

Esthétique de crise et enjeu dramatique chez Bandaman.

Aesthetic of crisis and dramatic stakes in Bandaman.

DOUÉ Nesmond-Juvenal

Enseignant chercheur

UFR Langues, Littératures et Civilisations

Université Félix Houphouët-Boigny

Groupe de Recherche en Littératures, Arts et Métiers du spectacle (G3 ARTS)

Côte d'Ivoire

Date de soumission : 02/03/2026

Date d'acceptation : 09/05/2026

Pour citer cet article :

DOUÉ N. (2026) « Esthétique de crise et enjeu dramatique chez Bandaman », Revue Internationale du chercheur « Volume 7 : Numéro 2 » pp : 111-129.

Résumé :

Les nouvelles formes dramatiques négro-africaines mettent en devenir les canons dramatiques par souci d'expressivité. À partir de *Au nom de la terre* et de *La terre qui pleure* de Maurice Bandaman, cet article interroge les mécanismes par lesquels les formes de violences sociales définissent et intègrent une esthétique dramatique. L'esthétique étant globalement perçue comme l'entité qui définit les goûts artistiques d'une société à un moment donné, l'esthétique de crise s'inscrit dans la logique compréhensive des écarts et artifices nouveaux qui décrivent une poétique dramatique. À travers une lecture sociocritique et sémiologique, l'on note que la dramaturgie de Bandaman se déploie sous le prisme de mécanismes endogènes et bruts qui révèlent la chute de l'humanité. Le style précipité permet, en plus de préciser les certitudes dramatiques et l'idéologie d'engagement de l'Ivoirien, de dénoncer les dérives sociales, faisant de son théâtre un théâtre citoyen.

Mots clés : subversion ; violence ; théâtre citoyen ; égocentrisme ; conscience active.

Summary:

The new negro-african dramatic forms appeal to the dramatic canons in the interest of expressiveness. Considering *Au nom de la terre* and *la terre qui pleure* by Maurice Bandaman, this article questions the mechanisms whereby the forms of social violences define and integrate a dramatic esthetics. The esthetics being globally perceived as the entity that defines the artistic tastes of a society at a given time, the crisis esthetics falls within the comprehensive framework of new gaps and artifices that describe a dramatic poetics. Through a sociocritical and semiological reading, we note that the dramatic art of Bandaman spreads through the lens of the endogenous and raw mechanisms that reveal the drop of humanity. In addition to precisising the dramatic certainties and the engagement ideology of the Ivorian, the rushed style allows to denounce the social problems, making his drama a citizen drama.

Key words: Subversion; violence; citizen drama; egocentrism; active consciousness.

Introduction

L'extrême diversité du théâtre négro-africain amène à constater qu'il ne s'assujettit à aucune règle. Il n'éprouve nullement le désir de chercher ailleurs des recettes qui lui conviendraient. Bien au contraire, le théâtre négro-africain défend son originalité et poursuit à l'intérieur du monde africain sa quête de formes et de constructions nouvelles. Si à ses premières heures le théâtre négro-africain d'expression française stagne dans ce qui s'apparente en grande partie au modèle occidental, les productions que proposent Sony Labou Tansi et ses épigones font de l'intégration, de l'orientation vers l'ailleurs et de la trans-culturalité la substance de leur dramaturgie. Cette dramaturgie intègre à son système la poétique de la violence traduisant la violence de l'écriture et dans l'écriture. En conséquence, les canons dramatiques sont mis en devenir pour dévoiler un théâtre éclaté qui expose la chute de l'humanité. L'on peut en faire l'observation avec Maurice Bandaman dont la presque totalité de l'œuvre dramatique décrit la traçabilité de la crise de l'art et dans l'art. D'où l'intitulé « Esthétique de crise et enjeu dramatique chez Bandaman. »

L'étude vise à cerner, selon le processus de description et d'interprétation, les procédés par lesquels le dramaturge définit une poétique par la mise en crise de la convention, et par la dramatisation des situations « crisogènes ». Mais alors, Comment les formes de violence sociales influencent-elles l'esthétique dramatique dans les œuvres de Maurice Bandaman ? Sous quels ressorts dramatiques se manifeste l'esthétique de crise dans le théâtre de Bandaman ? Et dans quelle mesure l'esthétique de crise traduit-elle une vision du monde ?

L'objectif est de mettre en relief les stratégies qui permettent à Maurice Bandaman de formaliser l'esthétique de crise qui fait de son théâtre un espace de dénonciation des violences sociales et politiques. Cet objectif conduit à l'observation que l'esthétique de crise est fonctionnelle chez Bandaman. Elle traduit une écriture dramatique de la subversion pour exprimer le chaos. Cette esthétique est aussi un support de dénonciation de l'immaturité politique des peuples d'Afrique. Enfin, l'esthétique de crise se présente comme le support d'une dramaturgie de l'horreur pour prévenir les barbaries que proposent certains régimes politiques africains d'après les indépendances.

La sociocritique et la sémiologie du théâtre sont les méthodes de décryptage qui ont été privilégiées. La sociocritique accorde un intérêt à l'histoire en tant que fait. Elle s'approprie la représentation du sociotexte. En tant que méthode analysant le rapport du texte à la société, elle étudie « *le statut*

du social dans le texte et non le statut social du texte. » (Pavis, 2019, p. 508). La sociocritique permet de prendre en filature les diverses implications sociales qui font du théâtre de Bandaman un théâtre citoyen ancré dans l'univers des traditions. Quant à la sémiologie du théâtre, elle est attentive au code théâtral du texte. Pour Pavis, elle est « *une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public.* » (Pavis, 2019, p. 492) Par cette méthode, la dramaturgie de Bandaman révèle son rapport particulier à l'art et à sa société, rapport qui imprègne l'ensemble de son architecture dramatique.

