

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMÉRO SPECIAL 18

Août 2025

ARTS VIVANTS ET SOCIÉTÉ EN AFRIQUE

VOLUME I



(Etudes réunies et coordonnées par)

Zibé Nestor YOKORÉ

Amadou COULIBALY

Hermann Guy Roméo ABE

LABORATOIRE DES ARTS VIVANTS, DES ARTS VISUELS, D'ARCHITECTURE, DE DESIGN,
D'ÉCRAN, DES ARTS NUMÉRIQUES

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES ARTS ET LA CULTURE (CRAC)

INSTITUT NATIONAL SUPERIEUR DES ARTS ET DE L'ACTION CULTURELLE (INSAAC)

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie Konandri, Professeur titulaire**, Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur Titulaire**, littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné Klohinwele, Professeur Titulaire**, Études africaines et anglophones, Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

COMITE SCIENTIFIQUE

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. *DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI) †*
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)
- Prof. Yéo Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, RCI)
- Prof. WESTHAL Bertrand (Université de Limoges, France)

MEMBRE DE LA RÉDACTION

1. Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
2. Prof. FIEDO Ludovic (Université de Bouaké, Philosophie)
3. Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
4. Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
5. Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
6. Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
7. Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)

8. Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)
9. Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)
10. Dr Koné Klohinwele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
11. Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
12. Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
13. Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
14. M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)

ARGUMENTAIRE

Les Arts vivants sont, par excellence, les arts de l'éphémère. Ainsi « la comédie musicale, l'opéra, le théâtre, la danse, le mime, un music-hall, les variétés, les marionnettes, le cirque... Tous ces arts traditionnels ont en commun d'être le fruit d'une collaboration d'artistes divers et de disparaître, tel un rêve, avec la dispersion des spectateurs » (MARQUET, 1989, p.2). Les arts vivants occupent une place centrale dans la société et jouent un rôle important dans la création de sens, la communication, la cohésion sociale et l'expression de la diversité culturelle. Ils aident à analyser le fonctionnement de la société, en montrant ce qu'elle a de meilleur comme ce qu'elle a de pire. Ils sont également utiles au dévoilement des émotions et des sentiments profonds (l'amour, l'ennui...), illustrant ainsi notre capacité de créativité, à force de construire d'inscrire l'identité de chacun dans un réseau de relations, à soi-même, aux autres et à la société.

En Afrique, continent considéré comme le berceau de l'humanité, les arts vivants sont l'objet d'une longue et riche histoire. Ils sont profondément enracinés dans la culture, la religion et la vie quotidienne de diverses sociétés africaines. Des genres traditionnels oraux, tels le conte ou des pratiques tradi-modernes comme la danse, la musique, le théâtre, la performance et les arts du spectacle, sont tous des formes d'expression artistique généralement utilisées pour célébrer, guérir, instruire et divertir les populations africaines. Toutefois, malgré la pertinence de leur intervention aussi bien dans le sacré et le profane ou dans le sérieux et le ludique ; en dépit, également, de la place qu'ils occupent dans les industries culturelles et créatives, les arts vivants demeurent mal cernés et peu valorisés par les pouvoirs publics et, partant, dans l'imaginaire collectif.

Un ouvrage collectif sur le thème « **Arts vivants et société en Afrique** », viendrait soulever des réflexions, notamment, sur leurs esthétiques particulières et collectives, ainsi que sur leurs fonctions sociales. Les réflexions se sont orientées sur les enjeux actuels des arts vivants, en termes de développement de l'Afrique. Dans la même veine, il a été question d'examiner les arts vivants dans leur ancrage avec le développement économique, social et culturel des sociétés africaines.

SOMMAIRE

LE THEATRE IVOIRIEN ET LA COLONISATION : LE REFLET DU NOUVEAU CONTEXTE SOCIAL

Hermann Guy Roméo ABE, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Abidjan-Côte d'Ivoire). **P. 1- 11**

ERNESTO DJEDJE : CONTRIBUTION D'UN ARTISTE A L'ESSOR DE L'INDUSTRIE MUSICALE IVOIRIENNE

Kouadio Félix ATTOUNGBRE, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 12-25**

TRAITS STYLISTIQUES ET ESTHETIQUES DE LA GUITARE DANS LA MUSIQUE AHOSSI DES AGNI DE COTE D'IVOIRE

Koumi Christian KOUAME, Université de BONDOUKOU, Côte d'Ivoire. **P. 26-39**

UN MONDE SANS MUSIQUE

Mossou Hyacinthe DJOTTOUAN, Enseignant-Chercheur, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire **P. 40-53**

LA DYNAMIQUE DE L'ESPACE DANS LA REINE ET LA MONTAGNE DE MAURICE BANDAMAN

Amadou COULIBALY, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). **P. 54- 63**

LA POLITIQUE DE REPOSITIONNEMENT DU THÉÂTRE IVOIRIEN

François Tchoman ASSEKA, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) Abidjan-Côte d'Ivoire. **P. 64-74**

