

ISSN 2414-2565

CAHIERS DU GReMS

Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique



N°05 Décembre 2020

CAHIERS DU GReMS

**Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique**

N°05 décembre 2020

Cahiers du GReMS**Revue du Groupe de Recherches en Morphosyntaxe et Sémantique**

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Courriel : *cahiersdugrems@gmail.com***Directeur de publication :** Édouard Ngamountsika, Professeur Titulaire.**Rédacteur en chef :** Etienne Bellarmin Iloki, *Chef de parcours de Langue et Littérature françaises*

Comité scientifique : Pr Abolou Camille Roger, Université de Bouaké, Pr Abou Napon, Université de Ouagadougou, Pr Benzitoun Christophe, Université de Lorraine, Pr Frey Claude, Université Paris III, Pr Ndongo-Ibara Yvon Pierre, Université Marien Ngouabi, Pr Lefeuvre Florence, Université Paris III, Pr Ibrahim Diakhoumpa, Université Gaston Berger, Pr Irié Bi Gohy Mathias, Université de Bouaké, Pr Mbanga Anatole, Université Marien Ngouabi, Pr Massoumou Omer, Université Marien Ngouabi, Pr Makosso Jean-Félix, Université Marien Ngouabi, Pr Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Pr Moussa Daff, Cheikh Anta Diop, Pr Moussirou Mouyama Auguste, Université Omer Bongo, Pr Noumssi Gérard, Université de Yaoundé I, Université de Bouaké, Pr Siouffi Gilles, Université Paris IV, Sorbonne, Pr Rosier Laurence, ULB , Pr Peter Blumenthal, Université de Cologne, André Thibault, Université Paris IV .

Comité de lecture : Germain Eb'aa, Bellarmin Iloki, Nombo Augustin, Albert Gandonou, Jean-Aimé Pambou, Loussakoumounou Alain Fernand, Jean-Alexis Mfoutou (Rouen), Eloundou Eloundou Venant.

Comité de rédaction : Elongo Arsène, Marc Cheymol, Fernand Otsiema Guellely, Lionnel Kindziala - Kindziala, Alain Ferdinand Raoul Loussakoumounou, Moukougou Sidoine Romaric, Gombé - Apondza Guy Roger Cyriac, Odjola Régine.

*Couverture : Sculpture en bronze de Rémy Mongo-Etsion*Publié par le *Parcours Langue et littérature françaises***ISSN 2414-2565**

Avis aux auteurs
Feuille de styles

Le format de la revue : A5. Marges 2cm

La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

3.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

3.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;

- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans

son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont fait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

3.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

3.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit :

NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, *Zone titre*, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

SOMMAIRE

KOUASSI Kouakou Roland et KEI Joachim

Analyse grammaticale de l'expression pléonastique dans la langue française.....9

GUIRE Inoussa et OUEDRAOGO Cheick Félix Bobodo,

Les domaines de l'emprunt lexical en koromfe, variante de mengao..23

MAMBO Alléby Serge-Pacôme,

Sémiotique de la fête dans *la parure* de Guy de Maupassant : approche narrative, stratégies, valeurs et véridiction d'une pratique sociale.....53

SEKONGO Gossouhon

A sociolinguistic analysis of multilingualism and social development in Africa.....71

KOURAOGO Yacouba et DIALLO Asséta

Présentation critique des dictionnaires songhaï.....83

AKPANGNI Ernest et LOGBA KOFFI Dominique Konan

Stylisation et dramatisation sociologique dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman 103

KOUASSI Kouakou Jean-Michel et MOUSSA Keita

La symbolique dramatique du journal renversé comme mode de dénonciation dans *Mhoi-ceul* de Bernard Dadié.....119

NGANGA Elie Sosthène

De perturbations énonciatives à la parole fragmentaire : le langage théâtral de Samuel Beckett en question.....137

KABORE Ratoguessiyaoba Virginie et KOENOU Boureima Alexis

L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané.....159

KONAN Amenan Jeanne Eunide

Analyse des interférences linguistiques chez des apprenants ivoiriens de l'anglais, langue étrangère.....173

SILUÉ Gnénébelougo

Performance actoriale du fou et discours politique performatif
dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi 189

KINDZIALA-KINDZIALA Lionnel

Le relatif *qui* en français des lycéens de Nkayi et Dolisie 209

LOUKOU KOFFI Fulbert,

Lecture dialectique et rhétorique du discours d'orientation politique
de Thomas Sankara, le 2 octobre 1983 : pour une justification du
pouvoir 227

MAYENA BAYENA Davh Patchelly et NGAMOUNTSIKA Edouard

L'emploi des morphèmes séquentiels *voilà (à, de) quoi*
et *il y a de quoi* dans le roman congolais.....241

VARIA**MAKOSSO Jean-Félix**

Le crowdfunding ou financement participatif des bibliothèques au
Congo.....261

BOBOTO Evariste Dupont

La logique comme instrument de réconciliation.....275

ASSOUANGA Laurent

Les relations entre la Côte d'Ivoire et Burkina :
entre suspicions de déstabilisation et médiation
dans la crise ivoirienne (2000-2010).....289

Thèses et mémoires soutenus GREMS.....301

**STYLISATION ET DRAMATISATION SOCIOLOGIQUE
DANS LA TERRE QUI PLEURE DE MAURICE BANDAMAN**

Ernest AKPANGNI

Maître-Assistant de Stylistique et Poétique
Université Alassane Ouattara
Lettres Modernes
akpangni6@yahoo.fr