À la lumière de ces méthodes, l'étude propose trois parties. La première est une mise en contexte de l'expression « esthétique de crise », et un rappel du principe endogène qui fonde la dramaturgie de Bandaman. La deuxième partie de l'étude est un essai de sémantisation par l'examen des diverses manifestations de l'esthétique de crise dans la dramaturgie de l'Ivoirien, et la troisième partie vise à dégager l'idéologie d'engagement qui sous-tend ce procédé.

1- Vers la mise en contexte de l'expression « esthétique de crise »

Tel que formulé dans l'intitulé, la conjonction « et » peut suggérer une valeur cumulative. Mais au-delà, elle établit un rapport de hiérarchisation entre les expressions « esthétique de crise » et « enjeu dramatique ». Il s'en suit que ce sont les différentes esthétiques de crise présentes dans la dramaturgie de Bandaman qui lui donnent un enjeu dramatique. Cette dramaturgie, comme toute autre, observe une mise en œuvre qui la particularise. Cette partie de l'étude vise à circonscrire le sens de l'expression esthétique de crise, puis à analyser les facteurs endogènes qui caractérisent la dramaturgie de Maurice Bandaman.

1.1- Esthétique de crise : entre une poétique et une révolution

L'esthétique de crise prend en compte la manière dont les bouleversements sociaux influencent la conception et la compréhension des arts. La définition du substantif « esthétique » que propose *Le Robert* est succincte et sans équivoque : « *la science du beau dans la nature et dans les arts.* » (*Le Robert*, 2020, p. 162). *Le Larousse*, par contre, en propose une définition un peu plus nuancée : « *théorie du beau, de la beauté en général et du sentiment qu'elle fait naître.* » (*Larousse*, 2025, p. 466) Il ajoute qu'elle concerne « *l'ensemble des principes à la base d'une expression artistique visant à le rendre conforme à un idéal de beauté.* » Entre science et théorie du beau, l'esthétique

apparaît comme une approche évaluative des normes et transgressions des arts. Et si l'on s'en tient à André Lalande (1992) qui présente l'esthétique comme une science ayant « *pour objectif le jugement d'appréciation en tant qu'il s'applique à la distinction du beau et du laid.* », l'on peut avancer que l'esthétique est une approche très ancienne qui définit un art selon la capacité d'adhésion du public à celui-ci. Patrice Pavis (2019, pp. 203-204) ne dit autrement en soutenant que l'esthétique est une théorie générale qui « *s'attache à définir les critères du jugement en matière artistique et, par contre-coup, le lien de l'œuvre à la réalité.* » Il associe l'esthétique à la poétique en ce qu'elle « *formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène.* » (*Idem*)

Avec Pavis, l'on note une compréhension assez nette de l'esthétique. Elle se présente comme l'entité qui décrit et définit le *modus operandi* des arts. Elle prend en compte les règles qui définissent les goûts littéraires et artistiques d'une société à un moment donné.

En somme, l'esthétique est une science et une théorie. Elle constitue la science du beau et la théorie générale qui transcende l'œuvre pour prendre en compte le domaine des arts pour s'affirmer comme une poétique. En conséquence, le substantif « esthétique de crise », chez Maurice Bandaman, concerne la manière dont les formes de crise s'imposent dans sa dramaturgie comme un signe susceptible de définir un style dramatique. En se présentant comme une dramaturgie de l'anomalie, un type de révolution dramatique par rapport à la convention, l'esthétique de Bandaman est faite d'écarts, d'artifices et de procédés nouveaux qui confèrent à son théâtre un enjeu dramatique, un outil de transcription et de questionnement des paradigmes esthétiques et sociaux.

La dramaturgie de Bandaman révèle un auteur dramatique qui s'éloigne peu de son univers social. Si son théâtre peut être dit en crise, c'est parce que le dramaturge l'ouvre aux pratiques et à la langue de sa tradition.

1.2- L'esthétique de Bandaman ou l'exercice d'une dramaturgie endogène.

L'esthétique de Bandaman se perçoit comme une quête de nouveauté scripturale qui prend appui sur les traditions africaines. Elle affiche une dramaturgie endogène qui arbore un style hybride, un assemblage d'éléments hétérogènes à valeur d'un parangon textuel.

Le théâtre de Bandaman apparaît comme un « trait d'union » entre les dramaturgies endogènes de re-enracinement et les nouvelles formes d'expression dramatiques qui prennent plus de liberté avec

la convention. En intégrant certains éléments endogènes dans son texte, il se réapproprie la pratique traditionnelle dans ce qu'elle a de croyance, de spirituel, et de rituel. Le faisant, Bandaman questionne l'apport de la tradition dans une Afrique en proie aux nouvelles réalités mondiales.