PROBLÉMATIQUE DE LA PROMOTION DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES EN AFRIQUE : CAS DE LA CÔTE D'IVOIRE

Aké Marx AHOUNÉ, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC), Abidjan -Côte d'Ivoire. **P. 75-85**

LA POÉSIE DE SENGHOR AU SERVICE DES ARTS VIVANTS

François Kopoin KOPOIN, Université Félix-Houphouët-Boigny-Côte d'ivoire **P. 86-99**

REGGAE ET HUMANISME : UNE CONVERGENCE ENTRE MUSIQUE ET PHILOSOPHIE AU REGARD DE LA DISCOGRAPHIE DE TIKEN JAH FAKOLY

Dieudonné Brou KOFFI, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action culturelle (INSAAC).

P. 100-113

THÉÂTRALITÉ ET SPIRITUALITÉ DANS LE LAGADIGBEU, DANSE RITUELLE FUNÉRAIRE EN PAYS BÉTÉ (CENTRE-OUEST DE LA CÔTE D'IVOIRE)

Zibé Nestor YOKORE Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire

P. 114-122

LA DYNAMIQUE DE L'ESPACE DANS *LA REINE ET LA MONTAGNE* DE MAURICE BANDAMAN

Amadou COULIBALY

Maître-Assistant à l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
(INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire

RESUME

La notion de l'espace au théâtre est complexe et exige des élucidations dues à la dualité fondatrice du genre qui combine littérature et spectacle. L'espace dramatique dont il est question ici trouve son importance dans son ancrage au système de signification du texte de théâtre. Les lieux actuels ou virtuels qui constituent l'espace fictif sont disséminés dans le tissu textuel et leur repérage exige de scruter tant les didascalies que le discours des personnages. La dramaturgie de Maurice Bandaman, par l'entremise de *La reine et la montagne*, élabore un espace qui oscille entre de vastes étendues ouvertes et des endroits clos et restreints qui fonctionnent comme des indicateurs de l'évolution d'ensemble de l'action dramatique. La présente contribution ambitionne de montrer l'apport de l'espace à l'économie globale du texte dramatique grâce à l'analyse du texte de théâtre de Michel Pruner.

Mots-clés : Action dramatique, déplacement, didascalie, discours, espace dramatique.

ABSTRACT

The notion of space in theatre is complex and requires elucidation due to the founding duality of the genre, which combines literature and spectacle. The importance of the dramatic space discussed here lies in its anchorage in the system of meaning of the theatrical text. The actual or virtual places that make up the fictional space are scattered throughout the textual fabric, and locating them requires scrutiny of both the didascalies and the characters' discourse. Maurice Bandaman's dramaturgy, through *La reine et la montagne*, elaborates a space that oscillates between vast open expanses and closed and restricted places that function as indicators of the overall evolution of the dramatic action. The aim of this contribution is to show the contribution of space to the overall economy of the dramatic text through the analysis of Michel Pruner's play.

Keywords: Dramatic action, displacement, didascalia, discourse, dramatic space.

INTRODUCTION

Le théâtre africain francophone a été pendant longtemps calqué sur le modèle occidental, notamment celui de la France. Progressivement, il s'est émancipé de la tutelle métropolitaine pour se frayer son chemin propre. Dans cette dynamique d'asseoir une dramaturgie tournée vers des esthétiques et des préoccupations spécifiques aux réalités locales, la Côte d'Ivoire a vu naître plusieurs écrivains au nombre desquels Maurice Bandaman s'illustrant de plus en plus comme incontournable. Dans sa pièce intitulée *La reine et la montagne*, il pénètre l'environnement de la politique et porte un regard critique sur les arcanes du pouvoir qui se nouent et se dénouent dans des espaces diversifiés. Ainsi, la construction spatiale dans ce théâtre n'est pas fortuite ; bien au contraire, elle répond à une intentionnalité du dramaturge. Afin de comprendre les raisons profondes qui président à cette singulière élaboration de l'espace dramatique, la réflexion portée par la présente contribution est orientée par le sujet suivant : « La dynamique de l'espace dans *La reine et la montagne* de Maurice Bandaman ».

La dynamique est définie comme « l'ensemble des forces qui concourent à un processus et qui accélèrent une évolution » selon *Le Petit Larousse* 2014. Quant à la notion d'espace au théâtre, elle exige des spécifications étant donné la spécificité du genre lui-même. Ainsi, il est bon de distinguer l'espace dramatique de l'espace scénique. L'espace dramatique, selon Pavis (1996), est celui « dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (*en fictionnalisant*). » L'espace scénique quant à lui, est « l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes. » Notre réflexion porte uniquement sur l'espace dramatique étant donné que l'étude se fait à partir du texte. En termes plus clairs, le sujet s'intéresse à la multiplicité des espaces dans la pièce concernée. Il interroge les fréquents changements d'espace dans *La reine et la montagne* à travers la question suivante : pourquoi le dramaturge multiplie-t-il les espaces dans sa pièce ? Pour y répondre, la réflexion va s'appuyer sur la méthode proposée par Michel Pruner. L'analyse du texte de théâtre¹ nous impose de structurer le travail autour de deux axes principaux. L'on verra d'abord la construction de l'espace dans la pièce avant de s'intéresser aux différents types d'espaces et leur fonctionnement.

1. LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE DANS LA PIECE

L'œuvre de fiction qu'est la pièce de théâtre s'élabore en convoquant un ou plusieurs espaces que l'on ne saurait occulter dans une étude dramaturgique. L'espace dramatique se trace donc d'un bout à l'autre de l'œuvre théâtrale. Pour Blédé (2016), il se résume à « l'univers dans lequel se meuvent les personnages du texte dramatique (écrit). » Ryngaert (1991), de son côté, affirme que « tout texte de théâtre contient des marques spatiales qui ne sont pas explicitement liées au projet de représentation. » Partant de ces postulats et vu la spécificité du texte de théâtre qui allie une couche dialogique et une couche didascalique, la saisie de l'espace requiert tant un regard sur le discours des personnages, qu'une analyse des didascalies.

1. 1. LE DISCOURS DES PERSONNAGES : LIEU DE REPERAGE DE L'ESPACE DRAMATIQUE

Le discours des personnages renferme plusieurs indices spatiaux qui permettent d'imaginer l'espace dramatique. Ils sont présentés sous des formes très variées qui apportent aussi des précisions sur les relations qui s'établissent entre les personnages et l'espace. Les échanges

¹ Titre éponyme du livre qui traite de la méthode. Ici, c'est la 2^e édition qui a été prise en compte.

entre les personnages rendent visible et audible l'espace dramatique afin de faciliter sa concrétisation lors de la mise en scène. L'espace se construit progressivement à travers les mouvements de parole entre les différents protagonistes. Quelle que soit la forme que prend un discours, que ce soit un monologue ou un dialogue (ou ses variantes) il est le lieu où l'on peut débusquer l'espace. C'est aussi l'avis de Laliberté (1998) qui parle de « lexique orienté vers un aspect quelconque de la spatialité ».

L'élaboration de l'espace chez Maurice Bandaman obéit à cette exigence générique. Dans la pièce considérée, les tirades et les monologues servent à dessiner les contours de l'espace.

1. 1.1. LA TIRADE

Dans les échanges verbaux entre les personnages théâtraux, la tirade est souvent usitée dans des contextes particuliers. Pavis (1996) la définit comme « réplique d'un personnage, qui a tout loisir pour exposer ses idées. » La plupart des tirades sont longues et véhémentes et s'organisent autour d'une argumentation pour défendre un point de vue. Dans *La reine et la montagne*, elles renferment plusieurs indices spatiaux. Celle du Tableau I, pp.11-12, énonce plusieurs espaces qui peuvent être regroupés en deux grands domaines, à savoir le domaine terrestre et le domaine aquatique. Les espaces terrestres mentionnés dans cette tirade sont : la plaine, les plages, le royaume et le pays. À côté de ces espaces terrestres, des espaces du milieu aquatique sont aussi évoqués comme les rivières, les fleuves et les lagunes.

L'ensemble de ces espaces montre la diversité et la richesse des lieux où se déroule l'action dramatique. À travers le propos de la reine, il est suggéré implicitement au lecteur-spectateur que l'étendue des espaces du royaume est favorable aux déplacements et à l'aventure. En faisant une telle présentation de l'espace, la reine ne cache pas son émerveillement face à la beauté de cet environnement naturel. La description poétique de l'espace assorti de beaucoup d'images (« la beauté de ton royaume, de ton pays », « ces plages lumineuses charriées par des vagues musiciennes », « les flots des lagunes », « toutes ces eaux qui irriguent, sillonnent les terres de ce royaume d'une intime pénétration » et « l'impénétrable beauté de cette plaine qui s'étend à perte de vue ») rend compte du rapport de la reine à l'environnement. La pièce s'ouvre sur cette sortie intimiste en milieu naturel du roi et sa jeune épouse qui est tombée sous le charme de cette nature généreuse et très colorée. Sa première intervention prouve d'entrée de jeu que l'espace constituera le point d'ancrage de toute la trame de cette pièce.

1. 1.2. LA STICHOMYTHIE

L'élément essentiel de cet amour démesuré pour la nature est dévoilé et mis en exergue à travers les stichomythies. De par sa nature, la stichomythie rend généralement compte d'une tension qui prévaut au cours du déroulement de l'action dramatique et qui s'exprime par « un duel verbal » ainsi que le nomme Duchâtel (1998). Elle se caractérise par l'accélération du rythme des échanges qui traduit une montée de la tension entre les protagonistes. Pavis (1996) lui attribue deux fonctions essentielles. D'une part, la stichomythie joue un rôle de psychologisation du discours en donnant « une image parlante de la contradiction des discours et des points de vue » et d'autre part, elle est utilisée pour opérer des renversements sémantiques. Dans cette optique, elle « est le moment vraiment dramatique de la pièce parce que tout semble soudain pouvoir être dit, et le suspense du spectateur (ainsi que de chaque dialoguant) croît avec la vivacité de l'échange. » La stichomythie qui s'étend des pages 16 à 18 entre le roi et la reine fait monter la tension au sein du couple pour une question liée à l'espace :

La reine

Cette montagne...

