

Dr. Bassidiki Kamagate
Université de Bouaké, Côte d'Ivoire



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 53-64

Résumé : *De l'aveu même de Koffi Kwahulé, la pièce Fama porte les stigmates de deux romans de Kourouma : Les soleils des indépendances et Monné, outrages et défis. Par conséquent, cet article a entrepris d'élucider le mécanisme du passage du romanesque au dramatique, notamment par l'entremise des différents aspects du paratexte que sont le titre, la distribution, les bornes. On y découvre que malgré la parenté avec les romans de Kourouma, Fama se révèle une œuvre exclusivement théâtrale, une adaptation réussie.*

Mots-clés : *Borne - composition - distribution - paratexte - théâtralisation - théâtrogènes.*

Abstract: *By Koffi Kwahulé's own confessions, the play Fama bears the blueprints of two novels by Kourouma entitled Les soleils des indépendances and Monné, outrages et défis. Therefore, this article will clarify the mechanism bridging the transformation from novel into drama, mainly through the different aspects of the paratext such as, the title, distribution and boundaries. We thus discovered that in spite of the genetic relations with the novels of Kourouma, Fama appears to be exclusively a play and a successful adaptation.*

Keywords: *boundary - composition - distribution - paratext - dramatization - theatrical.*

المخلص: باعتراف كوفي كواهولي شخصيا، تحمل المسرحية *Fama* آثار روايتين لأحمد كوروما: *Les soleils des indépendances* و *Monné, outrages et défis*. لذلك، و من ذلك تنطبق هذه المقالة إلى كشف آلية الانتقال من الرواية إلى الدراما، لاسيما من خلال الجوانب المختلفة التي هي العنوان المحطات و التوزيع. ويكتشف القارئ أنه على الرغم من العلاقة مع روايات كوروما، فإن *Fama* عمل مسرحي خالص، وتكييف ناجح.

الكلمات المفتاحية: المحطة، التركيب، التوزيع، الدرامية.

Introduction

Parmi les écrivains africains initiateurs de la novation de l'écriture constatée dans la littérature francophone négro-africaine au début des années 1970 figure le romancier ivoirien Ahmadou Kourouma. Si le métaphorique et déroutant titre de son œuvre *Les soleils des indépendances*¹ et la juxtaposition du malinké et du français dans le titre *Monné, outrages et défis*² ont fait gloser les critiques, son univers romanesque se distingue immanquablement par la geste du personnage de Fama dont le récit des tribulations favorisa l'éclosion et la permanente affirmation d'une écriture de la rupture.

Et même si ce personnage colporte des idées rétrogrades avec sa défense et illustration nostalgiques d'une Afrique féodale qui n'est plus, son inadaptation à la façon de l'albatros de Baudelaire aux nouvelles réalités sociétales qu'il s'emploie à décrire finit par susciter à son égard de l'empathie, de l'attachement formalisés par l'adaptation au théâtre de ces deux romans sous le titre unificateur de *Fama* par le dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé. Dans une note au lecteur, celui-ci précise : « *Pièce librement inspirée des romans Les soleils des indépendances et Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma édités au Seuil.* »³ Ce faisant, le dramaturge a procédé à une théâtralisation du romanesque dans le sens qui fait se confondre ce terme avec le sens premier de la définition qu'Anne Ubersfeld donne du terme adaptation : « Le passage d'un texte non théâtral (romanesque ou épique) à un texte théâtral, où seraient préservés (ou construits) les dialogues, ainsi que les principaux éléments du récit, confiés à des didascalies, au dialogue, ou au monologue d'un récitant. »⁴ Cette définition a pour mérite d'établir les aspects intradiégétiques et extradiégétiques de l'intertextualité générique qui sous-tend l'étude du paratexte et de la théâtralisation dans *Fama*. En se fondant sur le préfixe grec « para » qui signifie « à côté de », le paratexte désignerait tout ce qui est à côté du texte, c'est-à-dire l'extradiégétique comme l'a d'ailleurs signifié Thierry Gallèpe dans *Didascalies, les mots de la mise en scène*⁵. Dès lors, nous envisageons de montrer comment l'extra diégétique permet la réécriture pour le théâtre des deux romans d'Ahmadou Kourouma. En somme, comment le paratexte de *Fama* constitue-t-il une convocation théâtrale de la création romanesque de Kourouma ?