Le théâtre rituel est une pratique scénique endogène qui naît de l'observation des rites africains. Il contribue à donner une certaine identité aux pratiques scéniques d'Afrique. Mais encore, ce théâtre contribue à la construction d'une société africaine plus mature et plus saine. Toute chose que Marie-Josée Hourantier (1984, p. 29) confirme en ces termes :

ainsi, le rituel de la tradition devient une création artistique qui reconstruit un autre ordre à l'image de la cité qui l'a engendré, caractérisée par une nouvelle organisation sociale, une remise en ordre, une autre langue. Cette nouvelle société crée son propre théâtre parce qu'elle éprouve le besoin d'exprimer ses angoisses et de réfléchir sur leur résolution, avec des techniques qui ont fait leur preuve.

Ainsi le théâtre rituel vient-il comme un remède, à l'instar du rituel dans la tradition qui se veut un remède aux maux qui menacent la société ou le peuple. Pour ce faire, le théâtre met à contribution les rituels de société. Il se construit « *à partir d'une synthèse de divers rituels dont on extrait les éléments toujours efficaces et rejeté ce qui paraît périmé.* » (Hourantier, 1984, p. 31)

Par ailleurs, Maurice Bandaman dans sa dramaturgie pose la problématique du pouvoir à travers la gestion des autocrates qui mettent à mal la démocratie. Il associe le pouvoir à la vision d'un groupe qui l'impose à l'ensemble envers et malgré tout. Cette poignée d'individus, anciens piliers du pouvoir qui refusent d'avoir tort, s'imposent une pratique rituelle, non pas pour conjurer un sort, mais pour imposer une force nouvelle. Le rituel se fait au détriment du peuple et rencontre ce que Marie-Josée Hourantier (1984, p. 71) qualifie de « rituels avortés ». Ce qui est curieux dans cette pratique, c'est que les mis-en cause, dignitaires d'hier, gardiens occultes et initiés aux forces mystiques, qui « *n'acceptent pas la vérité alors que, jadis, ils en étaient les dépositaires et les garants* » (Hourantier, 1984, p. 81), se transforment littéralement en une plaie sociale dans l'optique de préserver un statut qu'ils pensent chancelant. Selon l'analyse de Marie-Josée Hourantier (1984, p. 81), « *ils ont peur, peur de ne plus exister, de n'être plus que des zombies, et ils n'hésitent pas à verser dans la sorcellerie pour préserver le peu de vie qui leur reste.* » Le rite que décrit Hourantier ainsi, est un rite inversé par rapport à ce que doit être le rite en faveur de la société. L'on peut en faire la constatation dans les extraits ci-après de *Au nom de la terre*.

Une nuit noire. Forêt sacrée. Des statuettes, des fétiches, des masques, des squelettes d'hommes et d'animaux. Des œufs de poule ici et des plumes là. Décor lugubre et

austère, faiblement éclairé par une lumière rouge. Quatre hommes et une femme font leur entrée. Tous ont les reins ceints d'une percale blanche, la poitrine nue sauf la femme qui porte une autre percale blanche autour de la poitrine.

Au nom de la terre, p. 19

Toujours en transe, il (Woblé qui fait office de sacrificateur) danse. Le candidat boit le sang, Woblé lui retire le gobelet des lèvres et le porte aux lèvres de Blatè et à celles de N'datè. Enfin, il boit le reste et le recrache au visage du candidat, lui frappe la tête, crache sur les fétiches. Tous tombent.

Grand vent, grondement de tonnerre. Des éclairs, puis l'obscurité totale. Sons lugubres et effrayants.

Au nom de la terre, p. 23

Le recours aux didascalies permet à l'auteur dramatique de souligner une certitude dramaturgique, et d'insister sur le rituel perfide. En effet, Maurice Bandaman sollicite les rites communautaires de l'initiation et des funérailles dans l'extrait. Les expressions « *nuit noire* » et « *forêt sacrée* », ont pour mérite de porter à la connaissance du lecteur/spectateur que les protagonistes sont dans la dissimulation, ils s'isolent dans un lieu qui pour eux devient un temple. Et comme l'office se fait à l'exclusion de la communauté, la forêt se transforme en un sanctuaire maudit, pour un rite qui se tient à un moment maudit pour des individus tout aussi maudits.

Ensuite, la gestuelle est aussi révélatrice. Si « *transe* » et « *danse* » sont associées aux folklores de la civilisation endogène, dans le cas présent, elles permettent, au-delà de la manifestation culturelle, de matérialiser le contact avec une puissance spirituelle. La gestuelle comme éléments scéniques donnent d'enregistrer une dimension performative au théâtre de l'Ivoirien. En outre, la scène rituelle est en phase avec les symboles décryptables par les objets « *œufs ; plumes ; sang* ». Ces objets renvoient à la vie, à l'évolution et au mal dans la cosmogonie traditionnelle. Combinés, ils indiquent l'ascendance du mal dans la vie. Comme le contexte est celui du rituel, cette dominance du mal s'évalue en termes de souhait pour montrer la volonté de nuisance sociale des ritualistes.

