

**LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE DANS LE THÉÂTRE DE BANDAMAN MAURICE****SIDIBÉ Moussa**

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

[sidibmoussa@hotmail.fr](mailto:sidibmoussa@hotmail.fr)**Résumé**

Le théâtre de Bandaman Maurice est un genre où règne toute sorte de violence. Cette violence se matérialise par son style d'écriture subversif en conformité avec l'oralité. Les normes canoniques théâtrales valorisées par Aristote sont mises en déroute à travers un langage de la trivialité. La barbarie, la guerre et les pratiques déshumanisantes sont omniprésentes dans cette écriture particulière. C'est dans ce sens que Bandaman Maurice dénonce toute sorte de bestialité et prône un art universel. Il veut un monde où la justice, la paix et la liberté font bon ménage.

**Mots-clés:** Violence, Subversion, Trivialité, Liberté, Universalité

**Abstract**

The theatre of Bandaman Maurice is a theatre in which it reigns all kind of violence. That violence is materized by his style of subversive writing in conformity with the orality. The canonic theatrical rules valorized by Aristote are put aside through a trivial language. Barbarity, war and deshumanized practices are omnipresent in this specifical scripture. So, Bandaman Maurice denounces all kind of barbarity. He advocates a universal art. He wants also a world where justice, peace and freedom govern.

**Keywords :** Violence, Subversion, Triviality, Freedom, Universality

## Introduction

Le théâtre négro-africain moderne d'expression française, depuis sa naissance en 1930, subit des mutations thématiques et esthétiques. Ces différents bouleversements le font évoluer d'une époque à une autre. Ainsi, entre 1980 et 1990, le théâtre africain s'est orienté vers des réalités qui dominent le monde afin de s'adapter à son évolution. Plusieurs auteurs produisent des pièces dégageant des structures particulières, les unes des autres, en lien avec la rupture et susceptible d'enrichir la production théâtrale africaine.

Les dramaturges contemporains, partisans de cette démarcation esthétique les plus manifestes sont : Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, José Pliya, Koulsy Lamko, Caya Makélé et plus tard Maurice Bandaman. Bandaman, à l'image de ses contemporains, met en lumière une poétique particulière dans ses pièces en conformité avec la violence de l'écriture.

Cette écriture fustige entre autres, la violence, l'intolérance, l'obscène, la cupidité, l'apatridie, les guerres avec leur corollaire de traumatisme. Il reste patent que la formulation, « la dramatisation de la violence » rend mieux l'idée de rupture et de subversion dans le théâtre de Maurice Bandaman. C'est ce qui nous pousse à poser la question suivante : En quoi consiste la violence dans le théâtre de Maurice Bandaman ?

La présente étude, qui entend réfléchir à « La dramatisation de la violence dans le théâtre de Bandaman Maurice », tentera d'élucider les questions suivantes : Quels sont les fondements théoriques de la violence chez Maurice Bandaman ? Comment la dramatisation rend-elle compte de la violence dans le théâtre de Bandaman ? Quels en sont les enjeux idéologiques et esthétiques ?

Pour répondre à ces interrogations, la sociocritique sera d'une aide appréciable. Elle est définie, par Patrice Pavis (2015, p. 330) comme une « Méthode d'analyse des textes qui se propose d'examiner le rapport du texte au social, d'étudier "le statut du social dans le texte et non le statut social du texte" ». Et, en tant que telle, elle « cherche la manière dont le social s'inscrit dans la structure du texte : structure de la fiction, structure de la fable et spécificités de l'écriture ; elle se veut "une poétique de la société, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans ses possibilités textuelles" » (Id. p. 330)

Se mouvant dans une perspective analytique, notre étude se structure autour de trois grands points fondamentaux. Le premier décryptera la violence de l'écriture théâtrale chez Bandaman. Le deuxième point élucidera l'expressivité de la violence dans le théâtre de Maurice Bandaman. Enfin, la dernière partie de notre étude dévoilera l'enjeu de l'écriture de la violence dans le théâtre de Maurice Bandaman.

### 1. La violence de l'écriture théâtrale chez bandaman

La violence de l'écriture consiste en une sorte de viol des canons classiques de l'écriture. Elle apparaît comme une sorte de mise en abîme de l'écriture. Cette violence scripturale instaure une rupture d'avec l'ordre conventionnel classique prôné par Aristote. Ce style d'écriture valorise un style disparate.

#### 1.1. Le théâtre de Maurice Bandaman : style disparate

Bandaman, dans sa recherche de voix novatrices et différentes, s'adonne à une ouverture des frontières dans son théâtre. Il joue avec les tons et les registres de langue. Cette pratique déjoue le style dramatique et échappe à la vision dramatique aristotélicienne. Bandaman fait appel à plusieurs références en lien avec le style de l'oralité dans son écriture dramatique. Dans son théâtre, le discours des personnages est fréquemment interrompu par des pauses orales, non grammaticales.