1. Le Paratexte comme lieu de réminiscence des romans de Kourouma

Adapter une œuvre entraîne inévitablement des emprunts au texte source, c'est-à-dire que l'adaptation regorge d'éléments hérités ou légués par le texte ascendant. Ce legs littéraire se retrouve sous différents aspects chez Kwahulé.

1.1. *Fama*, un rôle titre notionnel

Le roman *Les soleils des indépendances* doit son succès autant aux trouvailles linguistiques de l'auteur qu'au personnage de Fama dont la destinée en sert de trame. Fama fait partie, en effet, des personnages cultes de la littérature comme il existe des rôles cultes au cinéma. Sans Fama, le roman aurait difficilement existé : c'est lui qui le fait entrer au panthéon des chefs-d'œuvre. Fama est

semblable aux acteurs ou comédiens qui incarnent si bien leur personnage qu'ils finissent par se confondre à celui-ci ou à l'œuvre qui leur a donné naissance à l'image par exemple de Konda le Roquet dans la pièce du même nom de José Pliya. Un tel génie mérite reconnaissance ; et *Fama* est à l'honneur chez Koffi Kwahulé.

En informant le lecteur de ce que *Fama* est une « *pièce librement inspirée des romans Les soleils des indépendances et Monnè, outrages et défis de Kourouma* », le dramaturge teste la culture littéraire du lecteur auquel il indique implicitement que l'espace et le temps de la pièce sont ceux de ces deux romans. Il le contraint à un effort d'intertextualité. Sa pièce prend son origine dans ces œuvres évoquées, leur lecture s'impose dans l'optique de la compréhension de l'hypertexte *Fama* qui en résulte. Déjà, les titres en formes de syntagmes nominaux de Kourouma sont devenus un nom propre créateur de tension dramatique dans la mesure où le dramaturge s'abstient d'accompagner ce titre de quelque aspect du personnage pouvant influencer l'horizon d'attente du lecteur. Mais pourquoi les deux hypotextes de Kourouma ont-ils été réunis sous ce titre ?

Fama est absent du roman *Monnè, outrages et défis*. Dès lors, il n'est pas un personnage anaphorique ou obsédant qui assure le lien des deux romans. Aussi la pertinence du titre vient-elle du fait que *Fama* est un personnage-notion, c'est-à-dire un personnage synecdochique consubstantiel au sens malinké du nom *Fama*. En tant que « prince », « autorité », *Fama* incarne le pouvoir royal, sa réalité à l'épreuve de son temps et de son espace. Or cette royauté est à l'œuvre dans les deux ouvrages de Kourouma. Avec *Fama*, c'est la chefferie traditionnelle qui se trouve mise en scène par Koffi Kwahulé. Le titre *Fama* se révèle alors une métonymie du pouvoir traditionnel confronté à la colonisation et aux indépendances. Tel est le lien qui fait des romans *Les soleils des indépendances et Monnè, outrages et défis* une dyade résumable par *Fama*, leur dénominateur commun. Le prince étant le successeur du roi, *Fama* soulève la question de la pérennité des pouvoirs monarchiques. De fait, le dramaturge a conservé le personnage le plus significatif, le plus intéressant sur lequel il attire l'attention en en faisant un personnage éponyme. Ce faisant, Kwahulé reste assez fidèle à Kourouma.

Au chapitre 4 de son essai *Le spectacle du discours* consacré aux « intertextualités théâtrales », Michael Issacharoff stipule que celles-ci ont bien souvent une visée parodique, vaudevillesque, burlesque. Cette intention subversive s'observe dans les sous-titres qui ne cachent pas l'impétuosité des adaptateurs. À défaut de sous-titre, l'hypertexte se signale par la déformation d'un nom propre dans l'optique de « l'intertextualité-transformation ». *Fama* de Kwahulé n'est pas affublé de sous-titre notifiant une quelconque subversion des romans sources ni un titre cocasse jeté au lecteur comme un leurre. *Fama* peut alors s'appréhender comme un pastiche des romans de Kourouma puisque ce titre « *constitue, en quelque sorte, le lieu privilégié de l'intertextualité* (inter-générique)⁶ » entreprise par le dramaturge. La pièce de Koffi Kwahulé repose sur la référence exacte au personnage littéraire, fonctionnant ainsi comme une intertextualité-citation. L'étroitesse entre les romans et la pièce s'affirme. La structure de la pièce adoube cette intrication du romanesque et du théâtral.

