. L'hypothèse, donc, d'une convocation par des

effets de collages divers d'éléments poétiques et ou chantés peut prospérer.

On retrouve ainsi des collages de structures poétiques perceptibles dans une disposition centrée avec des répétitions anaphoriques initiales (Liking, 2004 : 56...); des dispositions en versets (*ibid.* : 9-10;14; 29...); d'autres qui y adjoignent l'italique (*ibid.* : 11-12; 17-21; 21-22; 26-27; 30;31; 32-33; 34-35; 37-38; 38-39; 44; 54; 59; 61; 62; 63). Le texte est fragmenté à l'excès... Mais c'est surtout dans *La mémoire amputée* que l'on retrouve la justification de la pratique. Alors que Halla voulait écrire l'histoire de ses tantes, celles-ci l'ont renvoyée à sa propre histoire tout aussi digne d'être écrite. Elle prit donc « la résolution d'écrire au gré de sa mémoire, sans lui imposer un ordre ou une présence, et, encore moins, un rythme extérieure » (2004 : 22). Dans cet exercice mémoriel, elle rappelle que face aux adversités et aux atrocités qu'elle a vues, « pour exprimer [sa] compassion, elle a senti qu'elle ne pourrait y parvenir plus émotionnellement qu'en chantant » (*ibid.* : 23). Le chant devient un lieu de lyrisme, un lieu de tension psychologique ou dramatique, dont le rendu produit le chant-roman. Un tableau permet d'y établir le constat de la dynamique présence des chants.

	Situation		Situation
Chant 1 (24)	Corps du texte	Chant 10 (189-190)	Préambule au Temps 5
Chant 2 (27-28)	Corps du texte	Chant 11 (202)	Préambule au chap. 24
Chant 3 (42)	Préambule au chapitre 3	Chant 12 (243-244)	Préambule au Temps 8
Chant 4 (48)	Préambule au chapitre 4	Chant 13 (273)	Préambule au Temps 9
Chant 5 (87-88)	Corps du texte	Chant 14 (329)	Corps du texte
Chant 6 (90)	Corps du texte	Chant 15 (335)	Préambule au chap. 39
Chant 7 (120)	Corps du texte	Chant 16 (341-342)	Clausule chap. 39
Chant 8 (153)	Préambule au chap. 18	Chant 17 (359)	Préambule au chap. 43
Chant 9 (180)	Préambule au chap. 21	Chant 18 (409-410)	Corps du texte

Ce tableau montre la présence de dix-huit chants numérotés dans le texte de un à dix-huit. Dans le lot, sept sont directement introduits *ex abrupto*, pourrait-on dire, dans le corps du texte ; seul le chant 1 est amené par un verbe de circonstanciation « en chantant » (*ibid.* : 23). Les autres font presque irruption par leur typographie, qui accentue la singularité de leur structure tranchant sur le corps du texte. Si une analyse plus fine pourra établir le

continuum sémantique entre ces chants et les textes, une dizaine de ces chants sont posés en début de « temps » ou de chapitre comme des formules introductives ou qui donnent le ton lyrique du chapitre ou du temps à venir. En effet, ce roman bénéficie d'une double structuration. Il est composé de quatorze temps qui renferment 48 chapitres. Ces chants numérotés entretiennent une sorte de rivalité avec des chants-poèmes qui font souvent irruption, pour dire une femme qui « pleure doucement » (*ibid.* : 50) ou pour rappeler une « antique berceuse » (*ibid.* : 101). D'autres sont plus des « hurlements que des chants » (*ibid.* : 123-124).

En somme, *La mémoire amputée* est bien un roman du chant, peut-être même un roman chanté. Toutefois, le manque de modalisation dans les structures chantées, alors même qu'il y a une figure auctoriale, laisse ouverte la suite à donner à ce procédé.