Dominique Konan LOGBA KOFFI

Maître-Assistant de Théâtre
Université Alassane Ouattara
Lettres Modernes
logbadominique@yahoo.fr

Résumé : *L'étude conjointe sur stylisation et dramatisation, que nous envisageons à travers l'œuvre théâtrale de Maurice Bandaman, semble inopportune de l'avis de certains sceptiques du fait de la divergence apparente que les deux disciplines présentent. En poussant l'analyse plus loin, la possibilité d'appréhender l'œuvre littéraire pour ces deux disciplines devient réalisable eu égard aux nombreux matériaux linguistiques et thématiques qui permettent leur décryptage. Les résultats d'une telle étude se fondent autant sur une phase théorique que pratique laissant appréhender les pendants épistémologiques et descriptifs du fonctionnement de La terre qui pleure. Cependant, ces résultats n'ont de sens qu'étant appuyés sur une hypothèse et des méthodes d'approche émanant de la sociologie pour le théâtre et de la stylistique des genres avec le privilège accordé à l'immanentisme du texte matriciel.*

Mots clés : *Stylisation, dramatisation, immanentisme, idéologie, didascalies, stylistique des genres, théâtre ivoirien.*

Abstract : *the joint study on stylization and dramatization that we envision through the theatrical work of Maurice Bandaman, seems inopportune to some skeptics because of the apparent divergence between the two disciplines. By pushing the analysis further, the possibility of apprehending the literary work for these two disciplines becomes feasible in view of the numerous linguistic and thematic materials which allow their decryption. The results of such a study are*

based as much on a theoretical as a practical phase leaving apprehended the epistemological and descriptive counterparts of the functioning of the crying earth. However, these results only make sense if they are supported by an assumption and approach methods emanating from sociology for the theater and from genre stylistics with the privilege accorded to the immanentism of the matrix text.

Keywords: *Stylization, dramatization, immanentism, ideology, didascalies, stylistics of genres, Ivorian theater.*

Introduction

La stylistique et le théâtre sont deux disciplines scientifiques enseignées dans les Universités du monde. En Côte d'Ivoire, elles suivent la même logique en s'inscrivant pour l'une, dans une démarche heuristique et pour l'autre, se polarisant dans une perspective sociologique et historique. Malgré cette divergence apparente, il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent parvenir à une analyse pratique conjointe des genres littéraires, en l'occurrence, théâtral, pour exploiter les enjeux immanentiste et sociologique dans la praxis littéraire. C'est dans cette perspective que nous envisageons traiter le sujet suivant : « Stylisation et dramatisation dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman.

Ainsi, comment la stylistique et le théâtre en tant que disciplines pourraient-elles parvenir à une exploration conjointe de l'œuvre de Maurice Bandaman ? Quels intérêts pour la stylistique et le théâtre qui, de façon apparente, s'éloignent l'une de l'autre par la visée et les contraintes épistémologique et méthodologique, à s'investir pour une approche de l'œuvre théâtral ? Cette problématique est sous-tendue par l'hypothèse selon laquelle l'appréhension d'une œuvre littéraire peut être le fait de deux disciplines qui ne relèvent pas forcément du même champ disciplinaire comme c'est le cas ici, de la stylistique et du théâtre.

Pour la réalisation pragmatique de ce travail, nous nous appuierons tant sur la stylistique que sur la sociologie de la littérature. La première méthode, la stylistique, est prismatique de la logique immanentiste pour révéler l'effet de sens qui n'occulte pas le sens externaliste de l'œuvre. La seconde, la sociologie de la littérature, elle, s'adosse au théâtre pour débusquer et scruter les paradigmes sociolectaux qui participent soit, d'une prise de conscience, soit, qui se muent en une critique acerbe.

Trois parties dans ce travail orientent nos arguments. La première concerne la phase théorique qui se focalise sur stylisation et dramatisation. La deuxième pratique l'œuvre théâtral par sa facette sociologique. La troisième et dernière partie se charge du traitement stylistique de la dramatisation.

1. Dramatisation et stylisation : Aspects théoriques

Stylisation et dramatisation s'inscrivent dans un processus par lequel le style et le drame se déploient dans l'œuvre littéraire. La racine style dans le substantif stylisation dériverait de la stylistique. Ce qui sera très tôt critiqué par Georges Molinié (2014, p.1) pour qui, envisager le fait de style de cette façon serait erroné, simpliste et partiel. C'est pourquoi, il indique :

L'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style, contrairement à ce qu'on pourrait spontanément penser, même si, en revanche, le style peut difficilement s'appréhender autrement que comme objet d'étude de la stylistique ; l'objet majeur éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littérarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature.

En d'autres termes, pour Georges Molinié, l'objet d'étude de la stylistique n'est pas le style comme le laisseraient croire à tort certains théoriciens mais plutôt la littérarité, le caractère spécifique du langage. Le style ne peut être qu'une spécialisation de la stylistique en s'en servant comme un procédé d'approche textuel.

Pour ce qui est du concept de dramatisation, il se présente comme un processus par lequel le drame, le fait dramatique se déploie dans les genres littéraires, en général et particulièrement, dans le genre théâtral. Ces deux approches stylisation et dramatisation seront systématisées pour montrer comment le fait de style que la stylistique exploite à des fins de littérarité et d'extranéité sémantique et le drame avec ses pendants de conséquences et de prise de conscience sociologique des faits sociétaux parviennent-ils à l'exemplification du texte théâtral.