La pause orale intervient dans l'émission d'un message vocal de façon inconsciente ou consciente. Elle interrompt le rythme croissant ou provoque l'hésitation dans l'émission. Ce mécanisme est le fruit de l'état d'âme de l'émetteur du message. Au niveau de l'écriture, elle est matérialisée par les points de

suspensions. Selon Maurice Grevisse (1993, p. 166), « les points de suspensions marquent aussi des pauses non grammaticales par exemple quand on veut reproduire l'hésitation d'un locuteur ou quand on veut détacher un terme et le mettre en valeur ».

Les pièces de Bandaman Maurice laissent entrevoir de nombreuses pauses typographiques traduisant l'angoisse, l'embarras et l'hésitation dans le discours des personnages. Ceux-ci ont du mal à émettre leur discours face à l'angoisse grandissante et marquent des arrêts dans leur différentes répliques. Ce procédé de style est mis en relief dans le dialogue suivant engagé entre N'Datè, Blatè et Wo-Oklè :

**Wo-Oklè** : Oui, ton sang et ton âme ! Puisqu'ils sont identiques à ceux de ton frère !

**N'Datè** : Mais... mais...

**Woblé** : Tu as dit que tu nous aiderais sans hésiter !

**Blatè** : Sans discuter !

**Woblé** : Et tu as juré sur le fétiche Tétékpan ! *Indiquant le fétiche*. Il est là, Tétékpan ! Le grand, le puissant, l'indomptable ! Tu vas te dédire devant Tétékpan ! Fais-le et il te frappera !

**N'Datè** : Mais... mais... je ne savais pas que...

**Woblé** : Tu ne savais quoi ? On t'a bien demandé si tu voulais...

**Blatè** : Et si tu pouvais...

**Wo-Oklè** : ... nous aider à tuer ton frère.

**Woblé** : Et tu as dit oui ! Et tu as juré devant Tétékpan ! Alors...

**Blatè** : ... ton sang !

**Woblé** : Alors...

**Wo-Oklè** : ... ton âme !

**N'Datè** : Mais... mais... je vais mourir... (B. Maurice, 2014, pp. 34-35).

Ce mécanisme de pause transparait dans *La terre qui pleure*. Lors d'une autre conversation, Mélisse agit comme une personne effrayée et traumatisée par le Géant. Ses émotions font objet de pause : « Mon a... » (p. 72).

Dans le théâtre de Bandaman, les suspensions dans l'écriture théâtrale sont conçues comme des signes d'hésitation à l'oral et donnent l'impression au lecteur/spectateur d'être devant une parole inachèvementnée. Ces pauses orales sont souvent engendrées par des interjections qui sont le fait de la transcription de la voix orale. Bandaman a recours à l'exploitation des ressources de l'oralité comme moyen adéquat pour transgresser et réinventer la narration théâtrale. Les modalités qu'il utilise travaillent à restaurer la présence du langage oral et la parole traditionnelle africaine en l'occurrence celle de la voix dans l'écriture théâtrale. Dans ce processus scriptural, plusieurs techniques sont mobilisées pour la mise en œuvre des textes. La « lisibilité sonore » (R. Boué et N. Sarraute, 1997, p. 112) est parmi ces moyens qui affectent un nouveau type de lecture au théâtre de Bandaman. Le discours des personnages théâtraux de Bandaman s'affranchit des normes formelles du langage écrit. Ces propos de Mélisse en sont un témoignage :

**Mélisse** : Paaaa... Paaaa !

Maaa... man !

Maaa... lik !

Tous tuééééés !

Tous mooorrrts ! (B. Maurice, 2014, p. 54).

En plus de la transcription de la voix, l'écriture de la poésie oraliste occupe une bonne place chez Bandaman à travers les procédés anaphoriques qui consistent à agencer les mots, les syntagmes en début de phrases ou de vers. Ce phénomène linguistique anaphorique s'observe dans *Au nom de la terre* à travers la répétition de « il dit que » en début de phrases :

**Le candidat** : Un : il prétend que la terre lui appartient !

Deux : il dit que nous sommes des paresseux !

Trois : il dit qu'il n'y a pas d'hommes intruit ici !

Quatre : il dit que je suis un bâtard !

Cinq : il dit que je suis endetté ! Que je roule en bus, en car, en « gbaka » et en « wôrowôro » ! (B. Maurice, 2014, p. 17).