En substance, les quatre romans analysés privilégient les figures de la performance, des figures en train de produire le récit. La permanence de ce choix d'engendrement textuel semble permettre de dire les difficultés et la solitude de la fonction de l'écrivain chez Liking, quand le résultat est plus jubilatoire chez Bandaman, avec la figure du conteur. Dans leur étude, Lucie Marie Magnan et Christian Morin signalaient que la conséquence d'une fusion de rôle de narrateur et de personnage central en un seul et unique personnage serait que « l'écriture ne sera plus racontée, elle sera mise en scène. Cette mise en scène s'intégrera au texte à des degrés divers, selon que le personnage-narrateur insiste ou non sur ses rapports à l'écriture » (Magnan et Morin, 1997 : 64). Akédéwa, Halla, la misovire sont des formes de *je*. Ces « avatars romanesques du Je », « maîtres de la parole », qui fonctionnent comme des « stratégies de mariage de l'écriture à l'oraliture » (*ibid.* : 122) pour respecter « un pacte de parole », débouchent sur une certaine performativité de ces textes.

Ainsi, l'euphorie narrative d'Akédéwa produit-elle une sorte de théâtralisation qui atténue la solitude de l'acte d'écriture, alors que l'histoire de Kanégnon qu'il rend est en définitive la longue tragédie du peuple. Leur actorialité se fait discrète au profit de leur fonction griot-conteur. Une performance qui commence par « je vais vous dire une histoire » (Bandaman, 2016 : 6) et se termine par « vous avez écouté mon histoire » (*ibid.* : 169). Entre ces deux moments, le

style dialogique entretient cette espèce de contact fusionnel entre le narrateur conteur et l'auditoire-lecteur et même avec le héros. Dans cette envolée communicative, le héros, Awlimba III, devient, dans la tonalité très hypocoristique du conte, « notre héros » (*ibid.* : 129). Déjà, avec Awlimba I, le narrateur conteur bouillant décrivait la plaie géante qu'une vieille femme présentait à Awlimba I, (le père, le héros), en s'émouvant de l'épreuve de léchage qui lui était demandée :

Mon Dieu! Comme si l'on pouvait l'approcher! Dites donc! Ne sentez-vous pas cette puanteur ténébreuse, merdrière, ordurière, vomitoire et cadavérique, pestilentielle et immonde que son corps répand sur le fleuve? Eh bien! Awlimba [...] devait s'approcher de cette puanteur à nulle autre pareille (*ibid.* : 19).

La performance est plus solitaire dans les deux textes de Liking. Dans *Elle sera de jaspé*, ce sont les difficultés d'ébauche d'un texte où la réflexion théorique se mêle à la construction d'un univers romanesque dont la narratrice va rechercher les sources jusque dans le mythe (1983: 47). Ce texte est en projet :

Bon! Page 2. Exergue.
Quel serait le sujet le plus intéressant ?
Il faudrait qu'il englobe tout en une ligne qu'il concerne tout le monde...
Voyons... (*ibid.* : 55)

La réflexion théorique tourne tant autour du niveau autotextuel de cette diégèse en train de s'accomplir, une autocitation du texte très nette (*ibid.* : 31 ; 54 ; 55), qu'autour de la définition même de l'art. Une définition bégayante avec un procédé très répétitif du présentatif décliné à partir des types artistiques. Voici un bref échantillon de cette méthode :

- L'art c'est un engagement
- L'art c'est un message
- L'art c'est l'idée-force
- Mais non! L'art c'est la vérité... (*ibid.* : 56)

Et la technique se déploie sur plusieurs pages: « L'art c'est... C'est un passe-temps [...] L'art c'est... La mystification la manipulation... Le cinéma c'est... [...] La peinture c'est... [...] La musique c'est... [...] ; - La sculpture... Oh ça c'est africain [...] - Le théâtre... Ce n'est pas africain [...] » (*ibid.* : 56-57). Non exhaustif, ce relevé montre une « aventure du récit avarié » (Ricardou, 1990: 101) dans les