1.1. Du contexte d'émergence de la pièce à l'idéologie du dramaturge

Le théâtre se particularise des autres genres littéraires par sa double pratique selon Jean Jacques Roubine (2004, p.1) : « il est à la fois une pratique d'écriture, et une pratique de représentation (interprétation, mise en scène) ». Ces deux dispositions, qui en assurent la texture et l'originalité, le maintiennent plus près du peuple et des réalités sociopolitiques au quotidien qu'elles se chargent de porter au lecteur-spectateur. Si le Roman et la Poésie font de la "diégésis", c'est-

à-dire du récit de faits et d'événements, leur mode de fonctionnement, le théâtre est, quant à lui, un art de la "mimésis". « On entend par *mimésis*, l'imitation de la réalité, ou mieux sa représentation », dit Aristote cité par Marie-Claude Hubert (2008, p. 10) dans *Les grandes théories du théâtre*. Celle-ci soutient, par ailleurs :

Tout art mimétique suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. L'objet d'art n'est jamais réductible du réel, mais il le transfigure dans une forme idéale, processus qui lui confère une sorte d'éternité. Les artistes de l'Antiquité le savaient bien qui visaient à créer une œuvre immuable (Marie Claude Hubert, 2008, p.10).

Ici, le modèle c'est la réalité dans laquelle vit l'artiste et l'objet créé est son œuvre théâtrale qui rend compte de cette réalité. Le texte théâtral, ainsi produit par l'auteur dramatique qui est issu d'un milieu de vie et d'un temps historiques, ne peut donc, raisonnablement, pas être l'identique du réel. Mais il adopte, naturellement, les caractéristiques des réalités sociohistoriques de son contexte d'émergence et en rend compte de façon vraisemblable.

La tragédie grecque, art du culte de Dionysos par excellence, ne s'est pas empêchée selon Olivier Got (1997, p.8) d'être « un drame satyrique » ou « un théâtre politique » (Olivier Got, 1997, p. 20). La tragédie classique occidentale n'a pas manqué de rendre compte des travers ou insuffisances de l'aristocratie mais aussi des petites gens. Le drame, bourgeois ou romantique, s'est introduit dans la société en peignant les caractères individuels et collectifs des corps sociaux. Les grandes guerres et leurs corolaires d'horreurs et de tragique ont servi de substance au théâtre moderne ou post moderne occidental. L'après-guerre, ayant laissé un continent défiguré et une société ouvrière aux abois, porte le théâtre de l'absurde. Au total, la pièce théâtrale suit toujours les caractéristiques de son contexte historique.

Le théâtre ivoirien ne s'écarte pas de cette ligne qui s'impose comme une constante immuable de l'art dramatique. Le théâtre de l'École, que nous appelons "le théâtre ivoirien de la première génération", est un théâtre social. A la structure scripturale classique, il fait la satire des pratiques coutumières de l'Afrique traditionnelle au plan idéologico-thématique. *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* (Bernard Binlin Dadié), *Kwao Adjoba* (Joseph Amon d'Aby) et *Kondé Yao* (Germain Koffi Gadeau) en sont des classiques. Les pièces des trois premières décennies des indépendances, avec des esthétiques subversives pour la plupart, qui soutiennent le théâtre ivoirien de la deuxième génération, dramatisent le colonialisme et le néocolonialisme. *Monsieur Thôgô-gnini*, *Béatrice du Congo*, *Île de tempête* (Bernard Binlin Dadié), *Le soleil noir point*,

Les Malheurs de Tchakô, Abraha Pokou (Charles Nokan), *Les sofas, L'œil, La termitière* (Bernard Zadi Zaourou) en sont des illustrations.

La terre qui pleure de Maurice Bandaman voit le jour en 2000, en pleine période de bouleversement sociopolitique en Côte d'Ivoire. Le 20 juin 1990, à La Baule, à la seizième Conférence des Chefs d'Etats d'Afrique et de France, le Président de la République française d'alors, François Mitterrand, donne un discours mémorable sur la démocratisation en Afrique. Ce discours invitait explicitement les pays africains à adopter des réformes démocratiques, conditions non négociables pour le maintien de la coopération entre les pays du Nord et ceux du Sud. Les Chefs d'Etat de l'Afrique francophone (ex-colonies françaises) se plient, de force, à l'injonction de la tutelle française et s'engagent dans ce nouveau mode de gouvernement au détriment du parti unique jusque-là en cours. Des conférences nationales s'organisent dans presque tous les pays pour fixer les règles du jeu, non sans soubresauts.

La Côte d'Ivoire s'initie alors à la pratique de la démocratie qui connaît, inévitablement, les balbutiements de tout nouvel apprentissage. L'effet "nation" n'est pas encore totalement incrusté dans la mentalité d'une population constituée de plus de soixante ethnies. Chacune de ces ethnies se croit mieux servie et mieux en sécurité en étant au service ou pour la cause du leader politique de sa région. On assiste, dès lors, à l'instrumentalisation des groupes ethniques, tribaux et même religieux par les différents chefs de file des partis politiques.