Ce procédé de répétition de « il dit que » dévoile le cachet de la littérature orale et marque la monotonie dans le texte par une sorte d'insistance. L'auteur donne l'impression de se défaire du support texte en vue d'une représentation sur scène.

Bandaman, à travers ces différentes pratiques, explore les pistes de l'innovation en alliant les principes de l'oralité à ceux de l'écriture. Son refus du model français s'inscrit dans la dynamique du recours aux sources. Cette logique transgressive est accentuée par une écriture sans détours.

## 1.2. Le langage trivial d'une écriture sans détours

Le théâtre africain, depuis le XXe siècle, dans sa logique de recherche formelle, est à la croisée d'un langage débridé et grossier. Cette volonté pousse Bandaman dans sa mise en œuvre théâtrale à adopter de nouvelles techniques d'écriture en lien avec la sexualité et dépourvues de l'ordre moral. Comme le soutient Pierre N'Da (2011, pp. 73-89) :

Libéré des Tabous de l'ordre social, moral et religieux et livré à l'hyperréalisme de l'image débridée de certains écrivains africains de la nouvelle génération, est aujourd'hui partout. Il est mis à nu, dévoilé, exhibé, il est en scène sur scène des (...) textes qu'il articule et dynamise.

Dans les pièces théâtrales de Bandaman, la sexualité est représentée autrement. Autrefois, elle faisait partie des interdits dans un souci de conformité avec la bienséance. L'évocation du sexe investit désormais le texte théâtral et sa représentation. Selon A. Coulibaly (2005, p. 208), « Le sexe quitte alors les espaces douillets de l'intimité familiale pour être un discours de l'extériorité, un discours de la place publique. Une telle représentation affirme comme un appel à l'orgiasme ».

Cette innovation esthétique s'opère dans le théâtre de Bandaman par l'adoption d'un langage trivial. Il brise tous les tabous concernant le corps et la sexualité sans rien cacher. Il utilise, pour ce faire, un registre vulgaire et obscène à certains moments. Cette pratique s'observe à travers plusieurs niveaux dans le théâtre de Bandaman Maurice. Ainsi, on note la prolifération du lexème « sexe » et autres expressions qui s'y rapportent dans *Au nom de la terre* : « Mais dites-moi avant que je me gratte le cul ! » (p. 19), « Ah ! Ça se voit bien que vous avez perdu vos couilles ! » (p. 36), « Elle frappe son sexe. Là, je dis bien là ! Elle frappe encore son sexe. » (p. 37), « Sortez vos couilles ! » (p. 37), « Vous épiloguez sur votre impuissance et dissertez sur le sexe ! » (p. 37), « Une mal baisée comme on le dit. » (p. 62), « Ils lui ont planté un couteau dans le sexe ! » (p. 62).

Cette évocation du sexe permet à Bandaman de s'affranchir des normes de la bienséance. En transposant dans son théâtre l'inceste, un procédé postmoderne de désagrégation des valeurs qui, selon Mindié, désigne « l'art de mauvais goût » (M. P. Mindié, 2013, pp. 127-140).

Le dramaturge favorise le dévergondage du texte dramatique et le débridement de la langue. La liberté et le libertinage du dramaturge Bandaman, en quête de nouvelles sensibilité de l'écriture théâtrale, font de ses deux (02) pièces une constellation de langage, de registres et de styles différents. Cette pratique du langage débridé chez Bandaman est rattachée à l'esthétique baroque et postdramatique. Les transgressions langagières chez Bandaman contribuent à conférer à son théâtre une valeur de rupture littéraire soucieuse de dévoiler la vérité indécente. Ce dévergondage de la langue nous renvoie en effet à la violence. Tout ceci pour parler de la subversion de l'écriture de Maurice Bandaman.

## 2. L'expressivité de la violence dans le théâtre de Bandaman

Selon A. Lalande, « La violence est l'emploi illégitime, ou du moins illégale de la force. Ne peut apparaître qu'avec l'esprit de dictature ». (Z. Y. Ouattara, 2008, p. 185). La violence est une action violente dépourvue de toute moralité qu'un individu exerce sur un autre. Elle apparaît comme un phénomène contraire à la liberté. L'écriture de la violence dénonce la violence. Cette violence peut être physique, lexicale, sexuelle, etc.

### 2.1. La violence physique

La violence physique est selon K. Rasheeddudi (1980, pp. 46-53),

L'exercice d'une force physique visant à porter ou à causer des dommages ainsi à des personnes ou à des biens. Une action ou un comportement ainsi caractérisé, un traitement ou une coutume tendant à causer un préjudice physique ou à impiéter la force sur la liberté de l'individu.