méandres théoriques, mais aussi l'écrivain, au royaume des mots et des notions, à la quête des sens possibles du texte. Si dans *Elle sera de jaspé*, les fréquentes masturbations de Grozi donnent une reduplication du plaisir vain ou de la vidange séminale infructueuse, comme la métaphore du vide de la parole du chant (Liking, 1983 : 38), Halla, dans *La mémoire amputée*, convertit la solitude de l'écriture en hymne adressé aux femmes qui l'accompagnent, qui l'entourent et dont elle narre l'histoire à travers la sienne. Son écriture prend la valeur aspectuelle d'un irréel du présent. Elle a envie « de prendre trompes et trompettes pour entonner un hymne aux glorieuses (femmes) pour tous les combats épiques silencieux » (Liking, 2004 : 411). D'ailleurs ces femmes ne sont jamais bien loin et, l'une d'elles, Tantie Roz demande où Halla en est avec « [son] hommage » (*ibid.* : 350), obligeant l'écrivain à lui lire des chapitres. Les remarques travestissent la tante en critique littéraire : « c'est bien tu es sur la bonne voie » (*ibid.* : 350). Sujet fortement trans-subjectif qui porte une part des écritures du féminin et des postures postcoloniales...

Ces mises en scène narcissiques ou lieu d'appel du texte traduisent toutes une forme de la surface, là où le récit classique se caractérisait par le souci du naturel : feindre le caractère naturel du récit... On retrouve dans le Nouveau roman cette pratique de l'autoreprésentation que Jean Ricardou a tenté de rendre comme « l'escalade de l'autoreprésentation » (1982). La question qui revient est celle de la motivation de la remontée d'une spécification générique duale (chant-roman ou conte romanesque) qui, pour pertinente à l'échelle intratextuelle, semble s'être imposée dans le dispositif péritextuel, lieu d'un contrat de vérité.

Variations de postures autour du genre

Pour rester dans les limites de travail, malgré la part du travail éditorial et une approche de la critique génétique qui définit l'éditeur comme un « passeur, mais aussi comme [un] coproducteur de l'œuvre » (Orban, 2015 : 27), avec ce travail de l'atelier qui « reste plus obscur [...] et même apparaît comme une nuit ou un passage orphique » (*ibid.* : 28), tentons de comprendre la part auctoriale dans ce jeu de l'onomatologie titrologique. On se retrouve avec deux figures, celle de l'auteur, entité sociale et la figure auctoriale intratextuelle.

La figure auctoriale, créatrice d'un autogénre

Intratextuelle, la figure auctoriale est construite, à la fois, parce que « vivant sans entrailles », selon le mot de Barthes, mais aussi à cause de la fonction idéologique forte que Genette lui reconnaît dans *Figures III* (1972). En faisant du fripon, du bouffon et du sot dans le roman des « masques transformés (qui viennent au secours du romancier) » (Bakhtine, 1978 : 307), Bakhtine leur trouvait des racines profondes liées à une certaine vision ou une vérité des institutions de la royauté, de divinités en enfer et donc des pouvoirs. Ces « personnages embrayeurs » sont de véritables lieux stratégiques qui supportent très souvent le statut de l'auteur, lui permettant une gestion de sa parole (lieu de réglage métalinguistique). Ils viennent ainsi à son secours sans rompre la dynamique textuelle. Que dire alors de l'auteur interne au récit ?

Forme narcissique majeure, s'il en est, pas seulement. Ainsi, l'existence des figures auctoriales du conteur et de l'écrivain semble légitimée par leurs actions de narrer et d'écrire. Leur tempérament face aux tensions, face au regard incrédule du narrataire/auditoire fait de leur texte des chants-romans ou contes romanesques. Sous l'angle strict de la théorie, on retomberait dans ce labyrinthe des constructions autoreprésentatives de Jean Ricardou. Dans son étude, l'autoreprésentation, qu'il nomme le parallélisme (de celui des mots, des structures jusqu'aux figures), lui permet de produire une nomenclature à quatre niveaux ou degrés. Le premier niveau concerne les segments ; le second est la figuration où « ce n'est plus un segment qui se substitue à un autre mais plutôt un segment qui représente le rapport de représentation entretenu par deux autres » (Ricardou, 1982 : 16). Les troisième et quatrième degrés concernent directement cette analyse, en ce que le troisième « c'est la venue, dans le texte, de la théorie de ce texte » (*ibid.* : 17), et le quatrième porte sur le statut de cette autothéorisation : le critique parle de *métatextuel honteux* si l'on ne retrouve pas trace du métatexte ainsi produit dans le récit, et d'*homometatextualisation* ou d'*hétéromet atextualisation*, selon que le texte se soumette à sa propre théorie ou s'en détourne dans le second cas. Ces deux statuts répondent à la question de savoir comment le texte réagit aux présupposés théoriques littéraires qui le fondent.