1.2. L'art de la composition de *Fama* : quand les structures dramatiques se font narratives

Les soleils des indépendances est un roman en trois parties avec onze chapitres spécifiés chacun par un titre inspiré de métaphores et/ou de paraboles malinké. Chaque partie a une numérotation personnalisée des chapitres de sorte à constituer des tableaux, des tranches de vie définies par leur autonomie. La structure narrative de ce roman emprunte à la technique du collage, cette superposition de situations dramatiques faisant penser aux différents épisodes d'une série télévisée. *Monnè, outrages et défis* rompt quelque peu avec cette structure dramatique de la narration.

Ce deuxième roman source conserve la division en parties (au nombre de six) subdivisées en chapitres (il y en a dix-sept) identifiés par des titres comme le premier. La différence se situe au niveau de la numérotation en continu des chapitres pour traduire l'enchaînement des événements, le suspense et le rythme haletant des actions comme à la façon des longs métrages. Les chapitres rappellent alors des séquences et non plus des plans comme dans *Les soleils des indépendances*. Le roman, ici, se fait réellement récit. Comment Kwahulé parvient-il à concilier dans son adaptation ces structures somme toutes de la discorde ?

Anne-Simone Dufief souligne à propos que « *la différence de nature entre les structures narratives et dramatiques est l'écueil de l'adaptation*⁷. » L'écueil devient plus impressionnant quand il s'agit de réécrire pour le théâtre deux romans aux structures quelque peu différentes. Pour y parvenir, le dramaturge s'est résolu à concevoir, comme le fait remarquer Sylvie Chalaye, une trilogie, car *Fama* « *repose sur une structure ternaire très marquée : chacune des parties se veut distincte et autonome au point de s'appeler Livre*⁸. » La division en Livres reste assez proche de la structure en parties des textes sources. Seulement, au contraire des romans, ceux-ci ont des titres. Le Livre I s'intitule « Le continent qui n'existe pas » (pp. 7-26). Le Livre II reprend, en intertextualité-citation le titre du premier roman, c'est-à-dire *Les soleils des indépendances* (pp. 27-37). Le Livre III évoque « La sarabande des hyènes » (pp.39-59). Même si l'adaptateur innove en baptisant les composants de son hyper structure, il demeure redevable de l'adapté qui avait avant lui employé ce que Thierry Gallèpe nomme des titres locaux pour identifier la sous structure des parties que sont les chapitres. Les titres locaux sont des « *titres affectant non l'ensemble de la pièce mais des portions de pièces, des titres d'actes, des parties.* »⁹ Leur existence chez le dramaturge renforce la mimésis paratextuelle des hypotextes. Comme chacun des chapitres des romans de Kourouma, les quatorze séquences (l'emploi de séquence et non de scène se trouve dans la subversion de la délimitation classique de la scène ; l'entrée ou la sortie d'un personnage ne coïncident pas avec une nouvelle scène dans *Fama*. Par exemple, alors que la séquence 1 du Livre I s'achève à la page 11, on rencontre des didascalies d'entrée ou sortie de personnages aux pages 9 « Il sort pendant que revient Balla », Lacina (*entre*) et 10 « Le messager (*entre*) ») se différencient par des titres.

Dans leur formulation, les titres des Livres I et II ramènent aux métaphores et paraboles présentes chez le romancier comme « La hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un passage pour le cabrin » (Livre II, 7, p.27) ou « L'excision, ce n'est pas que la fête » (Livre II, 8, P.30) ou encore « L'esclave appartient à son maître, mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul » (Livre III, 14, p.52). Ces titres-incursions dans diverses aires culturelles et linguistiques élucident le « *retour à l'humain et aux contingences*¹⁰ » constaté par Sylvie Chalaye aux Livres II et III. Aussi les titres du Livre I retiendront notre attention.

Le Livre I obéit à une architecture en six séquences qui sont dans l'ordre :