L'expression de la violence physique renvoie à une attaque physique, une provocation, la manifestation de la protestation, de la guerre, etc. Elle est la plus connue, car plus visible à travers les brûlures, les fractures, etc. Elle porte atteinte à l'intégrité physique d'autrui. Le théâtre de Bandaman Maurice représente une multitude de violences physiques dont l'une des plus expressives est la mort exposée comme un génocide :

**Mélisse** : Tous morts !  
Tous éventrés au couteau !  
Tous égorgés à la machette !  
Des enfants enfouis dans les puits !  
Tous moorrts ! (B. Maurice, 2014, p. 54).

Cette pratique de la violence se manifeste aussi à travers l'attitude belliqueuse de Blatè :

Blatè bouscule N'Dahou. Une bagare s'engage entre les deux femmes. Blatè frappe sur le ventre de la future parturiente qui hurle et s'écroule. Blatè ouvre rapidement un sachet qu'elle tenait attaché au bout de son pagne, en injecte le contenu dans la bouche de N'Dahou. La jeune femme hurle, éternue. (B. Maurice, 2014, p. 46).

À cet effet, il faut dire que le théâtre de Bandaman, nous dévoile les notions comme la violence, la barbarie et la mort. À travers cette mise en relief de la violence physique, l'auteur dénonce la pratique politique des nouveaux dirigeants et la mise en cause de la démocratie. La violence physique est renforcée par la violence verbale.

### 2.2. La violence verbale

La notion de la violence verbale selon Collectif dans son ouvrage *Sokamé in L'éducation africaine*, se perçoit à travers le chant en l'honneur de l'esprit des eaux qui porte en lui, les germes du drame : « Nous t'éventrons Nous t'éventrons, ô fétiche des pluies. C'est nous qui organisons le tam-tam du serpent-fétiche. Nous allons vouer Sokamé à Dan. Nous allons vouer Adjouavi à Dan. Cela ne sera-t-il pas suffisant ? » (1937, p. 87).

Ce type de violence est largement utilisé dans les médias et les discours politiques. L'usage du discours de la violence est issu des mouvements de contestation relayés par les discours médiatiques et politiques. Bandaman fait sien cette pratique dans son théâtre à travers un langage dépréciatif. Les harcèlements, les mépris, les provocations, les menaces, les injures, etc., émaillent son théâtre. Cette violence est mise en relief dans le discours de Le Candidat à travers les énoncés suivants :

**Le candidat** : Cet homme, je veux dire, cette ordure de candidat à la députation, à la mairie, au conseil régional, à la députation, à la présidence de la république, cette espèce d'andouille mal cuilottée, cette boule de merde faite homme ose dire que je suis esclave, moi, votre frère, votre fils, propriétaire de la terre ! (B. Maurice, 2014, p. 16).

Bandaman utilise ce genre de violence verbale dans son théâtre pour montrer les tensions issues de la pratique politique. Son théâtre dénonce le mauvais usage de la politique en Afrique. Cette même violence verbale se manifeste dans *La terre qui pleure* :

**La deuxième** : Il est parti, l'imposteur ! Cet homme que tu as aimé malgré mon opposition. Cet homme à cause de qui tu as refusé un diplomate à l'avenir radieux, arrière petit-neveu du président de la république. Tu as préféré t'attacher à cet écrivillon de journaliste hypocondriaque qui a osé insulter le président de "...i, le petit". Un inculte qui se prend pour Victor Hugo ; un nomade, un trafiquant de nationalité qui ose donner des leçons de patriotiques aux vrais fils de ce pays ! Celui-là, je veux dire cette bête étrange dont les parents ont fui les terres arides de leur fichu pays pour venir prospérer sur notre misère et notre générosité que tu as choisi. Ainsi, tu as attiré la haine sur notre maison et j'ai perdu mon poste de conseiller spécial du président de la république. (B. Maurice, 2014, p. 60).

Ici, la violence verbale, en plus de la vision politique, prend une dimension familiale. Elle est proférée pour décourager toute tentative de choix démocratique opéré. Ainsi, le conflit dramatique devient vivant. La violence verbale relève aussi du rituel.