La cohésion nationale est brisée. Un concept nouveau, "l'Ivoirité", naît dans le sillage de 1995 de ces conflits latents qui évoluent de la dégénérescence au pourrissement. Les initiateurs de "l'Ivoirité", qui ambitionnaient de reconstruire l'équilibre social perturbé en s'appuyant sur cette conceptualisation néologique, lui prêtaient une dénotation socioculturelle. Ils lui vouaient la mission d'un creuset identitaire qui caractériserait l'Ivoirien non pas péjorativement, mais culturellement unitaire et utilitaire. A leur contraire, ces détracteurs lui accordaient les intentions de catégoriser les populations ivoiriennes en Ivoiriens de souches et Ivoiriens de circonstance ou étrangers. De la dénotation socioculturelle originelle, l'Ivoirité finit par recouvrir la connotation de ségrégationniste, de rejet d'une partie de la population. La xénophobie, l'extrémisme et l'exclusion, des termes subséquents de cette atmosphère de suspicion et d'accusation mutuelle sont bien venus pour s'ériger en un fonds de commerce pour les détracteurs. Cette approche "galvaudée" du concept engendre l'exacerbation des tensions et des fissures entre les membres d'une communauté ivoirienne qui, jadis, vivaient en parfaite harmonie.

Deux clans, aux idéologies opposées, sont constitués par le dramaturge : "les propriétaires de la terre" ou "Ivoiriens de souches" d'une part qui revendiquent la paternité de la terre (du pays) et, d'autre part, "les étrangers" ou

“Ivoiriens de circonstance” qui œuvrent pour s’en approprier au détriment des premiers. Maurice Bandaman construit, ainsi, le terreau de sa fiction dramatique en se servant de la conjoncture politique ivoirienne du moment. *La terre qui pleure* est, en effet, la dramatisation de cette réalité sociopolitique conjoncturelle engendrée par la convocation de la démocratie dans les joutes électorales, une doctrine politique jusque-là inconnue des ivoiriens, mais imposée à eux par la France de François Mitterrand. C’est donc, au total, l’exposition du déchirement du tissu social entre les fils d’un même pays que le paratexte annonce. Le titre de la pièce, qui est une phrase verbale, tient en effet le pan « de sa fonction d’informer sur son contenu », à l’avance, selon Miche Pruner (2014, p.9).

1.1. Théorie stylistique des genres selon Pierre Larthomas

La spéculation et la pratique des genres littéraires remontent à Aristote qui leur a accordé leurs lettres de noblesses dans son ouvrage, *Poétique*. Il ne serait pas superfétatoire de rechercher dans les traités de poétique et de rhétorique l’origine de la stylistique des genres et davantage dans cet ouvrage *Poétique* d’Aristote devenu, à cette époque, plus important que *Illiade* et *Odyssée* d’Homère. Ce détour théorique pour dire simplement que le style et le genre sont intimement liés du fait que selon Mickail Bakhtine (1984, p.271) « Là où il y a style, il y a genre. » En d’autres termes, le style donne aux genres pour lesquels il imprime ses marques de sublime, de familier de bon, mauvais, agréable, bienséant ou malséant style en accordant une coloration purement méliorative ou péjorative aux genres littéraires. Il en est ainsi parce que la stylistique accorde un prisme au style du fait qu’elle aide à prospecter dans les genres littéraires qui constituent ses objets-textes expérimentaux, les matériaux linguistiques aux fins de littérarité, d’individuations qui sont, par ailleurs, consubstantiellement attachées au style. En s’appréhendant comme un objet circonscrit dans le champ des procédés de style, la stylistique des genres se subdiviserait en un ensemble d’objets avec cette dénomination d’apparence déviationniste et incongrue du fait qu’elle se fait en dehors des modèles stylistiques formellement et historiquement connus dont « la stylistique de la prose », « la stylistique de la poésie », « la stylistique du roman » et « la stylistique du langage dramatique ».

C’est au demeurant cette stylistique du langage dramatique qui nous intéresse dans cette étude et dont l’attestation et la délimitation des méthodes et procédés pour son investigation heuristique et herméneutique s’avèrent nécessaires et opportunes. Dans cette optique, Pierre Larthomas (1980, p.130) écrit : « L’analyse stylistique des genres consiste essentiellement dans la description et l’interprétation des procédés qui, se stratifient en genres du discours, composent les genres littéraires au sein de l’œuvre. » Mieux le

traitement stylistique des genres permet de scruter les singularités langagières attachées au style dans le fonctionnement littéraire. Ainsi, l'approche des traits sociologiques sera bâtie sur les isotopies, les champs lexicaux sémantiques qui, stylistiquement, participent non seulement de l'effet de sens immanentiste mais aussi de la sémantisation extralinguistique. De même, la perception stylistique des didascalies sera sous le prisme des modalités et bien d'autres procédés linguistiques pour appréhender les motivations de tels ancrages linguistiques dans la lecture du texte dramatique.

2. Fonctionnement sociologique de la dramatisation dans *La Terre qui pleure*

La satire constitue la substance de l'idéologie de Maurice Bandaman dans son œuvre dramatique. *La Terre qui pleure*, corpus de la présente étude, est une satire sociopolitique. Le dramaturge invite, dans cette pièce, à une prise de conscience générale à travers la dramatisation des joutes électorales qui, au lieu de rassembler le peuple autour d'un idéal de développement commun, le divisent ou le déciment.