- 1- « *Je ne fais que vous avertir par la révélation ; mais les sourds n'entendent pas l'appel, quand on les avertit.* » Sourate XXI, 45. (p.7)
- 2- *Si nous les avons fait périr dans un châtement antérieur à Sa venue, ils auraient certainement dit : « Notre Seigneur ! Pourquoi ne nous as-tu pas envoyé un prophète ? Nous aurions alors suivi tes Signes, avant d'être humiliés et confondus. »* Sourate XX, 134. (p.11)
- 3- « *Ils préparent une ruse et, moi aussi, je prépare une ruse !* » Sourate LXXXVI, 15, 16. (p.17)
- 4- « *Ils ne se sont divisés, en se révoltant les uns contre les autres ; qu'après avoir reçu la Science.* » Sourate XLII, 14. (p.20)
- 5- « *Toute autorisation de se défendre est donnée à ceux qui ont été attaqués parce qu'ils ont été injustement opprimés.* » Sourate XXII, 39. (p.22)
- 6- « *Pose cette question aux incrédules : Sont-ils plus forts de constitution que d'autres êtres créés aussi par nous ? Nous les avons créés d'argile durcie.* » Sourate XXXVII, 11. (p.24)

Ces titres empruntés au Coran donnent au Livre I « une valeur génésique », en faisant un livre de la Parole sainte. Ils instaurent de fait la fatalité, l'irréversibilité des événements passés, présents et futurs. C'est la survivance de la transcendance à l'origine de la tragédie chez les Grecs antiques. Une telle lecture s'appuie sur la numérotation continue des séquences bien que chaque Livre est autonome. Elle assure ainsi le lien entre les différentes époques mises en scène dans les trois Livres. Par ailleurs, ces titres coraniques établissent une supra intertextualité pour montrer que les Livres Saints ne sont pas dépourvus d'intérêt littéraire à exploiter. Ce sont des patrimoines culturels de l'humanité au-delà de leur quintessence religieuse. Toujours est-il que la structure en Livres perpétue la structure dramatique des *Soleils des indépendances* tandis que la numérotation des séquences en discontinu maintient la structure narrative de *Monnè, outrages et défis*. *Fama* en devient un théâtre récit.

2. Les Aspects Théâtrogènes du Paratexte de *Fama*

Le rôle titre *Fama* a laissé entrevoir une adaptation effective des romans de Kourouma. Mais ce titre ne s'accompagne d'aucune indication générique dramatique préjugant de la théâtralité de l'œuvre de Koffi Kwahulé. Cette « insuffisance » commande une analyse du paratexte pour en extraire le substrat dramatique.

2.1. La permanence d'une tradition dramatique : la liste de distribution

Deux strates paratextuelles forment le paratexte de *Fama* : le paratexte liminaire (appellation empruntée par Gallépe à J.-M. Thomasseau) et le paratexte à proprement dit. La première strate se manifeste avec cette mention qui sonne comme une épigraphe : « *Fama. Pièce librement inspirée des romans Les soleils des indépendances et Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma édités au seuil.* » (Troisième de couverture) Le dévoilement des sources et du genre littéraire (pièce = théâtre) de *Fama* résonnent tel un bouclier contre les accusations de plagiat en même temps qu'il précise que l'hypertexte est une réécriture pour le théâtre. Cette mise au point se densifie à travers les informations suivantes sur l'œuvre :

« *La pièce Fama a été créée le 11 septembre 1998 au Centre culturel français d'Abidjan et le 25 septembre au Centre culturel Jean Moulin à Limoges dans le cadre du 15^e Festival international des Francophonies en Limousin.* » (p. 6)

Le générique des spectacles renforce l'idée de l'adaptation pour la scène : le nom des comédiens et la distribution, le metteur en scène, le scénographe et costumier, l'éclairagiste, le chorégraphe, le régisseur, la troupe théâtrale et les divers lieux ayant accueilli le spectacle. Ce champ lexical du personnel théâtral laisse le doute sur la mise en scène des hypotextes. Toutefois, ce paratexte scénique doit être confirmé par le paratexte littéraire, c'est-à-dire celui qui précède le « corps du dialogue théâtral ».

Bien que subvertie par certains auteurs contemporains tels Michel Vinaver qui ne donne les noms des personnages de sa pièce *Par-dessus bord qu'a posteriori*, la tradition dramaturgique réserve la première page de l'œuvre dramatique à la liste des personnages, qui inaugure ainsi la lecture du corps du texte. Kwahulé n'enfreint pas la coutume. Son texte s'ouvre avec un élément paratextuel intitulé « *Les personnages* » précédant le texte dialogué. Cette liste inaugurale ou de distribution souscrit également à la tradition : elle renseigne sur l'identité des personnages dont la plupart émanent des hypotextes de Kourouma.