Par ailleurs, la lecture chromatique met en exergue le caractère particulièrement macabre de ce rituel. Telle que décrite, la scène préfigure la domination du sombre visible à travers le noir de « *nuit noire* » et le rouge de « *lumière rouge* », rouge que l'on devine aussi par le « *sang* ». Comme le son, la couleur réunie en un seul lieu tout ce qu'il y a de lugubre. En associant le noir des ténèbres au rouge de la passion – qui fait toujours écho au tragique, le dramaturge attire l'attention du lecteur/spectateur sur l'absurdité du rituel ainsi réalisé, mais aussi et surtout sur l'égoïsme de ceux qui s'y soumettent. Le rituel n'a rien de purgatif. Au demeurant c'est un rituel de la déchéance,

expression de la récupération de la tradition à des fins purement personnelles comme le dit Hourantier (1984, pp. 80-81), « *Les gardiens occultes des Energies et Forces vives dévient le Pouvoir Rouge vers des intérêts personnels et devinrent des Termites* »

Les séquences rituelles qui jalonnent la pièce de Maurice Bandaman inscrivent sa dramaturgie dans l'entre des créations scéniques endogènes. L'Ivoirien retourne aux traditions pour mieux analyser la société contemporaine tout en révélant l'arrivisme de ses contemporains. Du point de vue dramaturgique, les éléments endogènes qui imprègnent la trame dramatique de Bandaman, aboutissent à l'esthétique du théâtre dans le théâtre. Aux séquences descriptives du rituel, s'ajoute aussi la parole rituelle qui prend la forme du discours incantatoire dont l'analyse passe par l'observation des différentes manifestations de l'esthétique de crise dans la pièce de Bandaman.

2- L'esthétique de la dramaturgie de Bandaman : l'expression d'une alchimie "brute"

L'un des particularismes de la dramaturgie bandamannienne réside dans l'esthétique non raffinée. Une esthétique, pour ainsi dire, qui tient d'un style brut qui crée la crise de l'écriture dramatique autant qu'il choc le lecteur/spectateur non averti. Cette partie de l'étude s'épanche sur les procédés qui confèrent un style brut à l'esthétique de Maurice Bandaman.

2.1- Le théâtre brut comme support de l'esthétique de Bandaman.

Bandaman Maurice est un auteur surtout connu pour son œuvre romanesque dont le style s'inscrit dans les nouvelles formes romanesques. Tout comme son roman, sa dramaturgie suit une conduite agressive et provocatrice qui rejoint l'architecture "brute" intervenue dans le second versant du XXe siècle européen. « Le brutalisme » est une école qui s'appuie sur le matériau brut. C'est un théâtre soulagé de tout artifice, de tout ce qui entretient le confort du lecteur/spectateur. Il a pour intention de faire une présentation brute à l'intention du spectateur. Il rejette « *tout esthétique et revendique la mise en valeur des matériaux bruts (...) et refuse tout arrangement et jette les faits et gestes à la tête du spectateur.* » (Pavis, 2018, p. 372) Cette esthétique est fondée sur un hyperréalisme qui, en contradiction avec les classiques, montre sur la scène les violences et les horreurs généralement prohibées par bienséance. L'esthétique "brute" remet tout en question, même les tabous, pour l'inconfort du spectateur.

La dramaturgie de Bandaman copie l'architecture « brute » dans le fond comme dans la forme. En effet, la dramaturgie de l'Ivoirien déconstruit les barrières génériques et dissout toutes les formes de hiérarchisation de sorte à faire de sa pièce une sorte de « roman-théâtre ». En conséquence, elle s'inscrit résolument dans un système organisationnel de la continuité, sans découpage partitif, et avec une intrigue rapide. Sans hiérarchie dans la pièce, dès l'incipit, le lecteur/spectateur est désabusé et précipité sans préparation au cœur de la pièce. Pour ce faire, Bandaman investit les didascalies d'un fort pouvoir comme on peut le voir avec les didascalies initiales de *Au nom de la terre*.

Un jour. Place publique. Une foule assemblée autour d'un tribun.

Au nom de la terre, p. 13

Ces didascalies qui tiennent lieu d'incipit remplissent un peu trop leur obligation de didascalies initiales. En effet, elles plantent le décor à travers une contextualisation qui préfigure déjà les tensions en déballant l'intrigue. En une ligne, Maurice Bandaman condense tel un ressort comprimé, l'essentiel de l'enjeu de la pièce.

La structure nominale confère un enjeu scénographique à ces didascalies. Cet enjeu implique la faculté d'observation et d'anticipation du lecteur/spectateur. La pertinence ici réside dans ce qui est imaginé à partir de ce qui est vu. La répétition de l'indéfini « un(e) » a pour effet de souligner le caractère quelconque de la scène. Cela en fait une scène universelle, même si le dramaturge se trahit en préambule par l'inscription « pièce inspirée de faits réels s'étant déroulés dans une région de la Côte d'Ivoire. » (Bandaman, 20002, p. 11). Si cette inscription montre la proximité de l'auteur d'avec sa société, les indications « place publique ; foule assemblée ; tribun » préfigurent l'intrigue politique de la pièce. Par ailleurs, l'absence de verbes montre la gravité de la situation en plongeant le lecteur/spectateur dans la situation de constatation d'un instant intense et inquiétant mais suspendu.

Dans *La terre qui pleure*, l'intensité a déjà chuté dès l'entame, et le lecteur/spectateur est déjà au cœur de l'horreur si bien que l'on est tenté de se demander s'il y a quelque chose à voir. Les syntagmes « *une ville en sang* » et « *terre où l'homme a décidé de ne plus être homme* » mettent en relief la cruauté, la bestialité, mais surtout la violence de la déshumanisation de l'être à laquelle l'auteur prépare son lecteur/spectateur.