Le roi

Oui, cette montagne...

[...]

Le roi

Mais, c'est impossible, ma belle reine.

La reine

Impossible, mon beau roi ? Impossible d'arracher cette montagne de terre et me la replanter devant les fenêtres de mes appartements ? Pour un si grand roi ?

Le roi

On n'a jamais vu cela nulle part.

La satisfaction du fantasme de la reine est une exigence capricieuse qui met en évidence les défis liés à l'utilisation des ressources naturelles. La reine veut cette montagne pour elle et elle seule. Profitant de son emprise envoûtante sur son époux, elle veut que l'objet de son désir soit déplacé jusqu'à proximité de ses appartements. Ainsi, l'espace devient l'objet de toutes les attentions étant donné que déraciner, transporter et replanter un tel obélisque ne saurait se faire sans détruire l'environnement. Dans l'entendement de la reine, l'espace se prête à la réalisation de ses rêves, même les plus fous.

Les différentes répliques des personnages qui forment le tissu discursif de la pièce ont contribué à dévoiler l'évolution de l'action dramatique en corrélation avec la dynamique de l'espace. Dans tout le reste du discours théâtral, l'espace est évoqué à travers les différentes répliques des personnages. Le discours de personnages ne suffit pas à établir cette cartographie de l'espace dramatique. Les indications que donne le dramaturge sont aussi convoquées à cet effet.

1. 2. LES DIDASCALIES : CADRE D'EVOCATION DE L'ESPACE DRAMATIQUE

Les didascalies qui constituent la seconde couche du texte de théâtre est, selon Pavis (1996), l'ensemble des « instructions données par l'auteur à ses acteurs pour interpréter le texte dramatique ». Elles s'évaporent lors de la représentation parce qu'elles forment le discours du dramaturge qui oriente le jeu des acteurs et en facilitent la compréhension. En définitive, les didascalies désignent tout ce qui, dans le texte de théâtre, n'est pas destiné à être dit par le personnage. Elles renferment une pléthore d'informations utiles à tous ceux qui approchent le texte pour être en phase avec son auteur. Un rapport de complémentarité s'établit entre elles et le dialogue dans le sens de la maîtrise de l'environnement dans lequel se déroule l'action dramatique. Les didascalies spatiales permettent d'imaginer l'espace évoqué dans le texte. Elles sont de plusieurs types et ont chacune un fonctionnement particulier dans le texte.

1. 2.1. LES DIDASCALIES LOCATIVES

Elles sont des indications de lieu, plus ou moins précises et détaillées selon les textes. Pour Myszkorowska (2003), ce type de didascalies « parle du lieu, mais aussi des éléments qui le meublent, c'est-à-dire de l'aménagement de l'espace avec les objets qui le remplissent. » En termes plus clairs, l'auteur s'en sert pour préciser le lieu où se déroule l'action et/ou les différents éléments qui le composent. Elles répondent à la question « où ? » et s'attardent sur les descriptions spatiales.

Dans *La reine et la montagne*, l'auteur fait usage de ce type de didascalies à plusieurs occasions, notamment au niveau des Tableaux I, II et V. Dans le Tableau I (p11), la didascalie locative indique que la scène se déroule dans « une plaine ». L'espace ainsi mentionné n'est ni précisé ni détaillé. Néanmoins, l'on comprend qu'il s'agit d'un espace hors des lieux où vivent les hommes, et qui garde encore son aspect sauvage. C'est dans ce paysage pittoresque que le roi conduit sa jeune épouse pour lui faire découvrir son royaume. La reine va tomber sous le charme de cette beauté naturelle envoûtante qui va la pousser à aller toujours plus loin dans cet espace idyllique.

La deuxième didascalie locative se trouve au Tableau II (p.23). Elle campe l'action dramatique au « château » mais celle-ci est plus précise car elle désigne la partie du château concernée, à savoir « la chambre de la reine ». La didascalie complète ses informations avec des indications temporelles et en déclinant l'identité des personnages en co-présence : « Plusieurs jours après. Château, chambre de la reine. Le roi et la reine. » Cette didascalie locative, à l'image de la précédente, se situe en début de Tableau devenant ainsi la didascalie initiale desdites sections.

La troisième didascalie locative ouvre le Tableau V (p.47). Elle est elliptique dans la mesure où elle présente seulement le micro-espace devant servir de lieu de déroulement de l'action dramatique qu'est le « salon ». Elle laisse sous-entendre qu'il y a un espace plus grand à savoir le château royal dont une seule partie intéressée est le salon du roi.

