Dénonciation théâtrale des violences politiques : pour une lecture sociocritique de *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman

MOUSSA Keita
Enseignant-Chercheur
Université Félix Houphouët-Boigny-Abidjan.

Résumé

Les conflits et crises sociopolitiques de l'Afrique postcoloniale ont nourri une littérature de l'urgence et de la mémoire, où le théâtre occupe une place centrale en donnant corps à la souffrance collective et en éveillant les consciences. C'est dans cette dynamique que s'inscrit La Terre qui pleure (1997) de Maurice Bandaman, une œuvre qui met en scène les ravages des violences politiques et interroge les logiques souterraines de la guerre civile ivoirienne. L'objectif de cette recherche est d'analyser les mécanismes esthétiques, idéologiques et discursifs par lesquels Bandaman Maurice mobilise le théâtre engagé pour transformer l'horreur politique en objet de réflexion critique, tout en esquissant une perspective de réconciliation fondée sur la mémoire et la parole. Pour ce faire, l'étude s'appuie sur la sociocritique, notamment les travaux de Pierre Zima, Claude Duchet et Lucien Goldmann, afin de mettre en relation l'analyse du texte dramatique (didascalies, dialogues, structure, personnages) avec son contexte historique et idéologique.

Mots-clés : *Dénonciation, violence politique, théâtre engagé, lecture sociocritique, mémoire collective.*

Introduction

Les conflits et crises sociopolitiques qui jalonnent l'histoire de l'Afrique postcoloniale alimentent une littérature de l'urgence et de la mémoire. Investie d'une fonction critique, cette littérature agit comme un miroir tendu à la société, révélant les formes de brutalité, d'inhumanité et d'effondrement moral qui marquent les trajectoires des peuples meurtris. Parmi les genres qui portent cette charge dénonciatrice, le théâtre se

distingue par sa capacité à incarner le réel, à mettre en scène la souffrance collective et à réveiller les consciences. Joseph Ki-Zerbo (1972, p. 15)[1] en appelait à cette posture lucide et engagée lorsqu'il affirmait : « Il faut armer les consciences, éveiller les intelligences, car l'histoire ne se subit pas, elle se construit ». Dès lors, les dramaturges africains contemporains se font les porte-voix d'un continent blessé, inscrivant leurs créations dans une dynamique de contestation et de résistance. C'est dans cet esprit que s'inscrit *La Terre qui pleure* (1997) de Maurice Bandaman, une œuvre dramatique qui met en exergue, à travers une fiction tragique nourrie d'éléments historiques, les blessures profondes d'une société en proie à la violence. Déchirures intimes et fractures collectives se conjuguent au cœur de cette tragédie sentimentale. L'histoire d'amour, brisée par la haine et racontée sur fond de centaines de morts et de maisons réduites en ruines, prend les accents d'un deuil national. Le personnage de Mélisse y retrace son existence et son amour assassiné, mêlant larmes et douleur, mais aussi éclats de joie et lueur d'espérance.. Face à cette réalité, le dramaturge ivoirien ne demeure pas spectateur. Sa plume, à la fois incisive et lucide, se saisit des drames contemporains pour en dévoiler les logiques souterraines tels que le nationalisme exacerbé, le tribalisme instrumentalisé, la faillite éthique des élites dirigeantes. Son théâtre s'inscrit dans une tradition de l'engagement, aux côtés de figures comme Césaire, Brecht ou Soyinka, où la scène devient un espace d'insoumission et de révolte. Jean-Paul Sartre soulignait d'ailleurs que « l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi » (Jean-Paul Sartre, 1948, p. 80)[2]. Ainsi, *La Terre qui pleure* ne se limite pas à une représentation des atrocités politiques mais en interroge les causes, en expose les conséquences, et en appelle à une vigilance critique. Le théâtre

[1] Joseph Ki-Zerbo, *Histoire d'Afrique noire. D'hier à demain,* Paris, Éditions Hatier, 1972, p. 15.
[2] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Éditions Gallimard, 1948, p.80.

devient ici un acte de parole responsable, lieu de mémoire et de prise de conscience. Dans cette optique, l'œuvre prend tout son sens à la lumière de la sociocritique. Comme le souligne Pierre V. Zima, « la sociocritique explore la manière dont l'œuvre littéraire, en tant que structure discursive, est traversée par des tensions idéologiques et sociales » (Pierre V. Zima, 1978, p. 11)[3]. Cette approche permet de considérer *La Terre qui pleure* non seulement comme une création artistique, mais aussi comme un acte de lucidité politique et sociale. La méthode d'analyse adoptée s'appuie sur les fondements de la lecture sociocritique, en particulier sur les travaux de Pierre Zima, Claude Duchet et Lucien Goldmann. Cette approche permettra de mettre en relation l'étude du texte dramatique (dialogues, didascalies, structure et personnages) avec son contexte historique et idéologique, afin d'interroger les représentations sociales qu'il véhicule. L'objectif de cette recherche est d'examiner les mécanismes esthétiques, idéologiques et discursifs par lesquels Maurice Bandaman inscrit son œuvre dans une dynamique de contestation, tout en activant une mémoire vive des traumatismes collectifs. Nous formulons l'hypothèse suivante : dans *La Terre qui pleure*, Maurice Bandaman recourt aux ressorts du théâtre engagé pour transformer l'horreur politique en objet de réflexion critique, tout en esquissant une perspective de réconciliation fondée sur la mémoire partagée et la force de la parole. La problématique qui guide cette réflexion est la suivante : comment Maurice Bandaman, à travers *La Terre qui pleure*, mobilise-t-il les ressources du théâtre pour dénoncer les violences politiques et éveiller la conscience collective ? Pour répondre à cette problématique, notre réflexion s'articulera autour de trois axes complémentaires : Dans un premier temps, nous analyserons la représentation scénique des violences politiques et des fractures sociales dans *La Terre qui pleure*, en montrant comment la dramaturgie de Bandaman donne forme à

[3] Pierre V. Zima, *Pour une sociocritique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11

l'horreur du réel. Dans un second temps, nous étudierons les modalités de l'engagement littéraire de l'auteur, ainsi que les stratégies de dénonciation déployées dans la pièce. Enfin, nous montrerons comment cette œuvre ouvre une perspective cathartique, articulant mémoire des traumatismes et appel à la reconstruction d'un imaginaire collectif.