La charge des didascalies initiales transcende le cadre de la simple description pour moduler l'intrigue. Fortement théâtralisées, elles sont embrouillées à dessein pour « *capter l'intérêt du spectateur et le conserver jusqu'au dénouement.* » (Ryngaert, 2023, pp. 52-53)

L'esthétique « brute » chez Bandaman concerne aussi la faculté qu'a le dramaturge à faire de sa pièce un creuset multi/trans générique basé sur un théâtre de type populaire. Pour Pavis, le théâtre populaire relève surtout de la sociologie. Et, la « *sociologie de la culture définit ainsi un art qui s'adresse et/ou provient des couches populaires.* » (Pavis, 2019, p. 597.) C'est « *une culture faite par le peuple et pour le peuple.* » (Pavis, 2018, p. 287.) Avec la prudence que préconise Pavis lorsqu'il évoque la notion de théâtre populaire, l'on peut identifier trois niveaux d'authentification du théâtre populaire. Il s'agit du critère auctorial, du critère linguistique et de la vocation populaire. C'est-à-dire que l'auteur doit être autochtone, il doit avoir dans le texte la présence de mots issus de la langue locale, et ce théâtre doit être au service du peuple. Au regard de cette définition, l'on peut dire que Bandaman fait du théâtre populaire comme on peut en faire la constatation dans l'extrait ci-après :

Assié
Amouin
Tétékpan
Bohoussou
M'moussou
Djèblé
Goliblé
Ewagnè
Ewagnè
Ewagnè
Voilà notre fils !
Tenez-le !
Protégez-le !
Qu'il gagne !
Qu'il gagne !
Qu'il gagne !
S'il gagne, et il gagnera !
Vous aurez encore plus de sang
Du sang frais !
Du sang tiède !
Du sang chaud !
Modja-yè
Modja-yè
Modja-yè
Sran modja !

Sran modja !
Sran madja !

Nuum !
Nuum !
Nuum !

Voilà du sang !
Voilà du sang !
Voilà du sang !

Du sang humain !
Du sang humain !
Du sang humain !
Bois-en !
Bois-en !
Bois-en !

Au nom de la terre, pp. 22-23.

L'examen de cet extrait montre, en plus du style populaire, l'importance de l'oralité dans l'écriture dramatique de Bandaman. Le discours qui se présente comme l'autre versant de la scène rituelle, fait du texte un modèle d'hybridité reposant sur l'alternance codique du langage. En effet, la scène est la représentation d'une libation inspirée de la civilisation Akan. Par la libation, le discours devient incantatoire. « Assiè, Amouin, Tétékpan, et Bohoussou » désignant les fétiches à qui l'on sacrifie et avec qui le candidat pactise. Au-delà des mots issus du répertoire linguistique baoulé qui, par le brassage de langues, fait la polyphonie, c'est aussi la présence des symboliques traditionnelles qui est remarquées. Ainsi l'on constate qu'est mis en exergue le modèle triadique de la communication et la triple répétition de la gravité sur laquelle repose le discours sacré de la civilisation akan. La scène rituelle témoigne aussi du caractère total du théâtre de l'Ivoirien.

À travers le rite représenté, le dramaturge fait de la récupération pour montrer le jusqu'au-boutisme et la vampirisation – au sens propre comme au sens figuré – de certains prétendants au pouvoir. En outre, en associant une langue locale – le baoulé – au français dans son texte, Bandaman bouleverse les repères linguistiques et met en devenir le mode communicationnel pour étendre son discours à une portée sémantique nouvelle. Le brassage linguistique traduit la conscience de l'altérité et marque l'originalité de la dramaturgie de Maurice Bandaman. Comme le dit Traoré (2017, p. 148) la nouvelle dramaturgie africaine « *se nourrit de cultures bâtardes et d'hybridité.* » En plus de ce brassage linguistique qui ouvre la dramaturgie de Bandaman à l'hybridité, le langage trivial y est tellement vulgarisé qu'il en devient pratiquement l'un des déterminismes.

2.2 – L'esthétique du langage débridé comme signe d'un discours en crise.

En raison de ce que la dramaturgie de Bandaman est une dramaturgie brute, l'on peut dire qu'elle est en crise. Cette crise est visible à travers les canons dramatiques, et se libérer des tabous dans le discours en constitue l'une des spécificités.

Dans la dramaturgie, le « discours » est un mot qui peut paraître équivoque. Cependant, Ubersfeld (2015, p. 38) précise qu'il contient « *tout ce qui provient du texte (didascalies, dialogues, mais aussi monologues, et éventuellement adresses au spectateurs).* » Aussi, au théâtral, la banalisation du tabou affecte aussi bien l'élégance du langage du personnage que les interventions un peu plus directes du dramaturge par les indications scéniques.

Dans le texte dramatique de Maurice Bandaman, l'on perçoit des expressions triviales. Par endroit, le texte évoque des sujets pourtant longtemps considérés comme tabous. Il s'agit notamment des références sans ménagement à la sexualité et au sexe. Dans la dramaturgie bandamanienne, l'on peut affirmer avec Coulibaly (2005) que « *le sexe quitte les espaces douillets de l'intimité familiale pour être un discours de l'extériorité.* » Avec une aisance à la limite déconcertante, les personnages tiennent des propos qui choquent. Les expressions vulgaires des personnages brisent le code de l'élégance langagière dans la dramaturgie de Maurice Bandaman. Chez lui, le discours dit prohibé par la conscience collective trouve réadmission. Du coup, les injures et les trivialités foisonnent dans la pièce. Aussi, dans *Au nom de la terre*, c'est naturellement que le Candidat peut-il déclarer à son meeting, devant une foule surchauffée « *dites-moi avant que je ne me gratte le cul !* » (p. 19) La référence au postérieur étant faite par une figure d'autorité, l'élégance par le dire et le faire est rabrouée. La matérialité théâtrale de cette phrase traduit non seulement le manque d'hygiène du locuteur, mais aussi le dégoût qui le caractérise.