2.1. Le théâtre comme catalyseur de prise de conscience

La pièce s'ouvre par une didascalie introductive effroyable : « Une ville en sang. Elle aurait pu être Alger, Bujumbura, Brazzaville ou n'importe quel hameau de la terre où l'homme a décidé de ne plus être homme » (p.53). Cet extrait didascalique est l'expression d'une violence physique extrême. La ville ensanglantée rappelle l'horreur, la terreur et le tragique qui s'emparent de toute une cité humaine. L'homme a perdu sa qualité d'un Être pensant et raisonnable. Il a adopté celle d'un animal, celle d'une brute puisqu'il s'auto décime au point de faire d'une razzia les membres de son propre milieu de vie.

Les villes africaines énumérées sont des villes-témoins, où des atrocités du même genre ont déjà été perpétrées. Elles ont, pour la plupart, connu des génocides, des guerres tribales ou des conflits sociopolitiques aux conséquences dramatiques et affreuses identiques : des morts d'hommes, de femmes et d'enfants généralement innocents et la désolation qui s'empare des populations rescapées. Le spectacle est désolant : « Un désordre indescriptible. Et au milieu du désordre, quatre corps, les corps de deux hommes un jeune et un vieux et ceux de deux femmes une jeune et une vieille » (p.53).

Les corps allongés sont, tous, des membres d'une même famille : le père, la mère, la fille et son fiancé. Ils sont annoncés par couple ou par paire : "un vieux/une vieille" contre "un jeune/une jeune" ou "un homme/une

femme''. On tue, au même moment, un couple en fin de cycle et un autre dans la fleur de l'âge, appelé à renouveler la population par sa fécondité juvénile. Ces actes criminels sont le signe manifeste d'une volonté d'exterminer l'espèce humaine vivant en ce lieu. Les atrocités perpétrées sur le peuple sont impersonnelles et s'abattent sur tous les individus, sans distinction de sexe ni d'âge. La catastrophe affecte la population dans son entièreté, sans tri ni choix préférentiel. La fille Mélisse (l'héroïne), la seule à en être épargnée, finalement, est étreinte par des douleurs intenable : « La jeune femme se meut faiblement, lève un bras, s'appuie sur ses deux coudes, relève légèrement le buste puis regarde autour d'elle. Son regard se fige sur chaque corps, observe le désordre puis, péniblement, se relève ... » (p.53.).

Les groupes verbaux ''se meut faiblement, lève un bras, s'appuie sur ses deux coudes et relève légèrement le buste'' décrivent les gestes et mouvements de l'héroïne qui parvient à se mettre en action avec beaucoup de difficultés. Au-delà du spectacle désastreux qui se présente à elle, son corps est affecté par la douleur atroce issue des violences endossées. Mélisse souffre physiquement et psychologiquement : un mal accentué par la découverte des corps inertes de ses « frères, sœurs, cousins, cousines, oncles, tantes » (p.54). Ne pouvant contenir le poids de l'horreur qui la foudroie, elle hurle à tue-tête :

Ils sont tous morts !
 Ils sont tous morts !
 Tous morts !
 Tous morts !
 (...)
 Tous tuééééés !
 Tous mooorrrrts !
 (...)
 Tous éventrés au couteau !
 Tous égorgés à la machette !
 Des enfants enfouis dans des puits !
 Des femmes brûlées vives !
 Tous ! Tous ! Tous mooorrrrts !!!
 (p.53.).

Le conflit politique a engendré le carnage de la population. Le dramaturge en dresse un inventaire expressif révélateur d'une image horrible et affreuse. Il fait noter, au total, que des hommes, des femmes et des enfants « sont tous morts ! ». ''Morts éventrés, égorgés à la machette, enfouis dans des puits, brûlées vives, étouffés ou fusillés à la kalachnikov'', ils ont définitivement tous

perdu la vie terrestre.

Maurice Bandaman met ainsi en scène un tableau apocalyptique des rapports entre les membres d'une même communauté humaine dans les sociétés modernes africaines. Il projette, en gros plan, les conséquences de l'intolérance et de l'inacceptation des différences idéologiques dans le jeu politique. Les points de vue divergents ont, malheureusement, poussé à l'extrémisme et à ce tragique sort. Le dramaturge s'emploie ici à une sorte de focalisation sur un sujet qui prend de plus en plus d'ampleur dans certains États africains inscrits au nombre des pays démocratiques. Mais, par manque d'y être selon les règles acceptables du jeu, ils préparent les consciences au tribalisme, à l'ethnisme, au régionalisme ou au régionalisme qui constituent des dispositions prémonitoires à des affrontements claniques aux conséquences meurtrières. Par la focalisation, l'auteur dramatique, de l'avis de Patrice Pavis (2015, p. 142) « insiste sur une action selon un point de vue particulier pour en souligner l'importance ». On n'idéalise pas ce point de vue, mais on en retient les contours de son ampleur sur le quotidien et l'avenir.

L'auteur de *La terre qui pleure* choque la sensibilité du lecteur-spectateur en utilisant cette esthétique afin de le motiver à s'interroger sur une situation sociopolitique dont la mauvaise prise en charge peut entraîner les protagonistes à des débordements incontrôlables. En orientant sa dramaturgie sous la forme du théâtre épique brechtien, Jean-Pierre Sarrazac (2010, p. 77) va « permettre à un théâtre dialectique, philosophique et politique de s'épanouir et de rendre compte, par des fables qui frappent la mémoire et en appellent à l'interprétation du spectateur, d'un monde moderne à l'histoire complexe que la fable dramatique traditionnelle ne peut plus saisir ». Le dramaturge ivoirien sensibilise le peuple à considérer les questions politiques et électorales dans leurs proportions humaines. Il invite à la réflexion et à la prise de conscience pour éviter les dérives apocalyptiques.