1. La théâtralisation de l'horreur par les ressorts dramatiques.

Le ressort dramatique, note Pavis (2013 : 304)[4], « est le mécanisme qui, de manière efficace, mais souvent occulte, commande l'action, organise le sens de la pièce, donne la clé des motivations et de l'intrigue ». Dans *La Terre qui pleure*, Maurice Bandaman mobilise ce ressort pour faire du théâtre non seulement une mise en scène de l'horreur politique, mais aussi un outil de dévoilement des causes profondes de l'oppression et un dispositif du deuil collectif. Deux dimensions en émergent : l'atrocité de la guerre civile comme miroir des déséquilibres systémiques, et le décor de désolation comme sanctuaire de la douleur et voix des absents.

1.1. L'exposition didascalique de la guerre civile : un marqueur de l'horreur

La guerre civile, dans *La Terre qui pleure*, est une image condensée et tragique des ravages de la violence politique. Dès la didascalie d'ouverture, Bandaman Maurice pose les bases d'un théâtre de la catastrophe :

> *Une ville à sang. Elle aurait pu être Alger, Bujumbura, Brazzaville ou n'importe quel petit hameau de la terre où l'homme a décidé de ne plus être homme.*

[4] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2019, p.475

> *La lumière, éclaire une cour. Un désordre indescriptible. Ustensiles de cuisine éparpillés sur le sol, morceaux de bois traînant ici et là, murs perforés de balles. Et au milieu du désordre, quatre corps, les corps de deux hommes un jeune et un vieux et de deux femmes une jeune et une vieille. La jeune femme se meut faiblement, lève un bras, s'appuie sur ses coudes, relève le buste puis regarde autour d'elle. La jeune femme porte une grossesse presqu'à terme. Son regard se fige sur chaque corps, observe le désordre puis, péniblement, se relève, s'approche des corps étendus, s'agenouille devant celui d'un vieil homme.* (Maurice Bandaman, 1997, p.55)

Cette didascalie expose sans détour la désagrégation de l'espace dramatique, mais aussi de l'espace référentiel. Par l'écriture du désastre, elle installe une atmosphère d'horreur où tout concourt à susciter l'effroi : une ville livrée au sang, théâtre d'une violence absolue. La didascalie d'ouverture de *La Terre qui pleure* – « Une ville sang. Elle aurait pu être Alger, Bujumbura, Brazzaville ou n'importe quel petit hameau de la terre où l'homme a décidé de ne plus être homme » s'inscrit d'emblée dans une esthétique de la sidération. Cette phrase liminaire, brève mais d'une densité saisissante, agit comme un prologue géopolitique et une déclaration éthique. Elle universalise le cadre du conflit en l'inscrivant dans une mémoire collective des guerres fratricides, des luttes postcoloniales et des chaos identitaires. Ce n'est plus seulement l'histoire d'un pays, mais celle d'une humanité en chute. Ce procédé de théâtralisation de la violence s'enracine dans la tradition du théâtre politique du XXe siècle. Jean-Pierre Sarrazac nous rappelle que « la didascalie ne décrit pas un monde, elle l'interprète : elle est la scène du regard » (Jean-Pierre Sarrazac, 2012)[5]. En cela, la

[5] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012.

didascalie fonctionne ici comme un œil orienté : elle cadre la perception du spectateur, polarise l'espace scénique par une charge mémorielle intense et transforme le théâtre en un lieu de condensation esthétique, politique et historique. Les villes évoquées « Alger », théâtre des violences coloniales et de la décennie noire ; Bujumbura, marquée par les massacres ethniques de 1972 et 1993 ; « Brazzaville », secouée par la guerre civile congolaise de 1997 ne sont pas de simples toponymes. Elles deviennent, pour reprendre l'expression de Le Clézio dans *Révolutions* (2003), des « cicatrices sur la peau de l'Histoire »[6]. Ces lieux désignés incarnent la blessure collective et la répétition tragique d'un même scénario : celui de la déshumanisation et de l'effondrement éthique. La scénographie qui suit prolonge ce choc visuel : « ustensiles de cuisine éparpillés », « murs perforés de balles », « morceaux de bois traînant ici et là ». Le décor domestique est transformé en champ de bataille, dans une continuité symbolique entre l'espace privé et le désordre politique. Ce théâtre de l'intime fracassé rappelle les procédés du théâtre documentaire, notamment *Rwanda 94* du collectif Groupov, où le banal devient un indice de crime. C'est ce qui amène Peter Weiss dans *L'Esthétique de la résistance* à dire que, « l'objet le plus simple, lorsqu'il est arraché à son usage, devient un témoin muet de l'Histoire »[7]. Ainsi, la cuisine dévastée devient ici le témoin silencieux d'un massacre : la politique s'est invitée jusque dans l'assiette. Au cœur de ce chaos gisent « quatre corps » – deux hommes et deux femmes, jeunes et vieux. Cette répartition générationnelle suggère l'anéantissement d'une lignée entière, comme si la guerre avait brisé toute continuité humaine. L'absence d'identité ou de nom accentue cet effet de déshumanisation, caractéristique des massacres de masse. Sony Labou Tansi exprime avec force cette logique d'inhumanité lorsqu'il écrit : « […] l'homme a été créé,