En substance, la présence des figures autoriales intratextuelles implique une vision de la théorie littéraire. Sous cet angle, chant-roman et conte romanesque peuvent paraître tautologiques et donc objet d'une suspicion. Pourquoi créer des statuts ambigus alors que le niveau intérieur du récit assume cela et que le roman est connu pour son ouverture ? On peut suivre la figure autoriale dans le déploiement heureux d'un genre hybride qui correspond à sa vision de la théorie littéraire. Une telle conceptualisation dans l'univers fictionnel produit ce qu'on pourrait nommer « autogénère » ou autogénéricité, comme l'autotextualité qui est le texte qui s'auto-cite (notamment dans son titre). Le genre déborde de son statut textuel avéré pour s'inscrire dans une posture ou une démarche.

Genre comme démarche personnelle

Selon Genette, « l'emplacement normal de l'indication générique [...] est, soit la couverture, soit la page de titre, soit les deux » (1987 : 102). Mais les deux instances n'ont pas le même impact sur le public (l'acheteur). Le premier propose et accroche, ou non, alors que, intérieur, l'autre confirme et accompagne le titre.

Le « conte romanesque » est une forgerie de Maurice Bandaman qui avoue s'être inspiré des contes philosophiques de Voltaire. Invitée par les étudiants de Lettres modernes de Cocody en 2008, Werewere Liking, quant à elle, expliquait qu'une partie des chants présents dans *La mémoire amputée* sont repris dans sa discographie, notamment *Oh Lala*. C'est dire que l'art semble constituer pour elle un tout, à l'image de Halla à la conquête d'un « art total » qui la fit passer de la chanson à l'écriture. Werewere Liking elle-même est une artiste polyvalente (marionnettiste, elle navigue ainsi entre le théâtre, la danse, la peinture, la sculpture).

L'analyse paratextuelle montre une précision générique qui porte sur les cinq couvertures, mais avec des ampleurs différentes. Alors que les mentions hybrides sont visibles sur les deux éditions du *Fils de-la-femme-mâle* (figures 1 et 2) et sur les deux textes de Werewere Liking (figures 4 et 5), la mention « roman » de *L'État Z'héros ou La guerre des gaous* est presque invisible, détail exilé en bas à droite de la couverture (figure 3). Question de pertinence ou d'homogénéisation de la présentation d'une couverture qu'on veut éviter de surcharger ou mise en avant de la posture innovante d'un titre proche de *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*³ ?

³ Titre du roman de Williams Sassine paru chez Présence africaine en 1985.
<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol91/iss1/8>



Figure 1 *Le fils de-la-femme-mâle* (édition de 1993)



Figure 2 *Le fils de-la-femme-mâle* (édition de 2013)

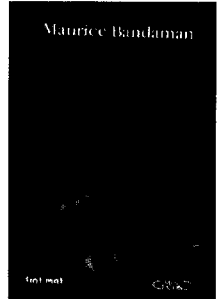


Figure 3 *L'État Z'héros* (édition de 2016)

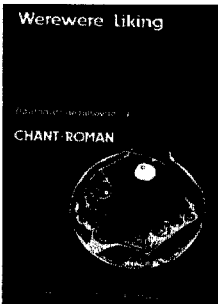


Figure 1 *Elle sera de jaspé et de corail. Journal d'une misovire* (édition de 1983)