Le théâtre rituel qui est destiné aux guérisons particulières et aux exorcismes, se transforme dans la théâtralité en une modalité gestuelle et débusque les forces assoupies de part et d'autres de la scène, chez les acteurs et spectateurs. Aujourd'hui, le rituel est devenu le lieu où l'invocation a recours à la violence lexicale. Cela s'aperçoit dans l'invocation suivante de Woblé :

**Woblé** : Moi, Woblé, chef de terre, maître des fétiches, fils aîné de la terre, je parle à la terre,  
 Je parle à l'eau  
 Je parle au feu !  
 Terre qui fait pousser les plantes !  
 Terre qui fait pousser les fétiches !  
 Je t'apporte de l'eau :  
 Bois-la ! *Il verse une petite quantité d'eau sur le sol, puis prend un autre gobelet et le lève au-dessus de la tête.*  
 Terre  
 Ma terre  
 Je t'apporte du feu !  
 Du feu !  
 Du feu !  
 Du feu !  
 Je t'apporte aussi du sang  
 Du sang de l'être qui marche la tête debout,  
 Du sang de l'être qui marche sur les deux pieds  
 Du sang de l'être qui parle et mange et boit  
 Tiens ! Et bois  
 Donne ce feu à nos fétiches  
 Et nos fétiches donnent du feu à notre fils  
 Notre fils part en guerre contre l'ennemie,  
 L'ennemie, c'est l'autre,  
 L'autre, c'est l'ethnie d'en face, le parti d'en face,  
 Le candidat d'en face  
 Il faut le tuer !  
 Il faut qu'il perde !  
 S'il gagne, qu'il meure !  
 S'il gagne, que sa voiture explose !  
 S'il gagne que sa maison brûle ! (...). (B. Maurice, 2014, pp. 20-21).

Par ce vocabulaire de la violence comme les harcèlements, les mépris, les provocations, les menaces, les injures, le rituel se détourne de sa vocation première qui est de guérir pour s'inscrire dans une vision

de violence. Les invocations des forces divines attirent la violence. Cette nouvelle manière de faire le rituel est une forme de subversion. Le discours de la violence contamine l'écriture théâtrale bandamanienne. Cette forme de discours se nourrit des nouvelles stratégies théâtrales qui engagent une rupture dans l'esthétique théâtrale africaine. La violence gouverne et subvertit la norme théâtrale dans le théâtre de Bandaman puis déconstruit sa structure, mettant ainsi à nu une atmosphère de peur.

### 3. L'enjeu de l'écriture de la violence dans le théâtre de Maurice Bandaman

Selon F. Châtelet et G. Mairet (1980, pp. 6-7) :

Est qualifié d'idéologie, le système plus ou moins cohérent d'images, d'idées, de principes éthiques de représentation globale (...) d'expression que nous appelons maintenant artistique, de discours mythiques ou philosophiques, d'organisation des pouvoirs, d'institutions et des énoncés et des forces que celles-ci mettent en jeu, système ayant pour fin de régler au sens d'une collectivité, d'un peuple, d'une nation, d'un État, les relations que les individus entretiennent avec les leurs, avec les hommes étrangers, avec la nature, avec l'imaginaire, avec le symbolique, les dieux, les espoirs, la vie et la mort.

Pour ces auteurs, il est clair que l'idéologie est l'ensemble d'idées propre à un groupe, à une époque et traduit une situation historique. Elle instruit le lecteur/spectateur sur les comportements des hommes, leurs discours et dévoile leur vision du monde. Le lecteur/spectateur peut appréhender l'idéologie de l'écriture de façon explicite ou implicite.

#### 3.1. L'idéologie explicite du théâtre de Bandaman

L'idéologie explicite « est virtuellement contenu dans l'œuvre d'art sans être formellement exprimé ». (S. Valy, 1993, p. 634). Cette conception découle de l'organisation artistique dans la mesure où elle est précise dans la fable. L'idéologie explicite de l'écriture théâtrale de Bandaman est caractérisée par ses idées claires qui valorisent son discours par le canal de ses personnages.

L'écriture théâtrale de Bandaman est une écriture qui débouche sur la tragédie politico-idéologique issue d'une crise identitaire entre les partisans de la « terre » et les « étrangers ». Le théâtre de Bandaman dénonce la violence politique, la barbarie et traduit la peur. Son théâtre dénonce aussi l'immaturation politique des Africains en général et des Ivoiriens de façon spécifique. Le sang, les corps et la douleur sont des éléments significatifs. Le sang suggère la violence. En témoigne ces différents extraits :

**Woblé** : Voilà du sang !  
Voilà du sang !  
Voilà du sang !  
Du sang humain !  
Du sang humain !  
Du sang humain ! (B. Maurice, 2014, p. 23).

**Mélisse** : Tous morts !  
Tous éventrés au couteau !  
Tous égorgés à la machette !  
Des enfants enfouis dans les puits !  
Tous ! Tous ! Tous moorrts !!! (B. Maurice, 2014, p. 54).

Le théâtre de Bandaman est un théâtre d'horreur, de crime et de mort jusqu'à transformer l'espace de vie en cimetière. La cohésion entre les villageois cède la place à la belligérance. Les soldats martyrisent le peuple et deviennent un danger pour les populations. Ces soldats créent un système auquel nul ne peut échapper. C'est pourquoi la famille de Mélisse a été exterminée.