[6] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2003, p. 30.
[7] Peter Weiss, *L'Esthétique de la résistance*, tome I, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1989, p. 15

pour inventer l'enfer »[8]. La didascalie illustre cette logique de destruction. En effet, les corps sont posés au sol, non pas comme des personnages, mais comme des fragments du décor. Et pourtant, au milieu de cette désolation, une femme enceinte, seule survivante qui se meut lentement. Son corps vulnérable, fragile, fécond, devient alors un contrepoint symbolique à la mort ambiante. Elle incarne une résistance silencieuse, une promesse incertaine, un possible avenir. Judith Butler, dans *Vie précaire* (2004), nous rappelle que « certains corps sont rendus visibles seulement lorsqu'ils sont exposés à la destruction »[9]. Ici, c'est précisément cette visibilité qui fait événement : son mouvement, aussi faible soit-il, interrompt le spectacle de la mort et introduit une tension dramatique entre l'anéantissement et la persistance de la vie. Cette scène d'ouverture participe pleinement d'une esthétique brechtienne. Bertolt Brecht écrivait que « le théâtre n'est pas le reflet mais le marteau qui façonne la réalité » (*Écrits sur le théâtre*, 1964)[10]. La didascalie ici n'est pas simplement descriptive ; elle est performative en ce sens qu'elle politise l'espace, déclenche un choc émotionnel, provoque une réflexion critique. Elle ne vise pas à apitoyer, mais à éveiller, à interpeller, à déranger. À travers cette entrée, Bandaman propose un théâtre de la mémoire traumatique, à la fois archive émotionnelle et lieu de dénonciation. Le théâtre devient lieu de visibilisation de la violence systémique et donne à voir ce que l'histoire officielle efface. La violence n'est pas un accident, elle est produite, organisée, justifiée. Dans *La Terre qui pleure,* le décor ruiné devient métaphore politique : une maison détruite, des corps inertes, une femme qui se lève. Entre ruine et résilience, la scène incarne le paradoxe fondamental des conflits modernes : la coexistence de la désintégration et de l'espérance. En cela, la pièce répond à l'avertissement de Frantz Fanon dans

[8] Sony Labou, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p.177.
[9] Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, pp. 50-51.
[10] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre,* Paris, L'Arche, 1964.

Les Damnés de la terre : « La violence qui présidait aux relations coloniales ne peut que se prolonger dans les structures du pouvoir postcolonial si rien ne change. »[11] Dans cette veine, la didascalie initiale agit comme une matrice dramatique dans la mesure où elle contient tout le drame à venir. Elle montre, dès l'ouverture, que le théâtre peut être un charnier, un lieu de vérité, mais aussi une scène d'interpellation politique. Ainsi, à travers ces figures et ces gestes chargés de sens, la pièce ne se limite pas à la représentation d'événements historiques tragiques : elle élabore un univers où chaque élément scénique devient porteur de mémoire et de sens. Elle incarne un théâtre de la résistance, de la lucidité et de la mémoire, où le moindre objet, le moindre corps, devient un signe à décrypter dans le fracas de l'Histoire. C'est cette dynamique qui structure *La Terre qui pleure* en une véritable cosmogonie de désolation et du deuil collectif.

1.2 Une cosmogonie de désolation et du deuil collectif

Dans La pièce dramatique, Maurice Bandaman ne choisit pas ce titre « *La terre qui pleure »* au hasard. Il en fait le fil rouge d'un dispositif dramatique où la souffrance collective prend corps dans la matière même du théâtre. La terre, élément matriciel, nourricier et symbolique se présente ici comme le lieu sacré d'un chagrin impossible à contenir, une entité sensible qui pleure les hommes et les valeurs que la guerre a engloutis. Ce titre condense une vision du monde où la nature elle-même est affectée par la violence humaine, où le sol devient mémoire, tombeau, cri.

Le lever de rideau s'ouvre sur un espace en ruine, où règne un silence de mort, bientôt transpercé par les lamentations de Mélisse. Survivante, témoin et voix du peuple, elle incarne le théâtre dans sa fonction la plus archaïque : dire l'indicible, hurler l'irreprésentable. En secouant tour à tour les cadavres de son père, de sa mère, de son fiancé Malik, Mélisse convoque une

[11] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Chap. « De la violence », Paris, La Découverte,2002, p. 51-52.