Le discours à caractère trivial devient encore plus brut lorsqu'il est tenu par une femme comme on peut le voir avec Blatè.

Blatè

Je veux vous entendre ! Avez-vous perdu vos couilles ? Eh bien ! Moi, j'ai un arc et une flèche là (*elle frappe son sexe.*) Là, je dis bien là ! (*Elle frappe encore son sexe.*)

Au nom de la terre, p. 37.

La combinaison des didascalies d'avec les occurrences discursives rend plus aisée la lecture sémiologique de cet extrait. Cette lecture souligne, au-delà de l'obscénité, la chute de la pudeur. Pour en saisir la quintessence, il est important de rappeler que c'est une femme qui parle. Et la

femme dans la socio-cosmogonie africaine est l'incarnation matricielle de la pudeur et du sacré. Autant il est maladroit de parler de sexe avec une femme, autant il n'est pas glorieux pour la femme de le faire. Dans le texte, non seulement Blatè évoque crument le sexe de l'homme (« couilles » alors même que dans cette assemblée elle est la seule femme), mais encore de façon démonstrative et très théâtrale, par deux fois, elle fait allusion à son sexe à elle. Ainsi, dans la même réplique, la femme désigne de manière directe les deux sexes. En plus d'être décadent, cela est impudique et malsain surtout que le discours est dit pour galvaniser.

Mais ce discours de la trivialité peut être encore plus poussé lorsqu'il porte sur la sexualité pour faire référence à l'acte sexuel. On peut le voir dans *La Terre qui pleure* où L'Ombre, s'adressant à Mélissa, qualifie la présidente des femmes justes de « mal-baisée ». Mélissa elle-même, personnage central, héroïne malmenée par la cruauté des hommes tient ce discours :

Mélissa

Alors, dix-sept gaillards, dix-sept soldats déchainés par toi pour l'initier à l'amour.
Tour à tour, les uns après les autres ou tous les dix-sept à la fois, dans un corps
ensanglanté et pour couronner le tout, ils lui ont planté un couteau dans le sexe !

La Terre qui pleure, p. 62

Le discours trivial de Mélissa décrit le contexte de l'horreur et de la pornographie, pour faire du théâtre de Bandaman un théâtre de transgression et de rupture. La transgression est un moyen par lequel Bandaman dévoile la vérité indécente, la vérité qui gêne et que l'on évite par déférence. La rupture des tabous participe ainsi de la désacralisation, et de la vulgarisation de ce théâtre « brut » de Maurice Bandaman pour en faire un théâtre « psycho-pathologique » comme le dit Pavis (2018, p. 373).

Mais le discours trivial chez Maurice Bandaman a une portée dramaturgique. En effet, en rejetant les canons aristotéliens d'une part, et de l'autre en refusant de pratiquer la hiérarchie du langage noble et du style élevé, l'auteur dramatique s'inscrit résolument dans la subversion des normes classiques. En outre, la transgression scripturale est aussi à souligner car le discours débridé rompt d'avec la bienséance théâtrale. Par ailleurs, au niveau de la dimension dramaturgique, le discours débridé, de même que les tournures nominales et laconiques sont l'émanation de l'oralité propre à la tradition orale africaine.

3- De l'esthétique de crise à la satire des facteurs « crisogènes ».

L'esthétique de crise est une option par laquelle Maurice Bandaman affirme une dramaturgie qui fait office de mise en garde. Il s'agit d'une mise en garde contre la faillite des valeurs de vie. Une mise en garde qui confirme l'engagement du dramaturge et son théâtre citoyen.

3.1- L'esthétique de la déconstruction des valeurs comme signe du chaos.

L'examen des pièces théâtrales de Maurice Bandaman souligne son engagement. En observateur avisé d'une société qui décline dangereusement vers l'incertitude, Bandaman décide de s'insurger par son engagement. Ce qui le plus obsède le dramaturge est l'arrivisme dont la prévalence surpasse les valeurs qui ont donné l'identité de l'Afrique. Il s'agit du ravalement de valeurs devenues sacrées comme la solidarité, la fraternité, l'amour, le travail, et la vie même.

L'engagement de Maurice Bandaman s'observe à partir de la lecture onomastique.

L'onomastique dans le théâtre de Bandaman révèle des personnages programmatiques. Des personnages en crise, programmés pour montrer que la société est en crise. Au théâtre, le personnage est une entrée de sens essentielle. Dans cette conduite sémantique par le personnage, l'onomastique est un pôle important. Ainsi, chez Bandaman, l'approche de l'onomastique identifie des noms encrés dans le répertoire de la civilisation baoulé. Chaque nom a une charge sémantique qui condamne le personnage porteur à travers une certaine prédestination.