Bandaman, dans ses pièces, donne à lire une conscience prométhéenne caractérisant le caractère révolutionnaire d'une pièce théâtrale. La vocation du dramaturge ivoirien est de libérer les peuples de

toutes les formes de répression. Pour arriver à ses fins, le dramaturge inculque au lecteur/spectateur une véritable conscience prométhéenne. En tant que détenteur du savoir, Prométhée est devenu le défenseur du droit en inspirant le sacré espoir comme le ferment révolutionnaire ensemencé dans toutes les consciences. Prométhée reste la lumière intellectuelle qui transperce l'obscurantisme afin d'emmener les peuples à prendre consciences de leur propre situation. Il s'en vante quand il se présente : « (...) tu as sous les yeux celui qui a donné le feu aux mortels, Prométhée ». (Eschyle, 1965, p. 37). Face aux menaces de Zeus, celui-ci ne cédera point. S'adressant à Io, Prométhée déclare :

Hé ! Tu aurais de la peine à supporter mes épreuves à moi dont le destin est de ne point mourir, car seule la mort me délivrerait de mes maux, pour l'instant aucun terme n'est proposé à mes misères, jusqu'au jour où Zeus sera déchu de sa souveraineté. (Eschyle, 1965, p. 37).

Cette conception montre le degré d'amour élevé de Prométhée en faveur des hommes. En effet, il a observé les hommes et a eu des déchirures au cœur. Prométhée a, dans la mythologie grecque, œuvré pour sauver la communauté humaine des souffrances liées au manque de feu et même des techniques de transformation des métaux. Prométhée est allé arracher la flamme au dieu du feu sacré et de la force au grand risque de sa vie. Il est, pour ce faire, l'incarnation du monde en rupture avec les forces rétrogrades.

Les personnages comme N'Dakpa, N'Dahou et Mélisse sont à l'image de Prométhée des symboles pour le peuple africain ou ivoirien. L'atmosphère socio-politique fait d'eux des Prométhée. Ils ont lutté pour l'instauration de la démocratie qui est la liberté du choix, la paix et l'équité. Ces personnes déterminées sont les cibles privilégiées des tortionnaires. Ils ont donc bravé la mort. C'est le cas de N'Dahou qui a été empoisonné par Blatè. En témoigne cette didascalie :

Blatè bouscule N'Dahou. Une bagare s'engage entre les deux femmes. Blatè frappe sur le ventre de la future parturiente qui hurle et s'écroule. Blatè ouvre rapidement un sachet qu'elle tenait attaché au bout de son pagne, en injecte le contenu dans la bouche de N'Dahou. La jeune femme hurle, éternue. (B. Maurice, 2014, p. 46).

La Côte d'Ivoire, pays de paix, était dans une situation chaotique où la vie était défavorable. Maurice Bandaman, auteur dramatique, a rêvé d'un monde merveilleux, un monde où l'on doit retrouver sa liberté dans un univers en constant équilibre. Bandaman, par son théâtre, s'est engagé dans une logique de rupture avec le silence en s'adonnant à la subversion des mots de ses prédécesseurs. La force des mots de Bandaman réside dans les non-dits d'où l'idéologie implicite.

### **3.2. L'idéologie implicite du théâtre bandamanien**

L'idéologie implicite est selon S. L. Tansi « Ce qui dort sous les mots et non les mots eux-mêmes. Ce qu'il y a sous les choses et non les choses elles-mêmes ». (J. P. Guingané, 1990, p. 11). Ce volet du présent travail va s'atteler à dévoiler ce qui est voilé dans l'écriture théâtrale de Bandaman.

Ainsi, le surnaturel dans le théâtre de Bandaman est manifeste et lié à la mise en scène des phénomènes de la mort. Cette dimension idéologique est en relation avec la tradition africaine. Dans la perspective du dramaturge ivoirien, la mort et la vie sont deux (02) phénomènes opposés, mais qui s'interfèrent. Cette peinture relève de la pratique quotidienne des hommes politiques dans le théâtre de Bandaman d'où une pratique politique immature, sans loi et sans humeurs. Le pouvoir laisse la liberté à toute sorte de démesure. Le viol, l'exécution, la torture et les ambitions démesurées. En outre, la pratique des procédés du conte met Bandaman à l'abri de la censure selon la perspective de J. P. Guingané (1990, p. 11) : « Il devient le support idéal des pièces dans les pays où la censure est très forte. Qui peut vouloir à autrui de dire des contes, c'est-à-dire des propos qui se donnent eux-mêmes des mensonges ».