Au total, les didascalies locatives présentent les différents lieux du déroulement de l'action dramatique. Ces didascalies sont donc toponymiques en tant qu'elles notent le lieu global de l'action. Cela veut dire qu'il n'y a pas eu de changement d'espace depuis le Tableau II. Ainsi, à travers les didascalies locatives, deux grands lieux se sont prêtés au déroulement de la pièce, à savoir la plaine et le château royal. Dans ces macro-espaces, le jeu des personnages s'est régulièrement déplacé vers des espaces plus réduits comme le révèlent les didascalies kinésiques.

2.2. LES DIDASCALIES KINESIQUES

Ces didascalies développent les rapports de rapprochement ou d'éloignement des personnages les uns par rapports aux autres. Il faut noter que le groupe de didascalies kinésiques précise les différents mouvements, déplacements, gestes, sentiments, ou émotions que le comédien doit effectuer à un moment précis de l'évolution du jeu.

Dans *La reine et la montagne*, ces didascalies indiquent tout mouvement ou déplacement à l'intérieur des macro-espaces relevés plus haut. Dans Tableau I, le grand espace qu'est la plaine qui s'étend à perte de vue offre une possibilité de mouvements. La reine va en profiter pour aller au cœur de ce trésor naturel qui ne cesse de l'enivrer de ses beautés uniques. Cette immersion progressive dans la nature sauvage qui renferme d'innombrables trésors fait évoluer l'action dramatique. Les didascalies kinésiques se chargent de préciser les différentes étapes de cette randonnée riche en découvertes. La didascalie de la page 13 (*La reine s'avance dans la plaine, de plus en plus attirée par la beauté de la nature*) met l'accent sur l'état d'hypnose provoqué par les merveilles de la plaine. La beauté qu'elle y découvre ne cesse de la happer et de l'entraîner de plus en plus dans les entrailles de cette nature généreuse. Il en est de même pour la didascalie de la page suivante qui prolonge le mouvement jusqu'au pied de la montagne dont la reine ne lasse pas de contempler la splendeur. Cette profonde pénétration dans la plaine a engendré un caprice démesuré chez la reine : elle ne veut repartir de ce lieu qu'avec cette montagne. Ainsi pourra-t-elle inlassablement se délecter de sa beauté qu'elle aura à contempler à volonté. La demande de la reine exaspère le roi qui ne comprend pas qu'elle soit si obstinée à rester là si sa demande ne trouve pas satisfaction malgré la menace de la pluie. C'est ainsi que

les didascalies de la page 21 (*il la tire par le bras*) / (... *Le roi prend la reine dans ses bras.*) viennent situer le public sur l'action faite par le roi pour ramener son épouse à la raison.

Au Tableau II, l'action est transportée dans un autre espace au sein duquel ont lieu des déplacements. À la page 25, la didascalie situe l'action dans la chambre de la reine au château : (*Elle court vers la fenêtre. Le roi court après elle...*). Plusieurs mouvements sont exécutés dans cet autre espace. Cet espace va servir de lieu de réalisation de plusieurs actions qui impliquent divers déplacements de personnages comme c'est le cas avec l'entrée de la mère de la reine (... *Entre une femme d'un certain âge, la mère de la reine...*) (Tableau III, p.29) et plus tard au Tableau IV, p. 37 (... *Entre la sœur du roi*). Il faut attendre le Tableau V pour voir l'action dramatique sortir de la chambre de la reine pour se jouer dans une autre pièce du palais. La didascalie initiale de ce Tableau nous indique qu'il s'agit du salon royal (*Le roi seul dans son salon. Un officier entre, le Commandant du Palais*) p.47.

Ce nouveau micro-espace va porter la tension dramatique à son paroxysme avec le coup d'État perpétré par le propre frère du roi. La didascalie kinésique de la page 62 décrit avec maints détails ce putsch à relent fratricide : (*Les gardes avancent vers le commandant du Palais. Mais d'un pas rapide, celui-ci se rapproche de son frère qu'il serre dans ses bras. Puis le poignarde. Le roi glisse dans les bras de son frère, puis s'écroule.*)

Ayant accédé au trône, le nouveau roi cherche à se faire aimer de la femme de son frère. La gestuelle afférente à cette nouvelle donne est mentionnée par la didascalie de la page 70 (*Il ouvre ses bras, s'avance, tente d'embrasser la reine. Celle-ci le gifle et lui crache au visage.*) La réaction violente de la reine, comme réponse au mouvement du nouveau roi, est mise en avant dans cette didascalie qui campe l'action toujours au sein du Palais royal. Dans cette enceinte, tous les mouvements à l'intérieur d'une même pièce ou entre plusieurs pièces sont relevés par les didascalies kinésiques. C'est dans ce macro-espace (le palais que l'action dramatique va connaître son épilogue.