dramaturgie du refus : refus de la résignation, refus de l'oubli. Chaque appel, « Papa ! Maman ! Malik ! » résonne comme une supplique adressée au néant, comme un dernier effort pour faire revenir à la vie ceux que la barbarie a fauchés. Ce geste, bien plus qu'une plainte personnelle, est une oraison funèbre nationale. L'accumulation des figures familiales (frères, sœurs, oncles, cousines…) ne suit pas la logique de la nostalgie, mais celle d'une cartographie de l'effacement, d'un génocide larvé qui n'épargne aucun cercle vital. La scène devient ainsi un tombeau collectif dressé dans l'instant, un théâtre de la mémoire en acte. Quand Mélisse hurle :« Tous morts ! Tous éventrés au couteau ! Tous égorgés à la machette ! Des enfants enfouis dans des puits ! Des femmes brûlées vives ! », le théâtre entre dans une esthétique du choc. Il ne sublime plus la douleur mais la fait surgir, crue, nue, irréconciliable. Cette violence scénique rejoint les dramaturgies du réel, celles d'un théâtre qui refuse le voile de l'art pour mieux dénoncer les logiques de la haine politique, de l'épuration ethnique, de la violence de masse. Le grondement du ciel, au moment où Mélisse s'effondre, donne à la scène une dimension cosmique : la terre elle-même gémit, la nature s'érige en témoin muet de l'inhumanité des hommes. Le titre *La terre qui pleure* se réalise alors pleinement : ce n'est pas un effet poétique, c'est une cosmogonie du deuil, où la pluie, l'éclair et l'ombre participent à la mise en accusation du réel. Mais ce n'est pas tout. Lorsque Mélisse déclare : « Tout a commencé par le viol collectif des fillettes et des vieillards… », la pièce franchit un seuil et s'engage dans la dénonciation méthodique d'un véritable programme d'extermination. Le viol, ici, n'apparaît pas comme un acte isolé mais devient une stratégie de guerre, une arme de destruction massive dirigée contre les corps et les mémoires. Dans cette veine, Odile Cazenave souligne que « la femme est d'abord une proie pour l'homme, de l'homme en uniforme ou policier, qui l'exploite et la viole là où il est censé,

de sa part, la protéger »[12]. Bandaman prolonge cette réflexion en montrant que le théâtre peut s'ériger en contre-pouvoir à cette entreprise de stérilisation. Il devient un espace de fécondation de la mémoire par la parole, le cri et la performance. Et la pièce va plus loin encore : elle fait entendre une horreur symbolique rarement représentée notamment l'extermination des penseurs par contamination au VIH. « La mort des artistes et des penseurs à qui a été transmis le VIH 1 et 2… », déclare Mélisse. Cette réplique terrible installe une autre logique de violence : celle qui s'attaque aux porteurs de lumière, aux passeurs de sens, pour éteindre toute possibilité de transmission, d'éveil, de révolte. Le pouvoir, ici, cherche à tuer la pensée elle-même. Le théâtre devient alors un lieu de résistance cognitive, un refuge de l'intellect et de la mémoire contre l'amnésie programmée. La mort de Malik, quant à elle, introduit la question de la xénophobie institutionnalisée. Ce personnage, dont le nom trahit une origine étrangère, est tué non pour ce qu'il a fait, mais pour ce qu'il est. Bandaman inscrit ici la pièce dans une critique explicite du contexte ivoirien des années 2000, marqué par le rejet de l'« autre », de l'« allogène ». Le théâtre devient tribunal contre les dérives identitaires, contre les discours d'exclusion, contre les slogans tels que : *« On va les chasser jusqu'au dernier. »* Enfin, la pièce se clôt sur une phrase d'une rare acuité politique : « Jamais chez nous on ne dit : 'voilà l'ancien roi', mais plutôt : 'voilà la tombe de l'ancien roi'. » Cette sentence, à elle seule, condense toute la paranoïa du pouvoir africain postcolonial, fondé sur l'éternité du règne, l'élimination des prédécesseurs, et la terreur comme ciment du pouvoir. Le théâtre, ici, devient instrument de lucidité politique, révélateur des pathologies du pouvoir. Mélisse, silhouette vacillante mais inébranlable, devient alors l'Antigone ivoirienne qui porte les morts, défie le silence, exige mémoire et justice. En ce sens, *La Terre qui pleure*

[12] Odile Cazenave, « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », in Notre Librairie. *Revue des littératures du Sud*, N°151, Sexualité et écriture, Juillet-Septembre, 2003, pp.11-16.

dépasse la simple représentation dramatique pour devenir un instrument d'interrogation et de dénonciation. Elle incarne ce que le théâtre peut être : non un divertissement, mais une veillée, une plainte, un acte de résistance. Chez Maurice Bandaman, la terre ne pleure pas seulement mais accuse. Cette dimension critique oriente naturellement l'analyse vers une lecture sociocritique des violences politiques, qui explore comment l'œuvre met en lumière les mécanismes de pouvoir, l'extermination et la déshumanisation.

2. La lecture sociocritique des violences politiques

Ce chapitre propose une lecture sociocritique des violences politiques, envisagées non comme des événements isolés, mais comme les symptômes d'un système d'oppression enraciné dans les structures sociales, idéologiques et institutionnelles. L'analyse s'articule autour de deux axes complémentaires : d'une part, la scénographie de l'horreur, conçue comme mémoire dramatique et acte de résistance ; d'autre part, le théâtre comme instrument critique, apte à disséquer les violences institutionnalisées et à dévoiler les logiques du pouvoir.

2.1. La scénographie de l'horreur : un dispositif théâtral de la mémoire et de la résistance

Le théâtre contemporain en Afrique subsaharienne s'est mué en un lieu de dévoilement frontal des traumatismes collectifs : guerres civiles, purges ethniques, viols de masse, élimination méthodique des élites intellectuelles. La scène que traverse Mélisse dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman n'est pas seulement un champ de cadavres ; elle est un tombeau à ciel ouvert, un sanctuaire profané, une topographie de la mémoire meurtrie. Le dramaturge refuse de panser la plaie. Il la laisse béante, l'exhibe, la ravive pour mieux en extraire le cri. Cette dramaturgie du dévoilement articule une esthétique du réel brut

où la souffrance devient non plus un objet de pitié, mais un levier critique et politique. À travers une scénographie marquée par la dislocation sensorielle : obscurité oppressante, éclats de lumière, silences tragiques et surgissements vocaux le dramaturge ivoirien construit un dispositif mémoriel et éthique. Les corps absents ou mutilés sont convoqués non pour la compassion, mais pour la remémoration active et accusatrice. Mélisse pleure Malik, son fiancé, figure de l'Autre par excellence. La réprobation du meurtre de Malik par le pouvoir politique concède l'infamie de l'acte tout en attestant que l'horreur rime avec « […] angoisses, violences, atteintes du corps physique, tyrannie et vertige du pouvoir »[13]