Les personnages principaux de *Fama* sont, à quelques exceptions près, ceux des intrigues des romans de Kourouma. Dans l'ordre, on retrouve Diamourou le griot, Balla le féticheur, Djigui le roi du Horodougou, Fama le fils de Djigui (le prince), Lacina le cousin de Fama, devenu personnage *in praesentia* alors qu'il était un protagoniste *in absentia* chez Kourouma. Lors des funérailles de Koné Ibrahim, Fama n'a pas décollé quand le griot a mis dans une même grande famille les Doumbouya dont il est le descendant et les Kéita dont Djigui serait un des ascendants. Dès lors, en faisant de Fama le descendant de Djigui Kéita, Kwahulé a réussi à concilier l'inconciliable tout en créant le lien entre les deux hypotextes à même de justifier le titre de sa pièce : elle est consacrée à l'héritier de la dynastie des Kéita. Rien ne l'empêche d'évoquer le règne du père comme c'est le cas au Livre I. En réalité, la filiation rétablit l'ordre historique des événements au détriment de l'ordre chronologique de parution des romans de Kourouma. La structure externe de *Fama* y puise sa pertinence. D'ailleurs hormis Djigui, aucun autre personnage de *Monné, outrages et défis*

ne figure dans l'hypertexte même si des ressemblances peuvent s'établir. Ainsi, Diamourou et Balla peuvent servir successivement Djigui et Fama. Ces protagonistes ont en commun d'appartenir aux arcanes du pouvoir traditionnel, à l'univers africain.

L'ordre de présentation des membres de la royauté obéit non pas à l'ordre d'entrée sur scène mais au statut social. Le griot précède la famille royale conformément à sa fonction : tracer l'arbre généalogique du roi tout en lui servant de biographe. A ce sujet, Djigui confie dans *Monnè, outrages et défis* : « *Un vrai chef ne décline pas lui-même ses titres ; il serait incomplet par pudeur. C'est la fonction des griots, et les griots serinèrent à l'interprète tous les panégyriques de Djigui et des Kéita.* » (p. 35)

Le maître de cérémonies, le chef du protocole devance toujours l'arrivée du chef. Ensuite vient le féticheur chargé de veiller mystiquement sur la royauté. Précéder l'entrée du roi lui permet d'exorciser l'espace de rencontre en chassant les esprits maléfiques. Être roi suscite bien de convoitises. Toujours est-il que le dramaturge respecte ainsi le protocole des traditions malinké omniprésentes chez le romancier source. D'ailleurs la famille royale elle-même n'échappe pas à la rigueur de la préséance : le roi, le prince et le cousin. Les immortels protagonistes kourouméens se voient cependant imposer de nouveaux personnages principaux : Fadarba le conquérant blanc et Le Suiveur interprète de Fadarba, puis ami de Fama.

La présentation de Fadarba et du Suiveur postposée à celle des autorités traditionnelles africaines suit une logique historique. L'autorité coloniale s'est greffée sur le pouvoir traditionnel. Une telle présentation a pour mérite de mettre en exergue l'intrusion de l'Occident dans une société aux structures organiques bien définies qu'elle a perturbées en introduisant dans la sphère du pouvoir un individu comme le Suiveur. Il en découle une vérité historique : l'Afrique existait bien avant sa rencontre avec l'Occident. Aussi le titre du Livre I « Le continent qui n'existe pas » paraît ironique et destiné à mettre en lumière l'imposture et les mensonges du colonisateur, ce sauveur des peuples colonisés venu apporter la civilisation. L'insertion du Suiveur dans le giron du pouvoir, et parmi les personnages principaux, ressort du fait qu'il joue auprès de Fadarba le rôle dévolu à Diamourou par le roi : être un porte-parole. Et même si son amitié ultérieure avec Fama en fait la figure des opportunistes qui arpentent les allées des différents pouvoirs sous les tropiques, Le Suiveur n'en demeure pas moins un adjuvant pour Fadarba de sorte que ces personnages principaux apparaissent comme marqués du sceau de leur prééminence sociale. Le dramaturge peut alors mettre l'accent sur leur lien avec le pouvoir ; d'une certaine façon ils sont des décideurs.