À travers le tissu textuel, l'on a pu débusquer l'espace tant au niveau du discours des différents personnages qu'au niveau de la couche didascalique. L'évocation, la description et les changements intervenus au sein de l'espace dramatique prouvent qu'il est dynamique. Aussi, l'analyse globale de l'espace dans la pièce commande que l'on l'approche sous plusieurs angles.

1. LES DIFFERENTS TYPES D'ESPACES ET LEUR FONCTIONNEMENT

L'espace est important au théâtre parce qu'il donne du sens aux discours des personnages. En effet, chaque parole est proférée dans un endroit précis qui conditionne sa compréhension et sa portée. Cette influence de l'espace sur le discours théâtral a poussé Pruner (2010) à avancer qu'« il est nécessaire de définir l'espace dramatique dans lequel l'auteur place son action. » Les lignes qui suivent vont s'attarder sur les types d'espaces convoqués dans la pièce de Bandaman et leurs fonctionnements respectifs.

1.1. LES ESPACES OUVERTS

L'espace dramatique, tel que répertorié dans la pièce, fait une bonne place à l'espace naturel où se joue la majeure partie de l'action. Cet espace est géographiquement marqué et se prête à l'aventure. Dans la pièce, il s'agit de la vaste plaine qui renferme une panoplie de trésors dormants. L'étendue de cet espace ouvert montre qu'il est favorable à la circulation. C'est certainement cette facilité de pénétration qui amène le roi à y conduire sa nouvelle épouse. En outre, cette dernière n'a pas boudé le plaisir de s'y promener sans retenue. Elle avance toujours comme attirée par un magnétisme vers une cible de laquelle elle ne peut être détournée. L'aisance avec laquelle elle pénètre dans cette nature verdoyante qui exhale la vie montre que

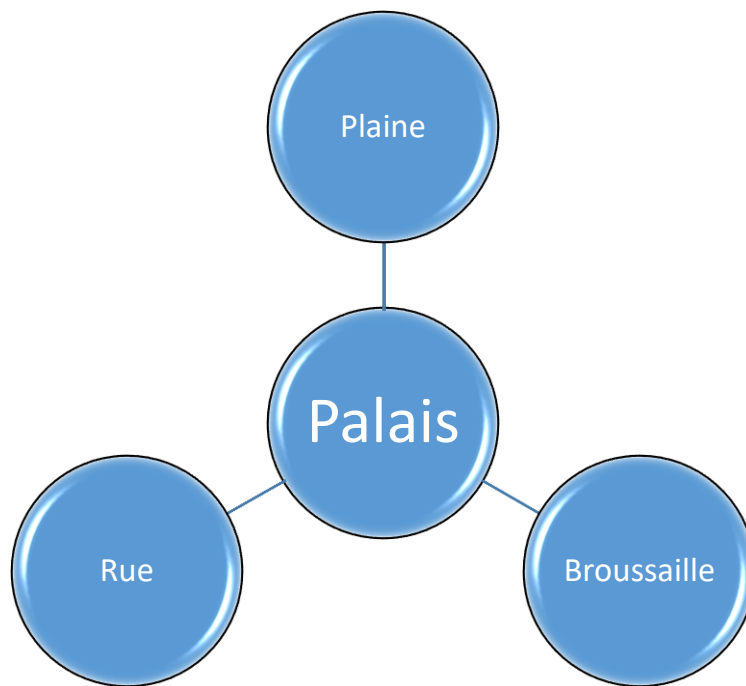
cet espace est celui de la liberté. Il est favorable au repos et à l'évasion au point de retenir indéfiniment tous ceux qui se laissent pénétrer par ses charmes.

Un autre espace ouvert dans la pièce est la rue qui a été envahie par la population pour non seulement arracher le pouvoir au roi putschiste, mais aussi et surtout pour introniser la reine: « Majesté, le peuple est dans la rue, du sud au nord, d'est à l'ouest, partout le peuple crie, hurle, aboie et réclame la reine sur le trône » (Tableau VIII, pp.78-79). La rue est devenue le symbole de la résistance et de la révolution qui conduit au changement de régime. Le pouvoir se trouve au bout de la rue qu'il faut nécessairement emprunter pour y arriver. La rue, prise d'assaut par des milliers de personnes incontrôlables devient alors un menace pour tout régime. La contestation est partie de la rue pour aller renverser le pouvoir en place au palais. La rue rend possible la circulation car elle joint tous les recoins du royaume au palais. En tant qu'espace public, la rue est un lieu de rencontres, elle rapproche les personnes et facilite leur adhésion aux idées nouvelles. Elle est aussi cadre de manifestation de la liberté grâce à la libre circulation, au tissage de relations et à la promotion des échanges interpersonnels.