Son nom à consonance arabe, peule ou soudanaise n'est pas anodin dans un contexte postcolonial saturé de tensions identitaires. Il incarne la figure du bouc émissaire, du voisin devenu suspect, du non-national livré à la haine communautaire. Sa mort ne relève pas de l'anecdote personnelle mais est le symptôme d'une xénophobie systémique, une exécution identitaire. Malik est tué non pour ses actes, mais pour ce qu'il est. Ce mécanisme rappelle tragiquement les massacres des Ibo au Nigeria (1966), l'expulsion des Mauritaniens noirs (1989) ou les violences xénophobes contre les migrants africains en Afrique du Sud. Maurice Bandaman le formulait déjà dans *Au nom de la terre* : « l'étranger devient un lupanar, un voleur, un barbare, un fainéant qui n'y fait rien d'autre que forniquer et engrosser à la volée des femelles laides et idiotes, lesquelles accouchaient d'une marmaille morveuse et ventripotente »[14]. La dramaturgie inscrit la mort de Malik dans une logique d'épuration programmée. L'énumération haletante de Mélisse, la disposition des corps, l'abandon des cadavres, le cri déchirant : tout dans l'architecture scénique consacre son assassinat

[13] Chantal Lapeyre-Desmaison, « L'écriture, une expérience de l'horreur : La part des ténèbres et Misery » in Guy Astic et Jean Marigny [cord], *Colloque de Cérisy : Autour de Stephen King, L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, p. 36.

[14] Maurice Bandaman, *Au nom de la terre, suivi de la terre qui pleure*, Abidjan, PUCI, 2000, pp.13-14

comme un acte d'exclusion radicale. Il est celui dont on efface le nom, qu'on raye de la communauté des vivants. La scène suit dès lors une trajectoire ascendante vers l'irreprésentable : du chuchotement au hurlement, de l'intime au collectif, du nom au néant. Bandaman Maurice ne cherche pas à reproduire la violence, mais à la ritualiser, la rendre dicible, inoubliable. Le cri de Mélisse devient la synthèse des douleurs. Il est à la fois lamentation tragique et révolte politique. Elle hérite de Médée dans sa colère sacrée, d'Antigone dans sa fidélité aux morts, de la Mère Courage brechtienne dans sa résilience inflexible. Cette mise en scène relève de ce que Michel Vinaver nomme une *« poétique du réel brut »*[15], une théâtralité sans fard ni pathos, où l'émotion n'est jamais gratuite mais enracinée dans le devoir de lucidité. Le chaos scénique marqué par le grondement du ciel, l'obscurité soudaine, la clarté vacillante dessine un monde disloqué, un cosmos moral effondré. On pense inévitablement au génocide rwandais de 1994. Celui-ci ne constitue pas seulement l'aboutissement, sur le continent africain, d'un temps de violence […]. Tragédie parmi les plus sanglantes qu'ait connues l'Afrique contemporaine, il devient aussi le symbole d'une idée désormais inscrite dans sa mémoire historique : l'extermination de masse perpétrée par des Africains contre d'autres Africains[16]. Ce propos révèle la singularité et la portée symbolique du génocide rwandais de 1994 dans l'histoire africaine contemporaine. D'un côté, il est présenté comme l'aboutissement d'un « temps de violence », c'est-à-dire une continuité des crises, guerres civiles et massacres qui jalonnent le continent depuis les indépendances. Mais d'un autre côté, il excède la simple chronologie des violences politiques pour devenir un événement matriciel de la mémoire africaine. Le génocide ne se réduit pas à une tragédie nationale : il incarne l'impensable, à savoir l'extermination de masse organisée et

[15] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1998, p. 27

[16] Patrice Nganang, Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive, Paris, 2007, p.24.

exécutée par des Africains contre leurs propres semblables. Ce constat brise le discours souvent externalisé de la violence attribuée aux séquelles du colonialisme ou aux ingérences étrangères pour rappeler que le désastre peut aussi être le produit d'un système intérieur, d'une haine cultivée et instrumentalisée de l'intérieur. Dès lors, le génocide rwandais s'impose comme une mémoire traumatique partagée, qui oblige le continent à réfléchir sur lui-même, sur les logiques de division ethnique, de manipulation politique et sur la fragilité des pactes sociaux. En dénonçant à la fois le viol comme arme de guerre, la xénophobie meurtrière et l'assassinat intellectuel, cette scénographie refuse toute esthétique doloriste : elle politise la douleur, fait de la souffrance un acte de parole, un geste de réinscription des absents dans le tissu vivant de l'histoire. Mélisse, figure de survivance, incarne une mémoire active : non pas mémoire de la plainte, mais mémoire vigilante, qui accuse et veille. L'irruption des morts en l'occurrence la mère, le père, Malik sur la scène du deuil donne à la pièce une épaisseur spectrale et une portée allégorique. Ces ombres ne sont pas de simples apparitions mais des agents éthiques, des consciences posthumes. Elles interrogent Mélisse, mais surtout interpellent le spectateur, chacun proposant une vision singulière de l'histoire, de la filiation, du pardon, de la renaissance. Le père, archétype d'une sagesse patriarcale marquée par le poids des traditions, pourrait incarner la tentation du silence, du refus d'enfanter dans le chaos, la peur de perpétuer un cycle de douleur. La mère, associée au soin, à la continuité, à la fécondité, représente la parole de la tendresse, de la vie obstinée. Son discours soutient l'idée que mettre au monde, c'est affirmer une foi en la régénération. Malik, doublement victime en tant qu'étranger et fiancé assassiné, parle depuis la marge absolue. Sa voix, peut-être vacillante, navigue entre la blessure et l'espérance, entre la mémoire de l'amour et la lucidité du deuil. Ces voix dialoguent dans un espace tragique où Mélisse devient le seuil : seuil entre