Quant aux personnages secondaires, ils proviennent également des hypotextes. Ce sont Salimata, épouse de Fama, Tiécoura le sorcier, Aboudlaye le marabout et Mariam épouse de Fama. L'accent est mis sur leur statut social et matrimonial aux dépens de leur rôle social et politique comme dans le cas des personnages principaux d'autant qu'ils semblent ne pas entretenir de rapports étroits avec les différents pouvoirs incarnés par la première catégorie de personnages. Le

seul de ce deuxième groupe à avoir un rôle politique naît de l'imagination de Koffi Kwahulé ; il s'agit de Diakité l'espion du gouvernement. Mais en tant qu'espion, il est plus instrument du pouvoir que détenteur de pouvoir ; d'où sa non-appartenance à la catégorie des protagonistes principaux. A lui tout seul, il incarne la rupture intervenue dans l'organisation politique de l'Afrique du fait de la colonisation. S'il espionne au nom du gouvernement et non pas de la royauté, cela signifie que la chefferie traditionnelle n'exerce plus le pouvoir qui se trouve désormais entre les mains d'un nouveau type de pouvoir dont l'avènement découle du colonisateur. Diakité surgit après la colonisation, car dans l'ordre de présentation Fadarba le précède. Principaux ou secondaires, tous ces personnages sont désignés par un nom propre symbolisant leur importance (le nom commun suiveur porte les marques grammaticales du nom propre dont la majuscule de la première lettre). Les comparses subissent un autre type de désignation.

La nomination générique sert de mode de présentation de cette dernière catégorie de personnages de la liste de distribution. Sans être anonymes, ils ne sont pourtant pas connus. Ils patagent dans le déterminisme de leur fonction ou de leur être : un enfant, deux messagers, Le Blanc, un griot, l'excuseuse, Le ministre, ses conseillers, le peuple. L'emploi de l'article défini révèle le contenu en fourre-tout de la désignation tandis que l'adjectif possessif marque la subordination. L'article indéfini de « griot » suggère l'avatar de cette caste à l'époque postcoloniale, sa déréliction. La présence du « peuple » dans cette dernière catégorie de personnages atteste sa marginalisation par tous les pouvoirs : traditionnel, colonial et moderne représenté ici par Le ministre et ses conseillers. Quant à l'enfant, il faut se référer à son portrait en forme de critère de casting pour le metteur en scène : « enfant métis de Fadarba. Cinq ans environ ». Cette filiation résorbe son anonymat pour en faire un symbole : celui d'un nouveau monde émergent de l'histoire d'une rencontre ineffaçable. En encadrant par ce commentaire le choix du personnage de l'enfant et même celui de Fadarba qui « doit être un danseur », Kwahulé stipule que son texte est destiné à la représentation et influe par la même occasion sur la mise en scène. Il en devient un auteur-metteur en scène. Quoi qu'il en soit, la liste des personnages corrobore ce point de vue de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon relativement à la logique de la liste de présentation :

« Dans le système de présentation classique (pris ici dans le sens de traditionnel), les différents protagonistes se voient (...) rangés par castes narratologiques. Les personnages principaux viennent en premier, les secondaires en deuxième, tandis que tous les rôles plus anecdotiques se trouvent relégués à la fin de la liste. »¹¹

D'autre part, il faut noter dans l'hypertexte la présence de messagers, d'un chœur et d'un coryphée. Souvenirs lointains de la tragédie grecque antique, notamment *Œdipe roi* de Sophocle, ces personnages créés par l'adaptateur détiennent à eux seuls la charge dramatique de *Fama* et déterminent *in fine* le genre dramatique de la pièce : une tragédie. Ainsi l'œuvre s'inscrit dans la tradition des tragédies éponymes sublimateurs dans l'Antiquité grecque, apologisées au 17^e siècle français et ressuscitées au 20^e siècle lorsque les auteurs ont décidé de porter un regard critique sur les menaces et les périls

qui guettaient l'humanité à cette époque. A travers les dérives fascistes de Créon, *Antigone* d'Anouilh pointait assurément du doigt les errements du gouvernement de Vichy avec en toile de fond un soutien à la résistance. Mais au contraire de ces dramaturges qui recourent aux mythes anciens réchauffés pour l'occasion, Kwahulé, sous le prétexte de l'adaptation, puise dans l'histoire commune à L'Afrique et à l'Occident colonisateur le sujet de sa tragédie. Ce qui le rapproche davantage du drame romantique aux emprunts historiques, à l'instar de *Lorenzaccio* de Musset. *Fama* est donc une tragédie africaine nourrie aux esthétiques extra-africaines. Le théâtre en Afrique se couvre ainsi des oripeaux de l'histoire : il est l'expression de la diversité culturelle devenue une réalité indéniable du fait de la colonisation. L'Afrique et l'Occident ne peuvent et/ou ne doivent se dédaigner aujourd'hui. L'histoire les rend inséparables.