La constellation de cette onomastique comprend N'Datè, le « mauvais jumeau » (de N'Da : jumeau + tè : mauvais ou méchant) ; Blatè, « la méchante femme » (de bla : femme + tè). Comme formulés, ces noms programment les personnages désignés pour être méchants. Ces méchants ont des adjuvants à l'appellation tout aussi révélatrice. Il s'agit de Woblé, le « serpent noir » (de wo : serpent + blé : noir) ; Wo-oklé, le « venin de serpent » (de wo : serpent + oklé : venin). Le constat est que ces noms ont des charges négatives qui leur commandent d'agir pour faire le mal. Sans surprise, les personnages ainsi désignés, sont les membres de la confrérie de sorciers. Ceux-là mêmes qui sont très craints dans les sociétés africaines pour leur capacité de nuisance. Si Bandaman l'évoque dans sa pièce, c'est qu'il interroge sur la vocation des doctes de la tradition qui jadis étaient les protecteurs, les guérisseurs et les garants de la société. Certains parmi ces derniers, agissent dans un intérêt purement personnel, un intérêt guidé par l'égoïsme à l'instar de plusieurs dirigeants africains d'après les indépendances.

En conséquence, la logique est respectée lorsque les personnages de la constellation du mal que guide la méchanceté, la jalousie, le sadisme et l'arrivisme, sont les soutiens du Candidat, « leur frère ». La collusion avec le Candidat permet à l'auteur dramatique de dénoncer la xénophobie et le nationalisme pompeux qui autorisent le blâmable au nom de la nation. Le tribalisme qui justifie la chasse aux sorcières dont l'une des conséquences fâcheuses fut le génocide rwandais de 1994. En associant ses personnages aux êtres impitoyables de la nuit, le dramaturge ivoirien veut montrer la déviance des valeurs primaires de la société africaine. Une déconstruction de valeurs qu'il veut total par le jeu de Blatè, la femme sans une once de pitié qui appelle au meurtre. L'extrait qui suit est sans équivoque.

Blatè

(...) ces feuilles sont à moi (...) tu les as bien cueillies derrière ma maison ! (...) Remets-moi donc ces feuilles ! *Blatè bouscule N'Dahou (...) 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.*

Blatè, *rire cynique*

Cette douleur qui te brûle la gorge est le prix et la saveur de la vérité. Tu payeras de ta vie le prix de la vérité. *Elle continue de rire quand survient Woblé qui voit N'Dahou se tordre de douleur et ahaner au sol.*

Woblé à Blatè

Qu'as-tu fait à cette petite ?

Au nom de la terre, p. 46

Dans cette scène, en plus de la destruction des valeurs, Bandaman exprime un désespoir, un pessimisme qui rejoint la vision négationniste de la condition humaine prônée par Samuel Beckett. Au-delà du sadisme de Blatè, c'est l'image de la femme empêchant la vie, la femme détruisant la vie que l'on voit. La scène est tellement grotesque et surréaliste que Woblé est scandalisé alors même qu'il est le prêtre de la société secrète à laquelle appartient Blatè. La question qu'il pose résonne comme un appel à l'humanité et un doute en l'humanisme. C'est une vision horrible de la violence cruelle qu'il exprime. Il s'agit là d'une violence gratuite, une violence pour le plaisir et pour la violence.

Ce qui est encore plus malsain est que Blatè présente cet acte ignoble comme une punition pour avoir dit la vérité. Il n'y a pas abjection plus lourde car la vérité fait partie des valeurs sacrosainte des sociétés africaines. Aussi Bandaman dénonce-t-il l'érection du mensonge, de la corruption, de la manipulation et du parjure en norme de vie. Cette dénonciation fait de son théâtre un théâtre citoyen et lui donne de mettre en garde ses contemporains contre la déshumanisation.

3.2- Le théâtre citoyen comme signe d'engagement.

Le théâtre de Maurice Bandaman est un théâtre d'interpellation et d'éveil. C'est un théâtre dont l'enjeu réside dans le fait d'instruire ses contemporains sur les dangers qui menacent le fonctionnement social. Mais cette dramaturgie est aussi une invite à retourner aux fondements de solidarité et aux valeurs morales qui caractérisent la société africaine. Un théâtre que Pavis (2019, p. 587) qualifie de didactique. Derrière le didactisme, Maurice Bandaman assume une responsabilité civique qui apparaît en filigrane dans l'organisation de la trame de sa dramaturgie. En réalité, le théâtre de l'Ivoirien est un théâtre du tragique politique qui met en scène l'origine de la crise (identitaire) qui a lourdement ébranlé son pays dans la décennie 2000.

Dans *Au nom de la terre*, les autochtones sont opposés aux allochtones. Peut-être ont-ils peur ou se font-ils peurs, convaincus que les étrangers leur veulent du mal. Alors sans en demander plus, ils versent dans l'agression et la médisance comme mesure de prévention, puis dans la balkanisation car ils prennent en traître tous ceux qui appellent à la modération à l'instar de N'Dakpa (le bon jumeau). Cela a pour conséquence la légitimation de l'injustice et de l'arbitraire qui font basculer la société dans le totalitarisme. Au final, l'élection n'a de liberté que le nom, tout comme le mode de gouvernance n'a de démocratique que le nom. L'élection n'est plus l'expression d'un choix libre et personnel. Elle est l'expression du choix de la communauté sinon l'on s'expose à des représailles. Bandaman fait de la récupération pour s'insurger contre le dévoiement de la démocratie en Afrique et contre l'application de cette démocratie avec son corolaire de violences et de prise en otage du peuple par une poignée de politicien égocentriques. Ces politiciens assoiffés du pouvoir qui entretiennent un climat de peur par la barbarie pour conserver leur standing de vie. Le dramaturge ivoirien dénonce ainsi l'immaturité politique des peuples d'Afrique après plus d'un demi-siècle d'indépendance.