les morts et les vivants, entre la lumière et l'ombre, entre la chute et la renaissance. Ce questionnement sur la naissance dans un monde dévasté dépasse le cadre intime pour devenir une réflexion sur les structures sociales et politiques qui façonnent la vie collective. Le ventre de Mélisse, porteur d'un avenir incertain, devient symbole des choix et des responsabilités d'une société face à ses traumatismes. Ainsi, le théâtre de Bandaman se fait outil d'observation et de critique : il dévoile les mécanismes de domination, explore les dilemmes du pouvoir et met en scène les tensions entre mémoire, reconstruction et espoir. Cette lecture conduit naturellement à l'analyse du théâtre comme outil de dévoilement des mécanismes de domination : entre critique sociale et dissection du pouvoir.

2.2. Le théâtre, outil de dévoilement des mécanismes de domination : entre critique sociale et dissection du pouvoir

Dans les sociétés meurtries par les traumatismes collectifs, l'écriture théâtrale cesse d'être un simple divertissement. Elle devient un espace de remémoration, un exutoire cathartique et un tribunal symbolique où se rejouent les douleurs refoulées et les injustices occultées. En Côte d'Ivoire, pays marqué par des décennies de tensions identitaires, de conflits armés et de fractures sociales, cette fonction mémorielle du théâtre prend une résonance particulière. Maurice Bandaman, dans *La terre qui pleure*, s'inscrit pleinement dans cette tradition dramatique où la scène devient lieu d'alerte, de dénonciation et de survie collective. Son œuvre érige le théâtre africain contemporain en miroir sans concession des blessures nationales. Pour Bandaman, il ne s'agit pas de reconstituer l'Histoire officielle, mais d'en révéler les zones d'ombre, de porter la parole des oubliés, de redonner chair à ceux que le silence a ensevelis. C'est dans cette logique que s'inscrit la scène poignante de Mélisse, figure de survivante, qui fait l'inventaire des atrocités subies : « Tous morts ! Tous éventrés au couteau ! Tous égorgés à la

machette ! Des enfants enfouis dans des puits ! Des femmes brûlées vives ! » Cette litanie n'est pas qu'une accumulation pathétique ; elle constitue une archive scénique, une mémoire mise en acte. Comme l'écrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* : « Le pouvoir s'exerce en marquant les corps. »[17] Ici, les corps suppliciés deviennent les traces visibles d'un pouvoir politique brutal, d'un chaos social incarné. La scène ne représente pas seulement un champ de cadavres, elle devient tombeau collectif, territoire ravagé, terre violée. La *terre qui pleure* n'est pas un décor passif. Elle devient un personnage, le témoin silencieux d'une humanité renversée. Ce réalisme cru, où la chair mutilée et les cris étouffés composent une esthétique du chaos, exprime ce que Bandaman appelle une « mise en terre des douleurs » : une dramaturgie de la mémoire vive, où l'oubli est l'ennemi principal.

Dans ce théâtre de la douleur, le corps des femmes devient également un terrain d'affrontement. Le viol de masse, évoqué dans la pièce comme catalyseur du massacre, n'est pas une simple tragédie : il incarne une stratégie de terreur visant à détruire l'ennemi par l'humiliation sexuelle. Ce motif rejoint les observations de Jean Hatzfeld dans *Une saison de machettes* : « Ils ont tué nos femmes et nos enfants pour que même notre mémoire soit stérile. » [18] En Côte d'Ivoire, ce rejet de l'« allogène », exacerbé durant la crise politico-militaire des années 2000, a été résumé par des slogans glaçants tels que : « On va les chasser jusqu'au dernier. » Le théâtre de Bandaman prend alors valeur de contre-discours face à cette xénophobie érigée en politique : Malik devient une figure sacrificielle de l'exclusion identitaire. Le savoir devient la cible, et le virus, l'arme. La pensée est attaquée dans sa chair pour empêcher toute transmission de conscience critique. Bandaman inscrit ainsi la pièce dans une logique post-génocidaire, où l'on ne tue plus

[17] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 31.
[18] Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes : Rwanda, dix ans après le génocide*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 45

seulement des individus, mais les porteurs de mémoire, les éveilleurs de peuple. Dans cette perspective, le théâtre devient un acte politique. Il ressuscite les morts, non pour entretenir une nostalgie, mais pour raviver la conscience des vivants. Il dénonce, accuse, et propose une régénération possible. L'écriture théâtrale de Maurice Bandaman se veut marqueur de refus de l'oppression et de l'affirmation de la liberté des peuples africains post-indépendance. Sous ce rapport, lisons cet extrait d'Aimé Césaire : « En articulant notre effort de la libération des peuples (…), en combattant pour la dignité de nos peuples, pour leur vérité et pour leur reconnaissance, c'est en définitive pour le monde entier que nous combattons et pour le libérer de la tyrannie, de la haine et du fanatisme »[19]. L'affirmation de Césaire met en exergue une vision universaliste de la lutte de libération. Le combat mené pour la dignité, la vérité et la reconnaissance des peuples opprimés dépasse le cadre strictement national ou continental pour s'inscrire dans une perspective mondiale. En d'autres termes, la libération des peuples colonisés ou dominés n'est pas seulement une revendication identitaire ou politique locale, mais une contribution à l'émancipation de l'humanité tout entière. La tyrannie, la haine et le fanatisme sont ici présentés comme des fléaux universels, et leur abolition passe par l'action concertée des peuples. On retrouve ainsi une dimension éthique et humaniste : lutter pour soi, c'est aussi lutter pour l'autre, et chaque victoire locale contre l'oppression constitue un pas vers la liberté universelle. Chez Maurice Bandaman, l'écriture de la mise en crise de la violence du pouvoir politique n'a rien de fortuit. Chaque scène, chaque geste dramatique est pensé pour révéler les abus et les dérives autoritaires, tout en éveillant chez le spectateur une conscience critique. Dans ce contexte, le théâtre ne se limite pas à la représentation : il devient un espace