En se référant aux formes traditionnelles, Bandaman s'intéresse à leurs fonctions sociales. Son théâtre répond au malaise suscité par la connivence des éléments ancestraux et culturels. Bandaman exploite une autre manière de dévoiler son message en lien avec cette explication de W. Liking (1981, p. 12) :



Le rituel d'hier permettait au groupe décidé à ne pas déchoir, de redécouvrir des rapports et d'assumer sa propre thérapeutique : il revivait ses angoisses et ses maladies devant ses dieux et ses esprits depuis la cause première jusqu'au retour de l'harmonie (...) Le théâtre-rituel d'aujourd'hui essaye de faire accéder à un niveau de conscience supérieur où l'on trouve en soi le moyen de liquider les forces négatives et de résoudre ses propres problèmes.

Bandaman, dans sa pratique théâtrale, accorde l'usage de la parole humaine à des êtres en lien avec un monde dépourvu, aux repères bouleversés et qui sont en parfaite sympathie avec la violence. Cette nouvelle façon de mise en scène est en rupture avec la création théâtrale classique ou traditionnelle.

De plus, la production théâtrale de Bandaman trouve sa place dans les différentes créations artistiques contemporaines. Son théâtre est en harmonie avec la transformation du concours théâtral RFI en 1992, comme le témoigne K. Fiangor (2002, p. 191) :

Le changement du concours théâtral africain (dénomination adoptée depuis 1968) en "RFI théâtral, textes et dramaturgies du monde" s'est fait à ce carrefour précis scelle clairement le tournant nouveau dans lequel s'engageait la compétition tant du point de vue des organisateurs que des concourants.

Ce changement s'inscrit dans la logique de la mondialisation et de la globalisation. L'écriture théâtrale du dramaturge ivoirien fait ressortir l'univers socio-culturel de son milieu de vie. En outre, le théâtre de Bandaman dénonce la mauvaise pratique politique en Afrique. Cette dénonciation est un appel à la démocratie, la liberté d'expression, l'engagement et le dépassement. Pour le lecteur/spectateur, cette vision idéologique est une prise de conscience.

L'objectif de Bandaman, dans son théâtre, est d'amener l'homme à prendre son destin en main. C'est ainsi qu'il pourra montrer que son existence ne se réduit pas à la fatalité. Lumumba l'a bien compris lorsqu'il affirme « Ce qui se joue ici (en Afrique, au Congo), ce n'est pas notre sort, ce n'est pas le sort de l'Afrique, c'est le sort de l'homme lui-même ». (A. Césaire, 1967, p. 88). L'homme est appelé à affronter les forces du mal et à en ressortir victorieux. Il doit incarner les valeurs telles que l'amour et jouir pleinement de sa liberté. C'est donc dire que la condition de l'homme est au centre du théâtre de Bandaman.

### 3.3. L'intentionnalité ou le projet de société de Bandaman

Le théâtre de Bandaman se caractérise par le message qu'il véhicule en vue de délivrer l'être humain du mal. Dans son théâtre, il met la condition humaine en procès en vue de parvenir à une société plus harmonieuse.

Bandaman Maurice, dans sa production théâtrale, est soucieux de la condition humaine. Vivant dans un monde où l'absurdité domine, il prend conscience de cette situation et produit des œuvres dans lesquelles les personnages sont confrontés à la solitude. Cette solitude est en lien avec la vie de Bandaman et s'observe dans son acte d'écriture. Le dramaturge s'inspire des phénomènes vécus dans son entourage. Ses personnages incarnent les différentes situations auxquelles le monde est confronté. La solitude liée à l'absurdité chez Bandaman est objet d'angoisse. Cette pratique de l'absurde fait naître un sentiment de peur engendré par l'existence inconsciente des personnages. La mauvaise disposition devant l'humanité conduit parfois à la révolte. Cette conception trouve sa justification dans *Au nom de la terre* par le truchement du personnage N'Dakpa, incompris par les siens. Cette critique de l'attitude absurde des propriétaires de la terre est en rupture avec une société authentique. Le choix démocratiquement opéré par N'Dakpa suscite les motivations de son élimination physique. Sa solidarité engage toute la communauté entière et invite indirectement les hommes à une prise de conscience de leur destin. Dans l'univers dramatique bandamaniennne, la dynamique de l'action nécessite la présence d'un personnage engagé dans un jeu avec d'autres personnages. La relation inter-actant matérialise une condition existentielle à travers laquelle les actants sont en perpétuel conflit. Pour mieux rendre compte de la condition humaine, Bandaman met en scène l'homme en proie à la vie. La saisie de son théâtre impose

au lecteur/spectateur la prise en compte des actes solidaires de ses héros. Ces actes ont pour objectif la fin de la léthargie inactive en faveur de la démocratie qui caractérise l'Afrique.