Le dernier espace ouvert est la broussaille qui se situe hors de la ville. Elle sert d'endroit d'exécution de basses besognes. Cet espace n'a été qu'évoqué car il n'a pas été représenté dans la pièce. Aucune didascalie n'en parle ; c'est seulement dans l'échange entre le roi putschiste et l'officier qu'allusion a été faite de cet espace. Cet espace virtuel est très éloigné de la ville et n'est accessible que par des « routes lointaines ». Certainement, c'est un espace réservé que seuls les militaires avaient le droit de fréquenter:

Mais l'étrangère est morte, tu vois que j'ai eu raison de te demander de la tuer. Et j'ai tout suivi. Tu l'as bel et bien tuée. Je t'ai fait suivre, tu l'as fait sortir du cachot, l'as amenée sur des routes lointaines, l'as sortie de la voiture, elle hurlait, se débattait, et la portant sur tes immenses et larges épaules, tu l'as emmenée dans les broussailles. Et tu l'as abattue de trois coups de fusil. Tu es ressorti des broussailles avec le corps emballé dans du plastique noir sur tes épaules. Tu l'as jeté dans la voiture, puis tu as démarré. Tu es allé au lieu habituel, et dans un grand brassier, tu as jeté le corps. On l'a entendu crépiter dans les flammes, pétarader, pendant des heures, et avec cet art dont toi seul a le secret, tu as sorti les restes du cadavre pour les faire dissoudre dans un fût d'acide. Plus de trace, plus de reine, plus d'héritier ! (Tableau VIII, pp. 79-80).

Ces espaces ouverts se sont prêtés à tour de rôle au déroulement de l'action dramatique. Lorsque le rideau se lève, l'action commence dans une plaine pour ensuite venir au palais puis dans la broussaille, avant de revenir au palais pour son épilogue. Même s'ils ne communiquent pas entre eux, chaque espace est connecté au palais. Le palais est ainsi le noyau central autour duquel gravitent tous les espaces ouverts de cette pièce. Si les déplacements peuvent se faire à volonté dans ces espaces ouverts, ils deviennent plus risqués au sein des espaces clos.



1.2. LES ESPACES FERMES

Opposés aux espaces ouverts, les espaces fermés constituent des enceintes closes qui ne favorisent pas assez les rencontres. Les communications avec l'extérieur y sont sporadiques ; ce qui rend ces espaces dangereux. Pour Pruner (2010), l'espace fermé est « l'univers de la tragédie » en tant qu'il « favorise les affrontements et les tensions ».

Dans sa pièce, Maurice Bandaman hiérarchise les espaces fermés. Tour à tour, l'espace clos se décline en trois catégories que sont : l'espace fermé large, l'espace fermé moyen et l'espace fermé restreint. Dans cet ordre, la diminution spatiale est métonymique de l'accentuation d'un enfermement du personnage.

L'espace fermé large est représenté par le palais royal qui comporte des appartements et bureaux avec certainement plusieurs subdivisions. Le palais est le siège du pouvoir d'État et en tant que tel, il ne peut être fréquenté par tout le monde. Les dispositions sécuritaires autour du palais, le rendent inaccessible à la majorité des citoyens. Une frontière étanche le sépare des autres domaines de tant du royaume que de la ville où il érigé. Toutefois, à cause de son étendue, ses occupants ont la possibilité de circuler à l'intérieur. Le palais est l'unique espace fermé qui autorise des déplacements sur des distances relativement importantes.

Les espaces fermés à superficie moyenne sont les espaces les plus nombreux dans la pièce. La chambre de la reine focalise l'action aux Tableaux II, III et IV. Successivement, la reine reçoit dans sa chambre le mari, sa propre mère et enfin sa belle sœur selon l'ordre respectif des Tableaux. La chambre qui symbolise l'intimité est le lieu où le propriétaire a toute autorité sur quiconque y pénètre. C'est dans cette pièce que la reine démontre l'étendue de son pouvoir sur tous ses « visiteurs ». Toute personne qui franchit la porte de cette pièce tombe sous le pouvoir de la maîtresse de l'intérieur qui ne se laisse pas infléchir par ce qui arrive de l'extérieur. Au total, la communication entre l'intérieur et l'extérieur de la chambre est toujours aux dépens de l'extérieur.

Un autre espace de cette catégorie est le salon du roi (Tableau V, p.47). Cet espace fermé constitue un lieu réservé pour le roi pour traiter des affaires du royaume qui ne sauraient l'être sur la place publique. Même s'il n'est pas un lieu intime, le salon du roi n'est pas accessible à tout le monde. Seuls ses collaborateurs notamment le commandant du palais ou ses invités y ont accès. Le salon suggère que plusieurs personnes peuvent s'y réunir avec le roi. C'est donc un espace fermé où, toutefois, de nombreuses personnes peuvent venir s'entretenir.

Après le coup de force soldé par le meurtre du roi, son frère prend le pouvoir et instaure une dictature qu'il exerce à partir de ses bureaux (Tableau VI, p.65) et (Tableau VII, p. 71). Cette autre pièce du palais a les mêmes fonctions que le salon du premier roi. Certainement pour des motifs de conscience, le nouveau détenteur du pouvoir n'a pas accepté d'occuper les bureaux de son prédécesseur. En spécifiant ici qu'il s'agit de bureaux, le dramaturge établit le contraste entre les deux dirigeants. Alors que le premier passait son temps dans un salon qui donne l'image d'un paresseux, le second envoie comme message à son peuple qu'il est venu pour travailler parce qu'il y a assez à faire dans son royaume. Aussi afin de faire face à la quantité de travail, il s'est offert plusieurs bureaux.