2.2. Le paratexte à l'épreuve de la double nature du texte dramatique

Une curiosité typo-topographique sert d'incipit à *Fama*. Affublé du chiffre romain « I », juste après le paratexte liminaire relatif à la mise en scène, on trouve le substantif « Livre » écrit en gras italique et centré. En écho à ce Livre I surviennent les Livre II et III. Porteur d'un titre local, il en ressort que ces différents livres constituent la structure externe ou extra-diégétique de la pièce. Le « Livre I » se positionne comme la borne d'ouverture, c'est-à-dire l'indication du début de la pièce suivant la typologie que Thierry Gallèpe a faite de ces derniers éléments paratextuels. Les Livres II et III ont le statut de bornes intermédiaires. A l'intérieur de chacune de ces bornes, sont reconnaissables (qui ou quoi sont reconnaissables ?) à leurs titres locaux en gras italique pour la borne d'ouverture pour marquer l'emprunt au Coran et en gras normal pour les bornes intermédiaires des scènes en indications numériques cardinales¹².

A l'analyse, et sans moyens scénographiques spécifiques pour les lui signifier, le spectateur présent dans la salle de théâtre ne saura rien des titres de cette délimitation des articulations du texte dont il assiste à la représentation. La borne d'ouverture tout comme les autres s'adressent primordialement au lecteur et non au spectateur qui découvre *in media res* les faits et les événements sans avoir été conditionné. Cela est d'autant plus vrai qu'il n'y a pas de lever de rideau pour marquer le début du spectacle ni de prologue destiné à situer le cadre du spectacle, à présenter les personnages et la trame de la pièce. Une telle ouverture situe le texte du côté de la lecture et non du spectacle. D'ailleurs cette envie de placer le texte du côté de la lecture se ressent dans le fait que les liens entre les grandes bornes (ouverture et intermédiaires) sont assurés non par des didascalies indiquant des changements de lieu ou d'espace révélateurs du changement d'acte, de tableau, de partie ... mais par la dernière phrase de la dernière réplique de la borne précédente à la façon de la transition d'un texte argumentatif. Ainsi, le titre local du Livre II trouve sa justification dans la fin de la tirade du Blanc, le dernier locuteur du Livre I : « *Le maréchal a décidé de nommer, comme nouveau roi, Lacina, ici présent, afin que la page soit définitivement tournée.* » (p.26) La manifestation concrète de cette ère du changement réside mieux dans « Les soleils des indépendances » du Livre II. Le changement de borne est soutenu par un changement de temps, d'époque. Le même procédé est à l'usage à la fin du Livre II pour marquer la rupture à venir

au Livre III. Le nouveau décor spatial annonciateur de cette dernière borne est sous-jacent à la bénédiction formulée par Salimata à l'endroit de Fama à la fin du Livre II : « *Que le pardonneur, malgré tout, préserve le chemin du voyage de l'accident stupide et de la mauvaise chance.* » (p. 37) Le mot « voyage » équivaut ici à un changement de lieu, d'espace. Faire du dernier locuteur de la superstructure extra-diégétique un didascalie est certes une innovation, mais il dévoile surtout que le texte dramatique est comme tout autre texte littéraire : il se lit. Le paratexte confirme ainsi la littérarité du texte dramatique, sa première nature.

Par ailleurs, l'existence d'une borne d'ouverture appelle indubitablement une borne de fin, c'est-à-dire un signe qui atteste la fin de la pièce : une clausule. Koffi Kwahulé emploie à cette fin l'une des formules consacrées par la dramaturgie traditionnelle : en gras italique et centré, « Noir » signifie au lecteur l'achèvement de la lecture. Mais dans les faits, cette fin s'adresse surtout au metteur en scène. En effet, analogue à une fin désignée par « Rideau », ce mot de clôture se distingue par son hybridité oscillant entre didascalie et borne de sorte que ce type de borne de fin situe plus le théâtre du côté de la représentation que de celui de la lecture :

« Les dénotés de ces descriptions (Noir et Rideau) se rapportent à la représentation se déroulant dans la salle de théâtre. Ces indications prennent toute leur valeur si on les considère d'un point de vue technique de machinerie. Elles indiquent le moyen à mettre en œuvre pour que soit signifiée au spectateur en tout premier lieu, la fin de la représentation. »¹³

Ce faisant, s'accomplit *de facto* la théâtralité du paratexte qui affirme ainsi le théâtre comme art du spectacle. Si le texte théâtral ne peut échapper à la lecture, il est toutefois une œuvre en attente d'être portée sur la scène. Telle est sa double nature traduite par le paratexte de *Fama*. Les deux extrémités du texte (ouverture et fin) mettent en exergue la réussite de la réécriture par Kwahulé des romans de Kourouma. *Fama* est une adaptation absolument dramatique.