Dès les premières phrases des occurrences discursives de sa pièce, l'on sent déjà la tension en gestation à travers l'incrémentation des facteurs crisogènes dans le discours du Tribun.

Le Tribun, voix forte

Frères et sœurs, l'heure a sonné ! Oui, je dis que l'heure a sonné ! Notre heure ! pour retrouver notre honneur, notre dignité, notre liberté (...) Des années durant nous avons été asservis, méprisés, commandés ! Et cela sur notre propre terre ! (...) Notre terre est devenue un lupanar, la propriété des voleurs, des étrangers, des brigands qui y règnent en maître absolus ! (...) Et nous, des chômeurs, des gueux, des SDF.

Au nom de la terre, p. 13

Dès l'entame de son discours, Le Tribun sème la graine de la discorde et de l'hostilité en distinguant clairement deux groupes antagonistes. Les autochtones qu'il présente comme spoliés et les étrangers, les oppresseurs. En associant les tenants de la terre à un lexique de l'opprimé et les étrangers à celui de l'opresseur, Le Tribun désigne ces derniers comme responsables de tous leurs malheurs. Mais encore, le discours haineux et xénophobe du tribun commande la violence comme solution. Ce discours est similaire à un discours qui motive avant un assaut guerrier. La suite de ce discours confirme bien la psychologie de la guerre décrite : « la politique c'est la guerre ! Et notre frère va en guerre pour nous, pour vous, pour notre bien, pour votre bien. » (p. 14) Le Tribun verse ici dans la manipulation des masses à travers un jeu sur les possessifs. Il instrumentalise et programme le peuple à agir par la violence. Mais en réalité, Le Tribun fait un appel à un passage en force en jouant sur la fibre tribaliste.

L'instrumentalisation des masses, la xénophobie et le tribalisme sont des sujets sérieux par leur gravité. Une fois encore, Maurice Bandaman fait de la récupération pour susciter réflexion et interrogation chez le lecteur/spectateur. Le dramaturge questionne même l'application et l'applicabilité de la démocratie en Afrique. En témoigne ce court extrait de *La Terre qui pleure*.

Mélissa

Tous morts ! Tous éviscérés au couteau ! Tous égorgés à la machette ! Des enfants
enfouis dans les puits ! tous ! tous ! tous moorrts !!!

La Terre qui pleure, p. 54

Au-delà de l'atrocité qui se dégage de cette réplique, c'est surtout l'expression de l'horreur, de la belligérance et de la martyrisation de la population par l'autorité incarnée par les soldats. L'image de l'abus, de l'organisation du crime par celui qui doit protéger, mais aussi la description d'une scène horrible de l'extermination transpire de ce fragment. Par cette description, Maurice Bandaman s'interroge sur la mauvaise compréhension de la démocratie comme mode de gouvernance en Afrique. Ce qui démontre son engagement citoyen et sa volonté d'œuvrer à la libération des peuples de toutes les formes d'oppression et de répression.

Conclusion

Au total, l'esthétique de crise chez Bandaman concerne les procédés nouveaux, les diverses formes de révolution dramatique par rapport à la tradition. Cette écriture de crise trouve un écho à l'esthétique « brute » qui consiste à proposer au spectateur un théâtre à l'état brut, dépouillé de tout artifice. Il s'agit d'un théâtre qui œuvre pour l'inconfort du spectateur. Ainsi l'esthétique



dramatique de Maurice Bandaman traduit-elle la rupture par la subversion des mots et des modes de ses prédécesseurs. Une subversion qui ouvre sa dramaturgie à tous les possibles pour exprimer la crise de l'écriture d'une part, et de l'autre, la crise sociale. Si les choix scénographiques sont faits pour traduire l'atmosphère crisogène, ils renforcent surtout le caractère multiforme de l'esthétique de crise. Par ailleurs, l'esthétique de crise exprime l'originalité dramatique de Bandaman, une originalité articulée autour du refus. En outre, la mise en crise de l'écriture fait du dramaturge une conscience active de son temps, et fait de son théâtre un théâtre citoyen par lequel l'Ivoirien révèle l'absurdité des violences humaines, la manipulation et l'égoïsme de certains tenants du pouvoir. *In fine*, l'esthétique de crise chez Maurice Bandaman permet au dramaturge ivoirien de mettre en garde contre les conséquences des dérives fanatiques et nationalistes, surtout pour un État pluriethnique et pluri religieux comme la Côte d'Ivoire.



Bibliographie

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

HOURANTIER Marie-Josée, 1984, *Du rituel au théâtre rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan.

HUBERSFELD Anne, 2015, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.

LALANDE André, 1992, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 16^e édition, Paris, PUF.

Le Petit Larousse illustré 2025, Paris, Larousse.

Le Robert, 2020, Paris.

RYNGAERT Jean-Pierre, 2023, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3^e édition, Paris, Cursus Armand Colin.

PAVIS Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PAVIS Patrice, 2018, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2^e édition augmentée, Paris, Armand Colin.

TRAORÉ K. Dominique, 2017, *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*, Abidjan, EDUCI.