[19] Aimé Césaire, « l'homme de culture et ses responsabilités », Discours prononcé au 2ème Congrès des écrivains noirs, In Présence africaine numéro spécial, Février-Mars, 1969, p.122.

de transfiguration, où la dénonciation des violences politiques s'accompagne de la mémoire des victimes et de l'espoir d'une renaissance. C'est cette dynamique qui fonde l'analyse sous le titre : Théâtre et transfiguration : dénonciation des violences politiques, mémoire et renaissance.

3. Théâtre et transfiguration : dénonciation des violences politiques, mémoire et renaissance

Dans ce chapitre, *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman illustre un théâtre engagé où mémoire et violence se combinent pour produire une transformation symbolique et sociale. L'écriture dramatique y remplit un double rôle : dénoncer les violences politiques et servir de matrice de régénération, en explorant les traumatismes historiques et en ouvrant des perspectives de continuité et de reconstruction. Cette dynamique structure l'analyse en deux axes : Théâtre et mémoire : de la dénonciation à la continuité de la vie et Théâtre et transfiguration : mythification de la survie et régénération sociale.

3.1 Théâtre et mémoire : de la dénonciation à la continuité de la vie

L'œuvre dramatique de Maurice Bandaman, *La Terre qui pleure*, s'inscrit dans une idéologie profondément critique, engagée et résolument humaniste. Comme le souligne Jean-Paul Sartre, « l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements » (*Qu'est-ce que la littérature ?* 1948, p. 80), et Bandaman met son théâtre au service de cette conscience critique. À travers son écriture dramatique, il transforme la scène en instrument de résistance face aux systèmes de domination, en espace de sauvegarde mémorielle et en outil de refondation politique et sociale. La pièce interroge les mécanismes de la violence étatique et les dérives identitaires, tout en offrant une voie vers la réconciliation et le renouveau

collectif. L'apparition du Géant, signalée par la didascalie fonctionnelle « Un grand vent se déchaîne. Apparition d'un être étrange, d'un géant » (p. 68), constitue un moment de rupture dans la dramaturgie de l'œuvre. Ce surgissement, au cœur d'un contexte marqué par l'extermination et la déshumanisation rappelant le génocide rwandais de 1994, introduit une figure mythologique qui dépasse le cadre temporel et historique. Le Géant, par sa présence imposante et énigmatique, transforme l'espace scénique et devient vecteur de mémoire, de résistance et de transcendance de l'horreur vécue. Comme le souligne Bertolt Brecht, « le théâtre n'est pas le reflet mais le marteau qui façonne la réalité » (*Écrits sur le théâtre*, 1964, p. 34), et Bandaman illustre pleinement cette conception en faisant de la scène un lieu de confrontation éthique et politique.

Mélisse, seule survivante et enceinte, incarne l'allégorie de la continuité humaine. Son corps, porteur de vie, se substitue à l'anéantissement collectif et devient mémoire incarnée de la douleur : « je suis larme, je suis douleur, je suis sang, je suis terre » (p. 72). Elle concentre en elle la violence subie mais aussi la potentialité d'une renaissance, transformant la souffrance du génocide en principe vital. Son personnage illustre ce que Fanon affirme dans *Les Damnés de la Terre* : « la violence qui présidait aux relations coloniales ne peut que se prolonger dans les structures du pouvoir postcolonial si rien ne change » (1961, p. 74). Par son corps et sa parole, Mélisse devient à la fois dépositaire de la mémoire des morts et vectrice d'une transmission intergénérationnelle, où la douleur se fait moteur de résilience et d'espérance.

Ainsi, *La Terre qui pleure* combine une dénonciation des violences politiques et un projet esthétique de régénération sociale. L'écriture dramatique, en articulant symboles, didascalies et voix des survivants, transforme le théâtre en « archive vivante » (Foucault, *Surveiller et punir*, 1975, p. 185), espace de vigilance éthique et instrument de transformation

collective. La pièce fait de la mémoire un levier de réflexion et de résistance, inscrivant la renaissance humaine et sociale au cœur de la dramaturgie.