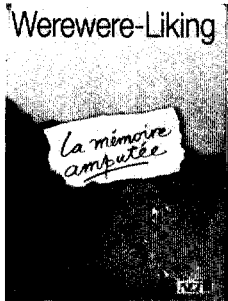


Figure 2 *La mémoire amputée* (édition de 2004)

Tout se passe comme si les mentions hybrides, dont l'innovation était postulée, brandie, devaient accompagner le titre et figurer en bonne place séductrice pour assurer une communication sur les qualités du produit... *Elle sera de jaspé et de corail* place cette mention exclusivement sur la couverture, alors que les autres, et c'est cela qui est courant, selon Genette, la replacent aussi sur la page de titre. L'exclusivité conforte un peu plus une posture de la monstration et de l'exposition, ce texte étant le premier chant-roman, le premier jet d'une expérience formelle de l'auteur.

Les textes de Werewere Liking n'ont pas connu de nouvelles éditions et il faut se demander ce qu'aurait produit le Prix Noma, que *La mémoire amputée* a remporté après sa publication (2005). En revanche, *Le fils de-la-femme-mâle*, paru initialement chez

L'Harmattan, dans la collection « Encres noires », a été l'objet d'une réédition en 2013, soit vingt ans plus tard. À l'occasion de cette nouvelle sortie, une dédicace a été organisée le 27 décembre à la Bibliothèque Nationale avec une présentation de l'ouvrage faite par Pierre N'da, spécialiste de l'auteur. L'argument d'une édition locale à moindre coût va de soi avec le souci d'une meilleure promotion d'une œuvre qui, aux dires de son auteur, n'a pas tiré profit de l'impact du Prix, en termes de vente. La nouvelle édition, qui paraît chez les Éditions Frat Mat, est rangée dans la collection « Plumes d'or » avec les ajouts, en couverture, du rappel du Grand Prix littéraire d'Afrique noire de 1993. La page de titre (intérieure) souligne que l'auteur, Maurice Bandaman, est devenu, entre-temps, *Docteur honoris Causa*. En général, la nouvelle édition peut être rangée dans « une collection générique spécialisée » (Genette, 1987 : 105), mais on observe ici plutôt une collection de consécration où se retrouvent des écrivains reconnus comme Bernard Dadié et, récemment, Bernard Zadi Zaourou.

En pages intérieures, la préface rédigée par Pierre N'da accompagne le texte intégral. Le point central de cette préface de quatre pages tourne autour du trait transgressif de ce roman. Le critique le rapproche d'une autre spécification duale, le roman n'zassa, mise en circulation par Jean-Marie Adiaffi. L'argument invoqué est celui d'un « hermaphrodisme littéraire », « comme le suggère l'expression pittoresque (cette alliance de mots) femme-mâle [...] mot à mot "femme-garçon" » (dans Bandaman, 2013 : 8). Pour le critique, le sujet et la particularité sont dans ce rapprochement entre le conte et le roman mais aussi dans la présence du mythe, de l'épopée, de la légende, en somme une conscience d'agglutinations des genres hétéroclites pour former le texte de Maurice Bandaman. Genette nous met en garde contre l'inflation, tout en reconnaissant la part de trouvaille qu'elle peut constituer :

L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétend découvrir un « système » naturel là où ils constituent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres. Ces configurations forcées ne sont pas toujours sans utilité, bien au contraire : comme toutes les classifications provisoires, et à condition d'être bien reçues pour telles, elles ont souvent une incontestable fonction heuristique. La fausse fenêtre peut en occurrence donner une vraie lumière et relever l'importance d'un terme méconnu ; la case vide ou laborieusement garnie peut se trouver beaucoup plus tard un occupant légitime (Genette, 1977 : 408).

Ces propos affirment le caractère exploratoire de la classification générique et, par extension, montrent que, contrairement à la doxa, le genre est objet de spéculation. Son lieu d'accroche n'échappe donc pas aux tensions des hésitations de l'auteur. La désignation générique n'est pas une donnée figée, neutre.