L'unique espace fermé restreint est la prison qui est un espace fictif dans la pièce. Les allusions à cet espace sont contenues au Tableau VI, p.65 dans la didascalie initiale (... La reine déchuée, en haillons, sale, les cheveux hirsutes) et aussi dans les propos du nouveau roi, à savoir : « Madame ma belle-sœur, je vous ai fait sortir de votre cellule pour vous proposer un marché. » (p.65), « ... Vous acceptez de partir et vous êtes libre et riche », « Alors, vous crèverez en prison ! [...] » (p.67) et « Ramenez-la dans sa cellule, battez-la et faites d'elle ce que vous voulez, et qu'elle crève dans son infernal cachot ! » (p.70). La prison qui est un lieu où les condamnés séjournent jusqu'à expiration de leurs peines. La reine s'est retrouvée dans une cellule avec l'assassinat de son mari. L'endroit, insalubre et exigu est une peinture qui donne le sentiment que les prisonniers y sont maltraités. Il est conçu pour y isoler les personnes qui ont commis des fautes au regard de la loi. Cependant, la reine dont il est question ici n'avait pour seul tort que d'être l'épouse du roi assassiné. Elle a été condamnée uniquement pour des motifs politiques. La prison est donc présentée ici comme un instrument d'intimidation que les tenants du pouvoir utilisent contre leurs opposants.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il ressort que la construction de l'espace dramatique chez Maurice Bandaman obéit à une certaine dynamique qui insuffle du rythme à l'action dramatique. L'espace, parce qu'il participe de la création de sens au théâtre interagit avec les autres instances du genre. Il est présent dans les deux couches du texte théâtral sous forme actuelle ou fictive. Sa prégnance dans le théâtre donne une assise spatiale au déroulement de l'action dramatique. Plusieurs espaces jalonnent *La reine et la montagne* et traduisent ainsi le dynamisme de l'action dramatique.

La multiplication des espaces répond au besoin d'une dramaturgie du détail à laquelle s'adonne Bandaman pour pénétrer les univers plus intimes où se déroulent des micro-actions, loin des regards indiscrets, mais qui participent de la cohérence interne de l'action d'ensemble. En outre, cette multiplication des espaces se lit comme une volonté du dramaturge à rester le plus fidèle possible à la réalité.

Quel que soit le type d'espace, il ne fonctionne pas en vase clos. Tous les espaces sont favorables à la circulation des personnages dans la mesure où il n'existe pas de frontières étanches et définitivement établies. Il existe toujours une ouverture sur un autre espace qui rend

possible le déplacement. Au gré des besoins dramaturgiques, l'auteur amène son public à la découverte de plusieurs espaces qui déterminent, chacun à son niveau, l'évolution de l'action.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BANDAMAN Maurice, 2018, *La reine et la montagne*, Abidjan, Éditions Éburnie.

Articles

- DAKOURY Koudou David, 2016, « Espaces et représentations au théâtre » in *SLC* n°10 déc. 2016, varia, pp. 639-647, disponible sur https://www.revue-slc.org/wp-content/uploads/2023/12/41_DAKOURY-slc-10.pdf.
- DOMPEYRE Simone, 1992, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies » in *Pratiques* / Année 1992 / 74 / pp. 77-104, disponible sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389, consulté le 05/06/2025.
- GALAL Abdelnaser, 2023, « Étude des fonctions et des formes des didascalies dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza » in *Journal of Languages and Translation (JLT)* Vol. 10, Issue 1, pp. 116-127, disponible sur https://jltmin.journals.ekb.eg/article_277610 consulté le 05/06/2025.
- LALIBERTÉ Hélène, 1998, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique » in *L'Annuaire théâtral* Numéro 23, pp. 133-145, disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1998-n23-annuaire3669/041350ar.pdf>, consulté le 07/06/2025.
- MONNET Jérôme, 1998, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité » in *Cybergeog* N° 56, disponible sur : <https://journals.openedition.org/cybergeog/5316>.
- MYSZKOROWSKA Maria, 2003, « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau, in *Pratiques* N°119 /120, pp. 35-66, disponible sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003, consulté le 05/06/2025.

Ouvrages

- BALL David et BÉNAC Karine (dir.), 2009, *Coulisses, Revue de théâtre* 39| Automne 2009.
- BLÉDÉ Logbo, 2016, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI.
- HUBERT Marie-Claude, 2018, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PRUNER Michel, 2010, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- RYNGAERT Jean-Pierre, 1991, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

Dictionnaires

- PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- JEUGE-MAYNART Isabelle (2014) , *Le Petit Larousse*, Paris , Édition Larousse