Conclusion

Le paratexte de *Fama* détient des indices non négligeables dans la recherche de preuves irréfutables de la culpabilité bienheureuse de Kwahulé pour adaptation dramatique des *Soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma. Aucun des éléments paratextuels n'ayant subi quelque déformation présageant d'une réécriture parodique, le paratexte fait la promesse d'une pièce dont la coexistence avec les textes sources ne saurait souffrir d'aucune incongruité créatrice pour flagrante de ressemblances. Le texte dramatique peut se superposer aux hypotextes en tant que la résultante de la greffe de ceux-ci. La variante invariance des emprunts aux romans de Kourouma assure la légitimité même de *Fama*.

Le titre, la liste de distribution, les bornes traduisent la permanence dramatiquement recréée du romancier par Kwahulé. Le paratexte instruit que l'héritier a pris soin de réorganiser la chronologie des intrigues légues

à travers le personnage témoin du rôle titre dont la transtemporalité facilite l'appréhension des bouleversantes métamorphoses sociales irréversiblement liées à la marche de l'histoire de l'Afrique déjà présentes chez Kourouma. Au-delà des noms malinké symptomatiques de l'univers patrimonial kourouméen, l'existence de personnages nobles (ceux du pouvoir) aux côtés desquels évoluent des personnages du peuple (le marabout, l'exciseuse, le féticheur...) élucide le mélange des genres dramatiques à l'œuvre chez Kwahulé et à même de dire non pas la tragédie d'une société mais le drame d'un continent en quête de lui-même. On sent le refus de la tragédie qui, parce que signe de l'impuissance de l'homme face au cours des événements, le fait se complaire dans l'abattement affligeant et également de la comédie dont la gaieté annihile parfois ses prétentions moralisatrices. Il reste le sérieux du drame contenu implicitement dans le paratexte de *Fama* et qui réalise la pertinence de l'adaptation pour le théâtre des deux romans réécrits.

Notes

¹ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

² Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

³ Koffi Kwahulé, *Fama*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman et Koffi kwahulé, 1998, 3^e de couverture.

⁴ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 11 et 83.

⁵ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁶ Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Coti, 1985, p. 41.

⁷ Anne-Simone Dufief, « De Fromont jeune et Risler aîné à Numa Roumestan : vers le drame bourgeois contemporain » dans *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XXI^e siècle*, Paris, RITM, Centre des sciences de la Littérature Française de l'Université de Paris X, 2005, p. 161.

⁸ Sylvie Chalaye, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Paris, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, Carnières, 2001, p. 50.

⁹ Thierry Gallèpe, op. cit., p. 44.

¹⁰ Sylvie Chalaye, op. cit., p. 52.

¹¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, éditions THÉÂTRALES, Coll., 2006, p. 50.

¹³ Voir supra « L'art de la composition de *Fama* ».

¹⁴ Thierry Gallèpe, op. cit., p. 59.

Bibliographie

Chalaye, Sylvie. 2011. *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*. Carnières-Morlanwelz : Editions Lansman, Coll. « Regards singuliers », 103 pages.

Dufief, Anne-Simone et Cabanes Jean-Louis (dir.). 2005. *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*. Paris : Ritm 33, Centre des sciences de la Littérature Française de l'Université de Paris X, 280 pages.

Gallepe, Thierry. 1997. *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Sémantiques », 479 pages.

Issacharoff, Michael. 1985. *Le spectacle du discours*. Paris : Librairie José Coti, 1985, 176 pages.

Kwahule, Koffi. 1998. *Fama*. Carnières-Morlanwelz : Editions Lansman et Koffi Kwahulé, Coll. « Nocturnes théâtre », 59 pages.

Kourouma, Ahmadou. 1970. *Les soleils des indépendances*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 198 pages.

Kourouma, Ahmadou. 1990. *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil, 290 pages.

Ryngaert, J-P. et Sermon, J. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Editions Théâtrales, Coll. « Sur le théâtre », 173 pages.

Ubersfeld, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, Coll. « Mémo », 93 pages.