Conclusion

Si le genre répond à une profondeur historique inscrivant le texte ainsi nommé dans une tradition, il répond plus encore à un impératif de vérité du texte dont il essaie de préciser et de traduire la classe. Ce va-et-vient entre l'historique et le textuel restitue une part de subjectivité qui permet de le lier à l'auteur, à la figure auctoriale. Mais quel auteur, serait-on tenté de demander ?

Les quatre textes étudiés, par leur désignation hybride, chant-roman et conte romanesque, font ainsi valoir une démarche du canon qui emboîte le pas d'une mort ou d'une crise du genre. Le roman africain est davantage dans le dépassement de la discrimination des formes : démarche autrefois postulée comme procédant d'un art du conteur, aujourd'hui métissage, hybridité générique au fondement transculturel dans un contexte de mobilité des objets, des gens et des genres. L'écrivain n'est pas mort mais exilé dans un sujet qui écrit, s'écrit, qui conte et se raconte. De la sorte, la présence d'une figure auctoriale conduit le texte à s'auto-générer... sous le mode d'une aventure écriture. Dans les quatre romans, le genre se formule, mais s'autoforme, sous les coups de boutoir ou de plume d'un écrivain bégayant sur la feuille blanche ou d'un narrateur-conteur boute-en-train qui, par des artifices divers, tente d'attacher l'attention d'un auditoire à convaincre, sans cesse, par des interpellations, des interrogations, des explications. Le texte n'est plus à lire mais à écouter et à entendre et son genre à décoder dans cette posture. Ce faisant, conteurs et écrivains en textes, figures actoriales du roman moderne, confirment la technicité d'une écriture au carrefour de « l'oral et de l'écrit », à la croisée de la parole et des affleurements de « Je » dans sa parole. La mention générique, dans le dispositif paratextuel, est ainsi investie comme lieu stratégique d'écriture qui accompagne aussi les postures des auteurs.

Professeur titulaire (CAMES) au département de Lettres modernes à l'Université de Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire), **Adama Coulibaly** est l'actuel Directeur du GRATHEL (Groupe Recherche en Analyses et Théories Littéraires). Spécialiste du roman africain

francophone, du postmodernisme littéraire, des transferts culturels et littéraires, son champ d'intérêt est étendu à la théorie littéraire et au renouvellement de l'écriture romanesque d'Afrique subsaharienne francophone. Il a publié une quarantaine d'articles dans des revues scientifiques internationales en Europe (*Notre Librairie, Interculturel Francophonies*), au Canada (*Cinemas, Présence Francophone, Études littéraires*), aux États-Unis (*Nouvelles Écritures francophones*, entre autres) et en Afrique francophone (*En-Quête, Ethiopiennes*, etc.). Il a également publié *Des techniques aux stratégies d'écriture dans la création romanesque de Tierno Monénembo* (2011); *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives* (2012); *Je(ux) narratifs dans le roman africain* (2013); *Écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone* (2015). Il a également coordonné le premier numéro des *Cahiers du GRATHEL* sur *La mobilité littéraire* (2015).

Références

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.) (2002). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

BAKHTINE, Mikhaïl ([1975] 1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BANDAMAN, Maurice (2016). *L'État Z'héros ou La guerre des gaous*, Paris-Abidjan, Éditions Michel Lafon et Frat-Mat.

-- (2000). *Sikagnima, la fille aux larmes d'or*, Abidjan, PUCI.

-- (1993). *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires ».

BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

-- (1964). « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil : 152-159.

BAYARD, Caroline (1989). « Les genres et le postmodernisme », *La nouvelle barre du jour*, n° 216-217 (*La mort du genre 2*) : 19-58.

BELLEAU, André (1980). *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les presses universitaires du Québec.

BUATA, Malela B. (2015). « Posture d'auteure contemporaine et dispositif médiatique », dans Anne BEGENAT-NEUSCHAFER et Catherine MAZAURIC (dir.), *La question de l'auteur en littératures africaines*, Frankfurt am Main, Peter Lang : 73-96.