2.2. De la prise de conscience au jeu démocratique : une épreuve difficile

L'intention première de Maurice Bandaman est d'inviter le lecteur-spectateur à prendre conscience des dérives occasionnées par les conflits nés des joutes électorales et, certainement, à y renoncer à l'avenir. Mais au-delà, sa vision primordiale demeure le réinvestissement productif de cette prise de conscience au profit du jeu électoral qui, aujourd'hui, s'inscrit dans la dynamique de la démocratie. Mode moderne de désignation des gouvernants étatiques, la démocratie a ses règles que beaucoup de ses chantres méconnaissent ou tentent de transformer à leur unique profit, donc au dépens des adversaires. Le dialogue entre Mélisse, l'héroïne de *La terre qui pleure*, et Le Spectre de son père témoigne d'un quiproquo autour d'une idéologie politique mal connue et/ou mal

appliquée :

L'ombre (Le Spectre du père de Mélisse). - (...) Oui, je suis venu te voir, ma fille, en chantant l'angélus de la mort, en chantant le poème de la fin des fins, je suis venu pour te maudire, car j'aurais été ministre d'Etat si tu n'avais pas aimé un journaliste enragé.

Mélisse.- Je n'ai trahi personne !

L'ombre. - Tu as aimé un opposant, un intégriste, un enragé !

Mélisse. - Papa, nous sommes en démocratie.

L'ombre. - Tu as dit démocratie ? Cette invention des Français et des Américains pour nous détourner des vrais problèmes de l'heure ? La démocratie ? Tu veux parler de merdocratie ou de démoncratie ? (pp.61-62).

Les protagonistes développent deux points de vue divergents quand il s'agit de l'application pratique des règles de la démocratie. La politique a pu diviser la cellule familiale puisque le spectre du père revient pour proférer des malédictions à l'encontre de sa fille, Mélisse. Il lui impute sa mort pour n'avoir pas obéi au même choix politique que lui. En choisissant d'aimer "un opposant" politique, sa fille devient coupable de "parjure", de son point de vue. Ses propos, maudissant, sont d'une méchanceté exacerbée. On n'aurait jamais pu l'imaginer d'un père pour sa fille, même au nom de la politique. Chanter "l'angélus de la mort, le poème de la fin des fins et venu pour te maudire" relève le degré très élevé de la colère et de la haine du père contre la fille. Il est en furie contre elle. Il lui en veut terriblement, jusqu'à sa mort. Il l'accuse d'une faute grave, d'une désobéissance impardonnable, puisque la démocratie dont elle se défend constitue, chez lui, une sorte de subterfuges des Français et des Américains pour "détourner les Africains des vrais problèmes de l'heure".

C'est ainsi que, pour ironiser ou accorder une valeur dégradante à la notion, il l'appellera "merdocratie ou démoncratie". Au total, L'Ombre (le Spectre du père) défend la thèse selon laquelle la démocratie concourt plus à détruire l'équilibre au sein du peuple au lieu de créer les conditions d'une paix durable favorable à un climat d'amour et de développement : « Cette femme incitait nos épouses à la désobéissance conjugale. Elle les poussait à refuser la polygamie, à refuser l'excision, elle réclamait des droits impossibles pour les femmes » (p.62).

Cette réplique du père pose la problématique de la perte d'autorité des valeurs socioculturelles qu'il lie au jeu démocratique. La trop grande liberté que cette doctrine politique accorde aux individus sanctifierait les femmes et d'autres corps sociaux qui, pour lui, sont de plus en plus en porte-à-faux avec les lignes

de conduite dans la société ancienne. Ainsi, si son pouvoir réprime les défenseurs des droits humains dont « le président du syndicat des étudiants et Magata la présidente des femmes juristes » (p.62), il le ferait pour leur opposition aux pratiques culturelles ici énumérées. Il combat, pour ce faire, la démocratie avec toute son énergie, même en étant mort.

La fille ne se laisse pas impressionner par l'attitude protectionniste des considérations rétrogrades du père. Elle l'attaque frontalement et lui démontre que son choix est conforme aux règles démocratiques en cours. Elle revendique l'autonomie et la souveraineté de chaque individu face à ses options idéologiques et politiques que clame la démocratie. Les deux affirmations, "Je n'ai trahi personne ! Papa, nous sommes en démocratie", traduisent éloquemment la détermination de la fille à assumer son choix, au risque de sa vie. Mélisse n'entend céder aucune faveur à son père qui, même mort, vient toujours perturber sa quiétude à travers son spectre.

Les points de vue divergents du père et de la fille au sujet de la démocratie inscrivent ce tableau dans les normes du théâtre épique brechtien qui établit qu'il convient que « le texte théâtral introduise une distance entre le spectateur et le spectacle » (Maie-Claude Hubert, 2008, 270). Le dramaturge appelle le peuple à la distanciation face aux faits sociaux actuels qui se projettent nécessairement dans l'avenir en vue de construire les meilleurs projets de société. Car, c'est par la réflexion systématique et permanente face aux "crises sociales" que les Africains finiront par obtenir, un jour, les clés de la résilience du continent. Dans cette même perspective du décryptage de l'œuvre, l'accent est mis sur la place des didascalies dans sa pratique stylistique.