Par la mise en œuvre de son théâtre, Bandaman invite à la création d'une vie heureuse fondée sur la vraie démocratie et la liberté. À la lecture des œuvres de Bandaman, l'homme doit prendre conscience de son existence et œuvrer pour l'amélioration de sa vie par la lutte héroïque.

## **Conclusion**

Au soir du dernier échafaud de notre réflexion que nous venons de mener, nous pouvons retenir que les pièces de Bandaman s'illustrent par leurs aspects hybrides et le bouleversement de l'expression orale. Bandaman tourne en dérision le langage traditionnel classique du théâtre comme si les mots ne l'inspirent plus dans la narration. Il intègre les silences, les pauses typographiques dans les pièces.

Le dramaturge reste conscient que la violence reste l'une des voies capables d'offrir aux écrivains une riche veine de conséquences sociologiques et idéologiques, donnant forme et contenu aux œuvres majeures des artistes africains.

Pour Bandaman, il s'agit de répertorier quelques études et réflexions qui ont abordé la question de la dramatisation de la violence dans le sillage des nouvelles écritures dramatiques africaines. Dans cette perspective nous avons cité Kamel Feki et Moez Rebai qui, à travers leur article intitulé « Modalité et enjeux de l'écriture subversive », paru dans la revue *Fabula la recherche en littérature*, montrent que le procédé de subversion constitue un atout majeur dans le processus de création de l'œuvre d'art et participe de ce fait au renouvellement de l'écriture théâtrale. Dans la même veine, Zorha Mezgueldi, un critique, coauteur de la revue *Fabula*, apporte sa réflexion sur l'écriture subversive en mettant en relief les différents procédés de déconstruction utilisés par les dramaturges de la nouvelle génération.

Cette manière particulière de faire le théâtre relève d'une esthétique et est porteuse d'idéologies. Ces différentes pratiques subversives conduisent le lecteur-spectateur à découvrir dans le drame de Bandaman une nouvelle manière de faire le théâtre. Cette pratique théâtrale laisse décliner une esthétique de rupture et d'innovation. Cet état de fait donne une nouvelle vision lectorale en conformité avec la dimension esthétique et idéologique du théâtre de Bandaman.

L'écrivain et dramaturge ivoirien Maurice Bandaman s'est également exprimé sur la notion de subversion et des nouvelles dramaturgies africaines dans le but de briser toute relation avec les normes du classicisme. Pour lui, dans ce nouveau contexte littéraire où les auteurs dramatiques souhaitent insuffler du sang neuf dans la sphère dramaturgique africaine, il paraît normal et essentiel de subvertir les conventions normatives qui maintiennent l'art dans une sorte de léthargie.

## Bibliographie

BOUÉ Rachel et SARRAUTE Nathalie, 1997, *La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan.

CÉSAIRE Aimé, 1967, *Une saison au Congo*, Paris, Seuil.

CHATELET François et MAIRET Gérard, 1980, *Les idéologies de kousseau à Mao*, Tome 3, Verviers (Belgique), Les Nouvelles Éditions Marabouts.

COLLECTIF, 1937, *Sokamé* in *L'Education africaine*, numéro spécial, Dakar.

COULIBALY Adama, 2005, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *Présence francophone, Revue internationale de la langue et littérature*, n° 65, Sherbrook (Québec).

ESHYLE, 1965, *Prométhée, troisième épisode*, Paris, Hatier.

FIANGOR Koffi, 2002, *Le théâtre africain francophone*, Paris, L'Harmattan.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, « De Ponty à Sony », *Notre librairie*, juillet-août, n° 112.

GREVISSE Maurice, 1993, *Le bon usage*, Paris, Éditions Duculot.

KHAM Rasheedduddi, 1980, *Valeurs psychologiques de l'exercice de la violence et ses causes*, Paris, UNESCO.

LIKING Wèrèwèrè, 1981, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan.

MINDIÉ Mahan Pascal, 2013, *L'esthétique du kitsch dans le roman français : débridement de la langue et dévergondage textuel dans l'inceste de Christine Angot et l'Évènement d'Annie Ernaux*, Université de Bouaké, Synergies Royaume-Uni et Irlande, n° 6.

N'DA Pierre, 2011, *Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne, le postmodernisme dans le roman : formes et perspectives*, Paris, L'Harmattan.

OUATTARA Zié Yacouba, 2008, *Étude lexicale et énonciative de l'esthétique de la violence dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*, Thèse unique de Doctorat.

SIDIBÉ Valy, 1993, *La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard Dadié, 1966-1980*, Thèse d'État, Université d'Abidjan Cocody, (Sous la co-direction de KOTCHY Barthélemy et SCHERER Jacques).