COULIBALY, Adama (2013). « La romancière fictive et la quête du récit : l'exemple de *La mémoire amputée* de Werewere Liking et *Si Dieu me demande, dites-lui que je dors* de Sandrine Bessora », dans Roger TRO DEHO, Adama COULIBALY et Philip Amangoua ATCHA (dir.), *Je(eux) narratifs dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan : 15-41.

EHORA, Effoh Clément (2013). *Roman africain et esthétique du conte*, Paris, L'Harmattan.

FIEDLER, Leslie (1982). *What Was literature?*, New York, Simon and Schuster.

-- (1981). "The Death and Rebirth of the Novel", *Salmagundi*, n° 50-51 : 142-152.

-- (1977). "The Novel and America", *A Fiedler Reader*, New York, Stein and Day : 131-146.

-- (1964). *Waiting for the End*, New York, Stein and Day.

-- (1952). *An End to Innocence*, Boston, The Beacon Press.

FOUCAULT, Michel (1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. 1 : 789-821.

GENETTE, Gérard ([1999] 2002). *Des genres et des œuvres*, Paris, Éditions du Seuil.

– (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

– (1977). « Genres, « types », modes », *Poétique* n° 32 : 389-421.

– (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GERVAIS, Bertrand (1999). « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 : 53-70.

KANE, Mohamadou (1974). « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de Littérature comparée*, t. XLVIII, n° 3/4 : 536-568.

KONÉ, Amadou (1985). *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA.

LEJEUNE, Claire (1989). « La mort du genre », *La nouvelle barre du jour*, n° 216-217 (*La mort du genre* 2) : 111-121.

LIKING, Werewere (2004). *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI.

– (1983). *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires ».

MAGNAN, Lucie Marie et Christian MORIN (1997). *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche éditeur.

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.

MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires*, Genève, Éditions Slatkine.

MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».

N'DA, Pierre (2013). « Préface », *Le fils de-la-femme-mâle*, Aubervilliers, Éditions Frat Mat, coll. « Plumes d'or » : 7-10.

– (2006). « Le roman africain moderne. Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », *Éthiopiennes*, n° 77 : 63-84.

– (2003). *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan.

NDIAYE, Christiane (2004). « Le dépassement de la discrimination des formes : mélanges intertextuels et transculturels chez Pineau, Sow Fall et Mokeddem », dans Josias Semujanga (dir.), *Tangence*, n° 75 (*Les formes transculturelles du roman francophone*) : 107-122.

ORBAN, Jean-Pierre (2015). « L'auteur, entre instance éditoriale et autonomie de création », dans Anne BEGENAT-NEUSCHAFER et Catherine MAZAURIC (dir.), *La question de l'auteur en littératures africaines*, Frankfurt am Main, Peter Lang : 27-36.

RICARDOU, Jean (1990). *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil.

– (1982). « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 1 (*L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs*) : 15-25.

SEMUIJANGA, Josias (dir.) (2004). *Tangence*, n° 75 (Les formes transculturelles du roman francophone).

– (2001). « De l'africanité à la transculturalité. Éléments d'une critique littéraire dépolitisée », *Études françaises*, vol. 37, n° 2: 133-156.

– (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.

TODOROV, Tzvetan (1987). *La notion de littérature*, Paris, Seuil.

– (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

TRO DEHO, Roger (2013). « Je et jeux narratifs dans le roman africain contemporain: de la scénographie des "gens de la parole" à la narration-performance », dans Roger TRO DEHO, Adama COULIBALY et Philip Amangoua ATCHA (dir.), *Je(eux) narratifs dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan: 119-149.

– (2006). *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan.

WEINMANN, Heinz (1989). « Mort du genre, genre de mort », *La nouvelle barre du jour*, n° 216-217 (*La mort du genre 2*): 143-159.

ZIMA, Pierre V. (2001). « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme », dans Robert DION, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ »: 29-46.