3. Investissement stylistique du langage didascalique dans *La Terre qui pleure*

Si à travers *Le Langage dramatique* de Pierre Larthomas (1972, 1980), la stylistique des genres prend son envol, il n'en demeure pas moins que les didascalies ne se présentent que sous une forme allusive et éparse sans réel attrait pourrait-on dire. Cette tendance descendante qui s'inverse en prenant l'ascendance depuis plusieurs années déjà témoigne de l'intérêt que l'on accorde aux didascalies en tant qu'un objet d'étude dans la stylistique des genres. Nous poursuivons cet objectif en procédant à une analyse stylistique par un décryptage heuristique du langage des didascalies en vue d'exploiter respectivement les aspects portant sur les traits fixant les champs lexicaux aux interprétations sociologiques des didascalies et sur les modalités d'énoncé qui les caractérisent dans la trame dramatique.

3.1. Analyse stylistique des didascalies par les champs lexicaux

Le champ lexical se définit comme un ensemble de mots que la langue utilise pour désigner les traits sémiques d'un objet, d'une chose. Il est selon Claude Peyroutet (2002, 18), « un ensemble de mots et d'expressions qui, dans un texte ou un ensemble de textes, se réfèrent à un même thème ». Quelques fragments dramatiques liés aux didascalies serviront d'exemplification dans l'optique de prouver la part des traits socioculturels afférant aux didascalies qui les déterminent dans le *continuum* de l'œuvre dramatique de Bandaman Maurice. L'épisode du Géant sert de prétexte à cette élucidation des champs lexicaux renvoyant aux didascalies.

Le géant rit et disparaît. Lumière laiteuse. On voit Mélisse qui se dévêt, s'allonge, s'étale, s'ouvre. Un vent souffle, le ciel gronde, des éclairs traversent la scène. On entend les crépitements d'une pluie. Mélisse fait des gestes lascifs, ses hanches se cambrent. Elle râle longuement puis s'évanouit.

Musique douce. Réapparition du géant qui tourne autour de Mélisse, toujours allongée au sol. Il pose les mains sur le ventre de la jeune femme, puis les glisse entre ses cuisses (p.73).

Au regard de cet extrait didascalique, deux champs lexicaux se partagent la logique lexico-sémantique de ce fragment. Il s'agit du champ lexical de l'érotisme et du champ lexical du temps. Du premier champ lexical de l'érotisme, les verbes pronominaux « se dévêt », « s'allonge », « s'étale » et « s'ouvre » forme une scène pornographique hypotypotique par sa vive présentation qui, du point de vue des valeurs que promeut la société africaine sont proscrites. Au-delà de ce fait, il y a également un aspect culturel qu'il faut brandir en cela que toutes les femmes de certaines contrées de l'Afrique qui s'accouplent avec un esprit sont frappées par une malédiction temporelle avec l'une de ses pires et horribles conséquences qu'est la mort. C'est malheureusement cette situation malencontreuse que traverse Mélisse, personnage de tous les maux qui se trouve dans cette scène érotique avec le Géant, cet être étrange qui annonce qu'il est « le fils-aîné-de-la-terre », « la première termitière de la terre ». Ce processus érotique atteint son paroxysme voyant Mélisse s'extasiée grâce à une atteinte orgasmique dont la manifestation apparaît à travers le syntagme nominal « gestes lascifs », le groupe verbal « hanches se cambrent », le substantif adjectival « râle » et le verbe « s'évanouit ». Cette sensation fortement encline au sensuel et aux plaisirs amoureux, ces mouvements pour se donner un air martial, ce bruit sensuel conduisent à atteindre l'orgasme qui se traduit par l'évanouissement.

Le second champ lexical qui, en réalité, est la continuité du premier porte sur le temps à travers les syntagmes verbaux « un vent souffle », « le ciel gronde », « des éclairs traversent la scène ». Ils constituent les différents adjuvants qui participent à rendre aisée et plausible la scène érotique. En Afrique, et partout où la croyance des dieux est développée, la naissance de grands et futurs héros sont entourés de ces mystères de vent violent, de grondements de tonnerres traversés par des éclairs. La relative ressemblance sauf qu'ici, il s'agit d'un accouplement et non d'une naissance donne à voir une situation culturellement fondée étant donné que l'auteur est issu de l'Afrique noire occidentale, zone favorable à ces croyances malgré la présence du christianisme.

3.2. Traitement stylistique des didascalies par les modalités énonciatives

La présentation des didascalies dans cette production dramatique va permettre le dévoilement du statut énonciatif des didascalies et de leurs sémiotisations en tant que processus de création de sens. Sur ce point, l'on assiste à la variation des modalités. Les didascalies se présentent tantôt sous forme jussives, tantôt, assertives. L'aspect jussif est l'expression d'un ordre, d'une injonction. Ce premier aspect s'exemplifie par le fragment suivant :

Non ! ... Reste où tu es et écoute – moi puisque tu m'entends. Mélisse pleure. Arrête de pleurer ! Pourquoi pleurer quand les larmes sont ligotées ? Pleurer, ici, enfant ne soigne aucune douleur. Pleurer, ici, fait au contraire grandir la douleur, creuser des entailles dans l'âme, étendre des rigoles dans la chair. Ne pleure plus, enfant. Je suis venue te parler, Mélisse (p.66).