3.2 Théâtre et transfiguration : mythification de la survie et régénération sociale

Le Géant, présenté comme « le fils-aîné-de-la-terre », devient un médiateur cosmogonique entre le chaos de la destruction et l'ordre d'une nouvelle genèse. Son discours — « tu t'accoupleras en chacun des sept orifices de ton corps » opère une symbolique anthropocosmique : chaque orifice du corps féminin correspond à un élément constitutif du monde (ciel, feu, eau, air, farine, levain), transformant la fécondation en acte cosmique. Mélisse ne porte pas seulement un enfant ; elle devient matrice d'un univers recomposé, où le théâtre dépasse la simple représentation du réel pour créer un mythe fondateur de survie. La disparition du Géant à la fin de la pièce, portant le corps de Mélisse et scandant « Sept vies ! Sept vies ! Sept vies ! […] Vive la vie ! » (p. 74), opère une véritable catharsis dramaturgique. Le corps de Mélisse, en donnant naissance, meurt symboliquement pour se transformer en matrice de continuité et de renouveau. La répétition de « sept vies » renvoie à une symbolique puissante de régénération, d'immortalité et de résilience. Dans cette perspective, N'Da Pierre souligne : « Le chiffre 7, c'est 3+4 ou mieux 3+3+1, c'est-à-dire la perfection + autre chose. Le sept, c'est donc plus que la perfection, c'est la plénitude, la transcendance »[20]. Chaque vie évoquée incarne la possibilité de renaître après l'extermination et la déshumanisation, tout en portant l'espoir d'une humanité capable de survivre aux violences extrêmes. L'enfant issu des sept vies devient ainsi l'héritier d'un monde nouveau, arraché aux cendres de la violence et porteur de régénération sociale et symbolique. Le cri du Géant, qui célèbre la vie, se substitue aux

[20] N'Da Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.94

cris de mort qui ont marqué la tragédie. Cette scène traduit ainsi la capacité du théâtre à politiser la mémoire et à transformer le traumatisme historique en levier de reconstruction sociale et politique, conformément à la conception de Brecht : « le théâtre n'est pas le reflet mais le marteau qui façonne la réalité » (Écrits sur le théâtre, 1964). Mélisse incarne la douleur et la mémoire, mais aussi la matrice d'une humanité réinventée. Le Géant transforme l'horreur en mythe, le néant en vie, et inscrit le génocide dans une dynamique de réécriture symbolique où l'Afrique, après s'être détruite elle-même, trouve encore une voie de régénération, de cohésion sociale et de renouveau politique.

Conclusion

La présente investigation s'est attachée à examiner les mécanismes esthétiques, idéologiques et discursifs par lesquels Maurice Bandaman mobilise le théâtre engagé pour transfigurer l'horreur politique en objet de réflexion critique, tout en esquissant une utopie de réconciliation fondée sur la mémoire et la parole. Dans *La Terre qui pleure*, il érige la violence politique en matériau dramatique afin de mettre en exergue les causes profondes et les mécanismes de l'oppression, et de faire du théâtre un instrument de mémoire et de résistance.

L'œuvre dramatique apparaît dès lors comme un double dispositif : espace de dénonciation et scène de deuil collectif, interrogeant les déséquilibres systémiques de la guerre civile tout en offrant au spectateur un lieu de réflexion critique. Les ressorts dramatiques « corps, décor, lumière » se muent en vecteurs de mémoire et en outils de conscience, invitant le spectateur à prendre position face aux injustices. La terre devient un témoin sensible, tandis que Mélisse, survivante enceinte et voix des morts, incarne la mémoire vivante et la continuité de la vie. En dénonçant massacres, viols et dérives

identitaires, le dramaturge ivoirien rejoint la réflexion de Frantz Fanon selon laquelle « la violence qui présidait aux relations coloniales ne peut que se prolonger dans les structures du pouvoir postcolonial si rien ne change » (*Les Damnés de la Terre*)[21]. Ainsi, *La Terre qui pleure* atteint un résultat majeur qui consiste à démontrer que le théâtre peut politiser la mémoire, transformer le traumatisme en levier de réflexion et d'action sociale, et contribuer à la reconstruction symbolique d'une société meurtrie. L'œuvre dramatique se donne comme une véritable « archive vivante » (Foucault, *Surveiller et punir*, 1975)[22] : un espace de vigilance éthique et un instrument de transformation, où la dénonciation des violences politiques se conjugue à la mythification de la survie et à la renaissance collective. Maurice Bandaman y affirme la puissance du théâtre comme lieu de mémoire, de résistance et de régénération sociale, tout en ouvrant une voie vers la continuité de la vie et l'espérance d'un avenir commun.

Références bibliographiques

BANDAMAN Maurice, *Au nom de la terre, suivi de la terre qui pleure*, Abidjan, PUCI, 2000, pp.13-14

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre,* Paris, L'Arche, 1964.

BUTLER Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, pp. 50-51.

CAZENAVE Odile, « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », in Notre Librairie. *Revue des littératures du Sud*, N°151, Sexualité et écriture, Juillet-Septembre, 2003, pp.11-16.

[21] Fanon Frantz. *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 74.

[22] Foucault Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

CÉSAIRE Aimé, « l'homme de culture et ses responsabilités », Discours prononcé au 2ème Congrès des écrivains noirs, In Présence africaine numéro spécial, Février-Mars, 1969, p.122.
FRANTZ Fanon, *Les Damnés de la terre*, Chap. « De la violence », Paris, La Découverte,2002, p. 51-52.
FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 31.
HATZFELD Jean, *Une saison de machettes : Rwanda, dix ans après le génocide*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 45
KI-ZERBO Joseph, *Histoire d'Afrique noire. D'hier à demain,* Paris, Éditions Hatier, 1972, p. 15.
LABOU Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p.177.
LAPEYRE-DESMAISON Chantal, « L'écriture, une expérience de l'horreur : La part des ténèbres et Misery » in Guy Astic et Jean Marigny [cord], *Colloque de Cérisy : Autour de Stephen King, L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, p. 36.
LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Révolutions*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2003, p. 30.
NGANANG Patrice, Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive, Paris, 2007, p.24.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2019, p.475
N'DA Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.94
SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012.
SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Éditions Gallimard, 1948, p.80.
VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1998, p. 27
WEISS Peter, *L'Esthétique de la résistance*, tome I, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1989, p. 15

ZIMA Pierre V., *Pour une sociocritique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11