Les didascalies perçues comme des indications scéniques et faisant le lit à un style impersonnel s'affichent dans cet extrait comme des propos injonctifs. Elles alternent de la modalité jussive à la modalité assertive en passant par la modalité interrogative. En effet, dans le premier cas, la voix de la femme qui s'avère être celle de la génitrice de Mélisse lui intime l'ordre de demeurer dans sa posture sans chercher à la dévisager mais à l'écouter. La preuve de cette injonction est donnée par les groupes verbaux « Reste où tu es et écoute-moi », « Arrête de pleurer ». Les verbes « Reste », « écoute », « Arrête » sont des impératifs à travers lesquels, Mélisse, ayant reconnu sa mère, celle-ci lui intime l'ordre d'éviter de la dévisager au regard des horreurs de la guerre qui l'ont transformé elle et les siens en une loque humaine. Ces verbes impératifs de mouvement qui mobilisent un état (Reste), un organe de sens, l'ouïe (écoute), le statisme (Arrête) prouvent l'embarras et la confusion dans laquelle la voix qui

n'est autre que celle de sa mère la plonge. En effet, aucune alternative ne s'offre à Mélisse en termes de lendemain meilleur si ce n'est accepter le destin implacable qui l'obligera à vivre dans un solitarisme pitoyable. Ici comme dans toute l'œuvre, les didascalies participent sous leurs formes assertives à la construction du référent fictionnel, la guerre et ses corolaires de nuisance.

La place échoit dans cette alternance à la modalité assertive qui se présente non seulement comme un acte d'assertion déclaratif mais aussi apparaissant comme la forme canonique de la phrase. C'est le cas des phrases « Mélisse pleure », « Je suis venue te parler, Mélisse », l'on note la forme canonique des phrases qui atteste d'une locution présentant la disposition psychologique et l'état d'âme de Mélisse et l'élan et les velléités sans obstacle de la voix qui s'adresse sans cesse à Mélisse.

La modalité interrogative met fin à cette alternance des modalités énonciatives par « Pourquoi pleurer quand les larmes sont mutilées et ligotées ? ». La stylisation par cette modalité interrogative s'apprécie par le point d'interrogation, marque essentielle de l'interrogation. Elle trouve sa forme la plus affinée et complète

La stylisation des didascalies est bâtie à partir des modalités énonciatives qui, par leurs natures participent à la construction diégétique du drame. Elle se fait également par l'appel constant à la logique langagière lexicosémantique attestant d'un point de vue encyclopédique que l'œuvre est adressée à un public élitare. Cette stylisation qui produit forcément des didascalies manifeste explicitement un « je » locuteur qui est au centre de la fiction et qui construit la micro-diégèse intégrée à la macro-diégèse. Dans cette micro-diégèse, l'un des aspects de la stylisation porte sur la monologisation vocale qui indique le destin scellé de Mélisse condamnée à l'assumer dans l'implacabilité à laquelle en se soumettant et en vivant seule avec plus tard, la naissance de enfant.

Conclusion

L'étude menée à partir de la stylisation et de la dramatisation de l'œuvre théâtrale de Maurice Bandaman est rendue possible grâce aux traitements des paradigmes sociologiques attestant la socialité de l'œuvre et des procédés de style utilisés par la stylistique dans sa quête de la littérarité qui laissent apparaître des résultats probants. Ceux-ci sont bâtis sur une hypothèse de travail et des approches méthodologiques savamment exploitées. En effet, la première partie théorique prend en compte la dramatisation et la stylisation. La dramatisation s'attache à révéler le contexte d'émergence de la pièce à l'idéologie du dramaturge. Le théâtre ivoirien ne s'éloignerait pas de la tragédie grecque et classique marquées par des horreurs liées aux guerres. C'est pourquoi, le théâtre

ivoirien se pose comme un réservoir satirique pour la recherche d'un mieux-être. Cela doit être entendu dans le sens d'une gestion calamiteuse de la démocratisation engendrant des conflits graves souvent au péril de la vie des populations. Le théâtre sert ainsi de terreau pour la critique des travers sociaux traduits et mis en scène.

Pour la stylisation qui apparaît comme un processus de décèlement des procédés d'analyse, avant de les faire connaître, nous nous sommes focalisé sur la stylistique des genres de Pierre Larthomas. Malgré ses démembrements de stylistique de la prose, de stylistique de la poésie et de stylistique du langage dramatique qui sont contraires aux modèles stylistiques connus et historiquement attestés, nous avons montré que cette étude s'appuie sur la stylistique du langage dramatique pour déceler les procédés de style participant à son décryptage. Par la suite, la phase pratique qui concerne la manipulation de l'œuvre a garanti la prise de conscience née de tous les égarements, les manipulations et autres travers sociaux dans le processus de démocratisation avec une gestion calamiteuse du pouvoir.

Références Bibliographiques

- ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, Paris, Le Seuil.
- GOT Olivier, 1997, *Le théâtre antique*, Paris, ellipses/éditions marketing S.A.
- HUBERT Marie-Claude, 2008, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- LARTHOMAS Pierre, 1998, *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF.
- LARTHOMAS Pierre, 1980, *Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin.
- MOLINIE Georges, 2014, *La Stylistique*, Paris, PUF.
- PAVIS Patrice, 2015, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PEYROUTET Claude, 2002, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan.
- PRUNER Michel, 2014, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2^e édition.
- ROUBINE Jean-Jacques, 2004, *Introduction aux grandes théories dramatiques*, Paris, Armand Colin.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2010, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche.