

Mémoires

Revue Scientifique des Lettres,
des Langues, des Arts
et de la Communication



Université Peleforo GON COULIBALY

relac24.upgc@gmail.com

**MÉMOIRES, Revue scientifique des Lettres, des Langues,
des Arts et de la Communication**

ISSN-L : 3104-9370

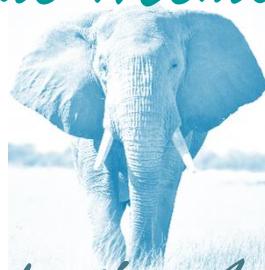
E-ISSN : 3104-9389

<https://memoiresrellac.ci/>

relac24.upgc@gmail.com

Université Peleforo GON COULIBALY (Korhogo – Côte d'Ivoire)

Revue Mémoires



Périodicité : Annuelle

Numéro 001, Volume 1 – Décembre 2025

Coordinateurs - Coordonnateurs

ESSE Kotchi Katin Habib & TOURE Kignilman Laurent

ADMINISTRATION ET NORMES ÉDITORIALES

Directeur de publication (Directeur de la revue)

Professeur IRIÉ Bi Gohy Mathias, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Directeur adjoint

Dr ESSÉ Kotchi Katin Habib, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Directeurs financiers

Dr KOUAMÉ Konan Richard, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dre KOUAKOU Brigitte C. Bosson, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Rédacteur en chef

Dr TOURÉ Kignilman Laurent, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Rédacteur en chef Adjoint

Dr KOUAKOU Brou Médard, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Secrétaires administratifs

Dr ETTIEN Kangah Emmanuel, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dr YEO Ahmed Ouloto, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dr KOUAKOU Konan Arnaud J., Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Chargé de Communication et marketing

Dr TOURÉ Bassamanan, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dre KOFFI Anvilé Marie Noëlle, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dr OUATTARA Alama, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Dr KOUAME Yao Gilles, Université Peleforo Gon Coulibaly

Représentants extérieurs

Dr (MC) CHAMSOUDINE Zataou Djibo, Université Abdou Moumouni (Niger)

Dr (MC) THIAM Khadim Rassoul, Université Gaston Berger de Saint Louis (Sénégal)

Dre (MC) GOUDET Laura, Université de Rouen (Normandie - France)

Dr COULIBALY Moussa, Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)

Dr AIFOUR Mohamed Cherif, Université de Oum El Bouaghi (Algérie)

Dr DEDO Hermand Abel, Université Félix Houphouet-Boigny (Côte d'Ivoire)

Dr SILUE Gomongo Nagarwélé, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Dr KONÉ Yacouba, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Dr KOUAKOU K. Samuel, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

Dr OUINGNON Hodé Hyacinthe, Université Abomey-Calavi (Bénin)

Dr SÉRÉ Abdoulaye, École Normale Supérieure (Koudougou – Burkina Faso)

Dre MONSIA Audrey, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire (Côte d'Ivoire)

Dr GBOGOU Abraham, École Normale Supérieure – Abidjan (Côte d'Ivoire)

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Professeur IRIÉ Bi Gohy Mathias, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Professeur PAPÉ Adoux Marc, Université de Pennsylvanie (USA)
Professeur NGAMOUNTSIKA Edouard, Université Marien N'Gouabi (Rép. de Congo)
Professeur NDONGO Ibara Yvon-Pierre, Université Marien N'Gouabi (RD Congo)
Professeur KOUABENAN-KOSSONOU François, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Professeur N'GUESSAN Assoa Pascal, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Professeur OUEDRAOGO Youssouf, Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)
Professeur TOUSSOU Okri Pascal, Université Abomey-Calavi (Bénin)
Professeur OUATTARA Vincent, Université Nobert Zongo (Burkina Faso)
Professeur KOFFI Loukou Fulbert, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) BONY Yao Charles, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) BEUGRÉ Z. Stéphane, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) CHAMSOUDINE Zataou Djibo, Université Abdou Moumouni (Niger)
Dr (MC) COULIBALY Lassina, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) COULIBALY Nanourgo, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) DJOKOURI Innocent, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) FANNY Losseni, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) FANNY Yacouba, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dre (MC) GOUDET Laura, Université de Rouen (Normandie)
Dr (MC) KOUASSI K. Jean-Michel, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) KOUASSI Konan Stanislas, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) PENAN Yehan Landry, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) SAMBOU Alphonse, Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)
Dr (MC) SANOGO Drissa, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) SILUE Gnénébélougo, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr (MC) THIAM Khadim Rassoul, Université Gaston Berger de Saint Louis (Sénégal)

COMITÉ DE REDACTION

Dr ESSÉ Kotchi Katin Habib, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr TOURÉ Kignilman Laurent, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr KOUAKOU Brou Médard, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr ETTIEN K. Emmanuel, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dr KOUAMÉ Konan Richard, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
Dre KOUAKOU Brigitte C. Bosson, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

LIGNE ÉDITORIALE



Faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé... La Revue *Mémoires* (au pluriel) se pose comme un conservatoire des travaux inédits qui contribuent à enrichir les débats contemporains et à créer des pistes de développement. L'éléphant symbolise la force, la sagesse dans les pas, la résilience dans l'environnement universitaire et l'ambition de la revue.

MÉMOIRES est une revue de parution annuelle de l'Université Peleforo Gon Coulibaly.

Elle garantit la publication des contributions originales dans les domaines des sciences humaines et sociales notamment des Lettres, des Langues, des Arts et de la Communication. En vertu du Code d'Éthique et de Déontologie du CAMES, toute contribution engage son auteur, même des années après la publication de son article. La revue MÉMOIRES a pour vocation de promouvoir la recherche fondamentale et appliquée, en encourageant les approches transversales et innovantes. Elle s'adresse aux chercheurs, enseignants-chercheurs et professionnels désireux de partager leurs travaux dans un cadre rigoureux et exigeant. Les contributions peuvent relever de diverses méthodologies (théoriques, empiriques, comparatives, etc.), à condition qu'elles s'inscrivent dans une démarche scientifique claire et contribuent à l'avancement des connaissances.

[La Rédaction](#)

CONSIGNES AUX AUTEURS

Le nombre de pages minimum : 10 pages, **maximum :** 18 pages

Marge : haut et bas : 2 cm, droite et gauche : 2 cm.

Numérotation numérique : chiffres arabes, en bas et à droite de la page

Police : Arial narrow, Taille : 12

Interligne : 1,15

Orientation : Portrait

MODALITES DE SOUMISSION

Tout manuscrit envoyé à la revue Mémoires doit être inédit, c'est-à-dire n'ayant jamais été publié auparavant dans une autre revue. Les manuscrits doivent impérativement satisfaire les indications ci-dessous et envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : relac24.upgc@gmail.com

Titre : La première page doit comporter le titre de l'article (taille 16, gras, couleur **bleu-vert foncé**), les Noms et Prénoms des auteurs, leur institution d'affiliation et leur adresse complète.

Résumé : Le résumé ne doit pas dépasser 150 mots. Il doit être succinct et faire ressortir l'essentiel. Taille 10, interligne 1,0

Mots-clés : Ils ne doivent pas dépasser cinq.

Introduction : Elle doit fournir suffisamment d'informations de base, situer le contexte de l'étude. Elle doit permettre au lecteur de juger la valeur qualitative de l'étude et évaluer les résultats acquis.

Corps du sujet : Les différentes parties du corps du sujet doivent apparaître dans un ordre logique. (Ex : **1.** ; **1.1.** ; **1.1.1.** ; **2.** ; **2.1.** ; **2.1.1.** ; etc.). L'introduction et la conclusion ne sont pas numérotées.

Notes de bas de page : Elles ne renvoient pas aux références bibliographiques, mais aux informations complémentaires.

Citation : Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les normes APA 7

Conclusion : Elle ne doit pas être une reprise du résumé et de la discussion. Elle doit être un rappel des principaux résultats obtenus et des conséquences les plus importantes que l'on peut en déduire.

Références bibliographiques : Les auteurs convoqués pour la rédaction seront mentionnés dans le texte selon les normes APA 7.

Journal : Appliquer les normes APA 7.

Livres : Appliquer les normes APA 7.

Proceedings : Noms et prénoms des auteurs, année de publication, titre complet de l'article et des proceedings, année et lieu du congrès ou symposium, maison et lieu de publication, les numéros de la première et dernière page.

SOMMAIRE

TRAORÉ Sogotènin Ramata, <i>Université Peleforo Gon Coulibaly</i>	<i>Le mode de dramatisation de la philosophie de la transculturalité dans Nous étions assis sur le rivage du monde... de José Pliya</i>	1-17
BOMBOH Maxime Bomboh, <i>École Supérieure de Théâtre, Cinéma et l'Audio-Visuel, INSAAC</i>	<i>L'esthétiques conjecturelle dans le théâtre de Jean Genet</i>	18-24
AGOBE Ablakpa Jacob, <i>Université Félix Houphouët-Boigny</i>		
KOUAME Clément Kouadio, <i>Université Félix Houphouët-Boigny</i>	<i>Français, illettrisme et parole des insuffisants rénaux : défis sociolinguistiques de la recherche qualitative en Côte d'Ivoire</i>	29-46
KOFFI Koffi Gnamien Jean-Claude, <i>Université Félix Houphouët-Boigny</i>		
SENY Ehouman Dibié Besmez, <i>INSAAC</i>		
KOUADIO Mafiani N'Da, <i>Université Félix Houphouët-Boigny</i>	<i>Symbolisation et vulgarisation de la fête des ignames chez les Agni sanwi</i>	47-59
TOUMAN Kouadio Hyppolite, <i>Université Alassane Ouattara</i>		
YAO Kobenan sylvain, <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>Des distorsions syntaxiques comme marqueurs de focalisation grammaticale dans Allah n'est pas obligé, La vie et demie et de La bible et le fusil</i>	60-74
MONSIA épouse Sahouan Gouelou Sandrine Audrey Flora, <i>Université Virtuelle de Côte d'Ivoire (UVCI)</i>	<i>Révolution scripturale, contribution littéraire et sociale : cas des Romancières postcoloniales.</i>	75-92
DOUMBIA Bangali, <i>Université Félix Houphouët-Boigny</i>	<i>De la mise en scène du factuel à l'engagement dans Monoko-zohi de Diégou Baily</i>	93-104
N'GONIAN Kouassi Anicet <i>Université Peleforo Gon Coulibaly</i>	<i>L'écriture érotique au féminin de Paul Verlaine à partir de la section « Les amies » du recueil Parallèlement</i>	105-121
KOUADIO Fortina Junior Ely <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>Les Châtiments de Victor Hugo : un creuset de l'humanisme</i>	122-136
LOGBO Azo Assiène Samuel <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>Une convergence des écoles d'écocritique à la bio(éco)thémie ivoirienne</i>	137-154
LANÉ BI Vanié Serge <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>De la pérennisation de la culture à la patrimonialisation du livre : une étude comparative entre « fiñ », le conte gouro et la bibliothèque</i>	155-169
KACOU BI Tozan Franck Sylver <i>Université Alassane Ouattara</i>		

KOUAMÉ N'Guessan Ange Corneille <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>Emploi des gallicismes chez Kourouma. Du culte de la langue française à son extension par phagocytose des langues et cultures locales africaines</i>	170-182
DADIÉ Bessou Jérémie <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>La morphologie phrastique atypique dans le discours : une quête énonciative comme tendance littéraire nouvelle chez Éric Bohème</i>	183-195
TANOH N'Da Tahia Henriette <i>Université Alassane Ouattara</i>	<i>La pluralité grammaticale de la conjonction de coordination « et » : une subjectivité énonciative et esthétique acquise</i>	192-210

Mémoires

n°1, Vol. 1



Mémoires | n°1, décembre 2025

Revue Mémoires, Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

Revue **Mémoires**, ISSN-L : 3104-9370 E-ISSN : 3104-9389

relac24.upgc@gmail.com * <https://memoiresrellac.ci/>

De la mise en scène du factuel à l'engagement dans *Monoko-zohi* de Diégou Bailly

Bangali DOUMBIA

Université Félix Houphouët-Boigny

bangalidoumbia.bd@gmail.com

Reçu: 10/11/2025,

Accepté: 10/12/2025,

Publié: 31/12/2025

Résumé

La mise en scène du factuel relève des faits qualifiant une information ou une parole sur des données réelles, des événements existants. Elle est au service de l'engagement qui consiste à prendre ouvertement partie pour une cause. Dans *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly, sous une perspective sémiotique et sociocritique, les dimensions dramatiques du factuel, à savoir la cession foncière aux allogènes, l'adultère et la xénophobie, laissent entrevoir l'engagement dont les stratégies de la dramatisation sont l'art du théâtre dans le théâtre et la satire de la marginalisation de la femme. En ce sens, l'objectif de l'étude est de comment le dramaturge pose les jalons des dérives des hommes puisqu'il aspire à transcrire un idéal : restituer fidèlement la réalité en invitant au changement de comportement.

Mots clés : factuel – engagement – dramatisation – théâtre – idéal

Abstract

The staging of factual elements pertains to facts that qualify information or speech based on real data and existing events. It serves the purpose of commitment, which involves openly taking a stand for a cause. In *Monoko-Zohi* by Diegou Bailly, from a semiotic and sociocritical perspective, the dramatic dimensions of factuality, namely land transfer to non-natives, adultery, and xenophobia, reveal a form of engagement whose dramatization strategies include the art of theatre within theatre and satire of women's marginalization. In this sense, the objective of the study is to understand how the playwright lays the groundwork for humanity's failings, since he seeks to convey an ideal : to faithfully reflect reality while inviting a change in behavior.

Keywords : factual – commitment – dramatization – theatre – ideal

Introduction

L'histoire du théâtre africain s'affirme inséparable des réalités des sociétés africaines, son évolution s'introduit à l'évolution socio-économique de la société toute entière. Par sa nature, le théâtre se veut un élément de communication, un système d'expression représentatif d'une praxis sociétale. Il insiste sur le vécu de nos sociétés africaines. Dès lors, vu que toute société fait vivre et revivre les moments marquant son existence, le théâtre s'invite dans toute manifestation populaire destinée à rappeler à la mémoire de tous les fondements de la survivance. La théâtralité apparaît comme une dimension inhérente à toute formation sociale. Pour Marie Claude Hubert (2008), le théâtre « repose sur le jeu des acteurs sans lesquels il n'aurait pas d'existence » (p. 09). Le texte dramatique n'est dès lors qu'une partition dont la pleine intelligibilité suppose un travail herméneutique. Cette démarche critique équivaut, pour l'analyste, à une tentative de reconstruction intérieure d'un univers fondé sur le mouvement et l'action. Par conséquent, le texte théâtral apparaît comme un récit en attente de représentation, dont l'étude implique de prendre en compte les faits scéniques et les modalités concrètes de leur mise en scène. La mise en scène se rapporte à une configuration d'une situation véridique. Elle favorise la créativité de l'acteur lorsqu'il est sur scène et celle du spectateur dans la mesure où il peut associer ladite mise en scène à la vie réelle. Dans cette posture, elle aide à comprendre la réalité. C'est dans cette dynamique que s'inscrit *Monoko-Zohi*, pièce dans laquelle Diégou Bailly transpose et met en scène des faits tragiques inspirés d'événements contemporains. L'œuvre aborde la violence, l'oppression et la souffrance du peuple, dans une perspective qui vise à interroger les fondements de la justice et de la liberté au sein de la société. L'objectif de l'étude est donc de poser les jalons des dérives des hommes. Aussi, pensons-nous que ce débat sur le factuel à l'engagement que nous amorçons permettra-t-il de mettre en évidence l'engagement du dramaturge dans l'ordre social nouveau. D'où l'intitulé du présent sujet : « De la mise en scène du factuel à l'engagement dans *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly ». Dès lors, une question centrale se pose : comment l'organisation du factuel se transforme-t-elle en un discours d'engagement dans *Monoko-Zohi* ? Et quels enjeux esthétiques, éthiques et sociopolitiques se dégagent de cette transposition dramatique du réel ? Pour répondre à ces interrogations, la sémiotique et la sociocritique seront d'une aide. Concernant la sémiotique, elle est l'étude générale du signe et du sens. Son objet est « d'expliquer les structures signifiantes qui modèlent le discours social et le discours individuel » (J.C Coquet, 1984, p. 21). Et, en tant que telle, elle s'intéresse « aux

conditions de saisie de la signification, elle a mis le texte et ses structures organisatrices au centre de ses investigations (D. Bertrand, 2000, p. 16). Quant à la sociocritique, elle repose sur une position purement idéologique. Comme l'indique Barthélémy Kotchy (1984), elle est « la méthode qui permet d'analyser l'œuvre dans sa globalité » (p. 86). Elle « cherche la manière dont le social s'inscrit dans la structure du texte (...) » (P. Pavis, 2015, p. 330). Ainsi, notre travail s'articulera autour de trois parties essentielles. La première montre les dimensions dramatiques du factuel dans *Monoko-Zohi*. La deuxième présente les stratégies de la dramatisation de l'engagement dans *Monoko-Zohi*. Quant à la troisième, elle met en évidence les enjeux de la mise en scène du factuel à l'engagement.

1. Des dimensions dramatiques du factuel dans *Monoko-Zohi*

Diégou Bailly fait profession de son engagement à mettre son théâtre au service du peuple africain en lutte contre l'injustice, l'impérialisme, la souffrance. Cette œuvre à la fois historique, culturel, social et politique est inspirée de faits véridiques qui laissent transparaître plusieurs vices et travers de la société comme la cession foncière aux allogènes, l'adultère, la xénophobie, etc.

1.1. La cession foncière aux allogènes, un élément factuel

Les vices et travers de la société renvoient aux défauts des hommes et de la société elle-même. Les mettre en lumière, c'est les critiquer pour mieux les comprendre, pour mieux les combattre. Des auteurs comme Diégou Bailly ont depuis toujours fait entendre leurs voix pour dénoncer ces vices et travers au moyen d'écrits satiriques. L'objectif visé est d'inviter les hommes et la société à plus de responsabilité.

Dès l'entame de la pièce, c'est-à-dire au Tableau I, nous avons un long dialogue entre Tra Bi et Tra Lou qui extériorise plusieurs problèmes notamment la cession foncière aux allogènes. En effet, il est question d'une opération foncière qui transfère la propriété d'un terrain d'une communauté autochtone à un individu ou groupe étranger à cette communauté surtout pour la vente. De fait, la tonalité polémique voire dramatique fait surface dans une discussion entre les deux conjoints, élucidant le désaccord sur la question :

Tra Lou : (...) Si vous aviez du respect pour les ancêtres, vous ne vendriez pas les terres qu'ils vous ont léguées. Il n'existe plus dans le terroir un seul lopin qui n'ait été acheté par des gens venus d'ailleurs... C'est dramatique, scandaleux et honteux. Dans une dizaine d'années, une petite dizaine d'années seulement, *Monoko-Zohi* ne vous appartiendra plus. Vous deviendrez des étrangers sur la terre de vos ancêtres.

Tra Bi : Écoute, je ne suis pas le seul à vendre des terres. D'ailleurs, ce problème ne te concerne pas. Es-tu venue de Pélézi avec un lopin de terre ? Tu as la manie de te mêler des problèmes qui ne te regardent pas.

(Tableau I, pp. 11-12.)

Par la présence des phrases négatives « Il n'existe plus dans le terroir un seul lopin qui n'aït été acheté par des gens venus d'ailleurs », « Monoko-Zohi ne vous appartiendra plus » et des adjectifs qualificatifs « dramatique », « scandaleux », « honteux », le dramaturge ivoirien évoque un fait crucial qui est la cession foncière aux allogènes. En conséquence, les propos de Tra Lou laissent entrevoir ce mal pernicieux qui engendre des conflits, des pertes de contrôle sur les terres, des modifications de la démographie et des pratiques locales, des risques juridiques, des pressions économiques et souvent des morts. Ce qui est un prétexte pour Bailly de faire une analyse minutieuse du problème foncier en pays Gouro où deux conceptions contradictoires s'affrontent dans un dialogue polémique et même ironique. Si l'on en croit Anne Ubersfeld (1996), l'ironie n'est pas gratuite au théâtre ; elle « constitue un instrument critique et une pédagogie de la conscience » (p. 112). Le dramaturge use alors de sa plume pour examiner le factuel qui s'étend sur l'adultèrerie.

1.2. *L'adultèrerie, une réalité objective*

L'adultèrerie constitue un fait déterminant qui structure en profondeur l'action dramatique dans *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly. Pour Honoré de Balzac (1829), « l'adultèrerie est une question d'occasion » (p. 256). En effet, l'écrivain français conçoit cet agissement comme le fruit du manque de temps, de la solitude, la frustration conjugale, etc. Cependant, sa présence dans le texte de Bailly a été définie par les personnages comme un acte criminel, une preuve d'ingratitude venant du personnage du vieillard, qui doit être punie par la Tradition. C'est dans ce sens que Tra Bi, s'adressant au chef du village Tizié à maintes reprises, affirme avec beaucoup d'images :

Tra Bi : Ce vieillard a osé s'asseoir sur mon trône à la cime du mont Venus et – suprême défi – il a joué à la flûte avec mon sceptre. Chef, il doit payer cet affront au prix fort. D'ailleurs, la Tradition est intraitable sur ce point.

(Tableau II, p. 20.)

Ici, ces propos mettent en évidence une conception de l'adultèrerie comme infraction à l'ordre normatif en ce qu'il contrevient à la fois aux prescriptions légales et aux valeurs traditionnelles qui régissent l'institution matrimoniale. Les métaphores « s'asseoir sur mon trône à la cime du mont Venus », « il a joué à la flûte avec mon sceptre » et le

groupe nominal « suprême défi » n'en disent pas moins. Ces signes révèlent le comportement du vieillard qui a eu des rapports sexuels avec Tra Lou, malgré l'hospitalité que lui avait généreusement accordée Tra Bi, l'époux de cette dernière. L'adultère constitue en ce moment un élément factuel, un point concret, un fait réel. C'est pourquoi, il constitue pour le dramaturge une source d'inspiration dramatique. Il devient un ressort satirique qui permet de tourner en dérision les excès du désir, l'hypocrisie du vieillard envers son hôte Tra Bi. Nous sommes face d'un fait tangible, une réalité qui justifie la dimension dramatique du factuel tout comme la xénophobie

1.3. La xénophobie, une dimension dramatique du factuel

Le factuel se fonde sur tout ce qui concerne les faits, la réalité ou les événements objectifs. Il désigne ce qui peut être vérifié, observé ou démontré par des preuves concrètes. Chez Diégou Bailly, il constitue le fondement l'action dramatique qui « ne doit pas être simple, mais vraie » (V. Hugo, 1827, p. 42). Dans *Monoko-Zohi*, le dramaturge met en exergue le rôle essentiel des allogènes, qui apparaissent comme des soutiens majeurs des autochtones dans le règlement des conflits. Ouédraogo, N'Guessan et Diomandé incarnent ainsi l'entente, l'harmonie et le vivre-ensemble au sein de la communauté. En tant que notables, ils assument une fonction d'organisation et de stabilisation de la paix. Toutefois, malgré ce statut, ils n'échappent pas à la stigmatisation et demeurent victimes de xénophobie dans l'œuvre :

Tizié : (...) Mais ces frères venus d'ailleurs commencent à me sortir par les pores. Tu les accueilles à bras ouverts ; tu leur offres gracieusement le gîte, le couvert, voire le lopin de terre. Que font-ils pour te remercier ? Ils cherchent à s'asseoir sur ton trône.
(...)

(Tableau II, p.22)

Ballo Bi (en colère) : Un chef ne s'excuse jamais. Et puis, tu demandes pardon à qui ? Dis-moi à qui tu demandes pardon ! À ces gens-là ? S'ils ne sont pas contents de vivre à Monoko-Zohi, qu'ils aillent voir ailleurs si nous y sommes. Quand allons-nous pouvoir enfin discuter tranquillement de nos problèmes sur cette terre que nos ancêtres nous ont léguée ?

(Tableau II, p.24)

Certes, les allogènes Ouédraogo, N'Guessan et Diomandé sont des notables, mais ils sont considérés comme des étrangers au sein de la population de Monoko-Zohi. Ils symbolisent le danger, l'inquiétude pour des personnages comme Ballo Bi par rapport aux autochtones qui s'identifient à la tranquillité. Les expressions « ces frères venus d'ailleurs », « S'ils ne sont pas contents de vivre à Monoko-Zohi, qu'ils aillent

voir ailleurs si nous y sommes » en sont bien illustratives. Leur charge sémantique suggère la stigmatisation, l'étiquetage de ces personnages. Cependant, pour le dramaturge, les allogènes sont dignes de considération et d'hommage. C'est à eux que l'on fait appel quand il s'agit de protéger le territoire contre les ennemis. Du coup, le regard pénétrant de Diégou Bailly sur la xénophobie qui, selon John F. Kennedy (1958), est la « haine des étrangers » (p. 45), pousse à une prise de responsabilité individuelle et collective. Au demeurant, « la satire théâtrale fonctionne comme un révélateur : elle exagère les travers sociaux pour en dévoiler la vérité » (P. Pavis, 2002, p. 338).

La satire est une mise en garde autant qu'une punition, et les cibles sont universelles. Elle s'attaque à tous les sujets, dénonce tous les vices, lutte contre les maux : les problèmes fonciers, l'adultère, la xénophobie, etc. Tout est bon pour le dramaturge de plonger sa plume dans le fiel et renvoyer à l'humanité un miroir de ses défauts.

2. Des stratégies de la dramatisation de l'engagement dans *Monoko-Zohi*

Aborder la question des stratégies de la dramatisation de l'engagement revient à mettre en œuvre les moyens déployés par le dramaturge pour galvaniser le lecteur-spectateur à plus d'engagement. Selon Bertolt Brecht (1939), « Le théâtre ne doit pas se contenter de divertir ; il doit (...) pousser à l'action » (p. 24). Dans le cadre de notre étude, l'engagement est mis en évidence à travers l'art du théâtre dans le théâtre et la satire de la marginalisation de la femme.

2.1. L'art du théâtre dans le théâtre

Le théâtre dans le théâtre est un procédé qui circule à travers les époques et les genres dramatiques. Il repose sur une mise en abyme qui est une technique dramatique consistant à insérer une représentation interne à la représentation principale : dans la pièce représentée, les personnages jouent une sorte de pièce de théâtre. Comme le rappelle Lucien Dällenbach (1977), « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (pp. 52-53). Considéré parfois comme un élément de l'engagement, ce procédé qui entretient une confusion entre fiction et réalité, fait l'objet de traitements divers qui interrogent les fonctions du théâtre, ainsi que les rapports entre le réel et sa représentation.

Dans *Monoko-Zohi*, la didascalie introductory au Tableau III en dit plus :

*En pleine nuit,
Dans le bois sacré de Monoko-Zohi.*

Kaléidoscope de lumières rappelant les vitraux des cathédrales, avec dominance de rouge.

Au pied d'un immense sipo entouré de lianes et de fougères, on remarque des traces de sang et de nombreuses plumes de poulet.

Tizié et ses quatre notables devisent tranquillement, assis sur les contreforts de l'arbre. Au loin, on entend le bruit du tam-tam parleur. Tra bi et Tra lou se tiennent debout.

(Tableau III, p. 29)

Ces personnages occupent une place centrale dans la dynamique dramatique. La représentation s'articule en effet autour de deux axes majeurs : d'une part, la cérémonie d'initiation de Tra Bi et de son épouse Tra Lou au bois sacré ; d'autre part, une séance de concertation et d'invocation des mânes destinée à préserver la souveraineté, la dignité et la liberté de Monoko-Zohi. Cette communauté sera pourtant bientôt confrontée à la furie dévastatrice des Ogres, figures d'envahisseurs menaçant son équilibre et son identité. Ce théâtre dans le théâtre montre le combat, l'engagement des personnages prêts à sacrifier leur vie pour résister aux Ogres, pour dominer et dicter leurs ordres et leurs lois aux Ogres « qui détruisent, incendent, pillent, rasent, balaient, broient, brûlent et dévorent tout sur leur passage » (p. 25).

Par le truchement de ce procédé, le dramaturge dénonce des injustices, des abus du fait des envahisseurs en créant un effet de distanciation. Par conséquent, le lecteur-spectateur est invité à analyser ces injustices et abus plutôt qu'à s'identifier passivement aux personnages. Visiblement, il s'agit de placer le lecteur-spectateur dans une position active et de l'engager sur le plan intellectuel et moral. De là découle l'affirmation d'Anne Ubersfeld (1996) :

Il y a théâtre dans le théâtre lorsqu'un élément théâtral est comme isolé du reste et apparaît à son tour comme l'objet du regard des spectateurs situés sur la scène, quand il y a à la fois sur la scène des regardants et des regardés, quand le spectateur de la scène voit des comédiens en face d'un spectacle que lui-même regarde aussi. (A. Ubersfeld, 1996, p.71)

À ce niveau, le personnage, la scène ou l'événement est mis en avant, séparé de l'intrigue principale, et devient un objet d'attention pour les lecteur-spectateurs présents dans la fiction. Cela crée une prise de conscience puisque le lecteur-spectateur assiste à la pièce principale même s'il voit d'autres personnages regarder la pièce interne. Il naît alors un effet de miroir et de réflexion car lecteur-spectateur est à la fois de la fiction principale et la fiction secondaire.

En définitive, le théâtre dans le théâtre fonctionne à l'intérieur de la pièce comme une sorte de fragment miniature, comme un miroir. Il appelle à l'action, à la réflexion critique sur la société, à l'éveil de la conscience.

2.1. *La satire de la marginalisation de la femme*

Dans *Monoko-Zohi*, l'un des objectifs essentiels poursuivis par le dramaturge consiste à mettre en scène le rôle fondamental que les femmes africaines, en tant que groupe social, assument de manière constante au sein de leurs communautés, et ce dans la longue durée. Ce rôle est complémentaire à celui des hommes. En effet, il s'agit de montrer que l'exclusion sinon la marginalisation des femmes dans la société est un phénomène, historiquement daté. C'est cette marginalisation qui repose sur une construction sociale qui relègue les femmes au rang d'«Autre» (S. de Beauvoir, 1949, p. 16) que Diégou Bailly fustige.

Journaliste de formation, le dramaturge s'inscrit dans le courant de l'histoire en empruntant la voix d'une enquête sur le genre pour analyser la position conjugale de la femme. Suivons Tra Bi dans cette réplique adressée à son épouse Tra Lou :

Tra Bi : (...) À propos de condition féminine ! Il en existe une seule que je connaisse vraiment : une femme, une vraie femme, doit chercher à plaire à son mari. Point et barre. Et trois choses essentielles permettent aux épouses de retenir leurs maris au foyer : des plats succulents, des enfants beaux et intelligents, et des gâteries au lit.

(Tableau I, p. 15.)

La présentation de la femme par Tra Bi prend la forme d'une marginalisation, une stigmatisation, une exclusion. Toutefois, pour Diégou Bailly, une telle condition en ce qui concerne les femmes doit être caduque. Car, le rapport des femmes dans la société et la prise des décisions pour l'amélioration des choses ainsi que le règlement des problèmes devraient désormais être posés positivement. À en croire Nelson Mandela (1996), « On peut juger du véritable degré de liberté d'une société qu'à la place qu'y occupent ses femmes » (p. 214). Cette pensée ne saurait constituer une vérité pour certains personnages comme Ballo Bi dans une réaction après la nomination de Tra Lou comme commandant en chef des opérations de lutte contre les envahisseurs de Monoko-Zohi :

Tizié : Je n'aime pas la guerre, mais puisqu'elle s'impose à moi, je la mènerai sans état d'âme. Tra Lou, j'admire ton courage et ta détermination. Je te nomme commandant en chef des opérations. Tu tiendras l'avant-garde avec l'Alliances des patriotes.

Ballo Bi : Après avoir admis des intrus dans le bois sacré et le conseil du village, Tizié veut maintenant nous imposer la dictature des femmes. Nous ne l'accepterons jamais ! Trop, c'est trop !

(Tableau III, pp. 40-41.)

Pour Ballo Bi, les femmes doivent être muselées parce qu'elles n'ont aucune décision à prendre face aux problèmes existants. Elles gagneraient à se conformer aux décisions prises par les hommes qui ne doivent aucunement subir la « dictature des femmes ». Cette conception tend à marginaliser les femmes africaines. C'est ce qu'entend réfuter le dramaturge ivoirien dans son œuvre.

La marginalisation des femmes selon Diégou Bailly a des effets désastreux tant pour le présent que pour l'avenir. Elle peut nuire à l'unité de la communauté et compromettre l'intégration sociale. Par exemple, dans la pièce, l'absence de Tra Lou dans les prises de décision de mener la guerre contre les Ogres à Monoko-Zohi serait un problème épique, voire un défi considérable pour les hommes, car les femmes n'ayant pas droit à la guerre.

Au total, selon Diégou Bailly, les femmes doivent jouer un rôle stratégique et central dans la prise de décision et la gouvernance au sein de la société africaine. Leur reconnaissance ne se limite pas à leur capacité à procréer. La mise en scène du factuel à l'engagement a alors des enjeux.

3. Les enjeux de la mise en scène du factuel à l'engagement dans *Monoko-Zohi*

La dramaturgie, art de la représentation scénique, est inhérente à tout locuteur attentif à la beauté de la représentation. Elle a pour enjeu de traduire la passion, la pensée, le devoir et les aspirations de l'homme en harmonie avec l'humanité profonde. C'est la beauté de la forme dont elle est le culte qui la rend si utile à la diffusion des idées et des sentiments. Du coup, la dramaturgie se veut de transcrire un idéal. Dans la pièce de Diégou Bailly, il se dégage l'idéal du factuel et l'idéal de l'engagement.

3.1. L'idéal du factuel : une quête d'objectivité

L'originalité de la conception de la cette base repose sur l'approche factuelle. Il s'agit de reprendre les faits contenus dans la pièce de Diégou Bailly. Cette attention particulière portée au contenu doit se refléter dans la structuration même des champs spécifiques conçus pour décrire les faits.

Cette prouesse révèle la prolixité du dramaturge qui justifie sa renommée dans son pays. Diégou Bailly, auteur à l'écriture à la fois politique, littéraire et combative,

occupe une place reconnue dans le paysage théâtral ivoirien. Sa pièce *Monoko-Zohi* s'inscrit dans une démarche à la fois de recherche et de création, mobilisant une esthétique du métissage qui constitue l'expression même de son engagement artistique et idéologique. Il s'inspire à la fois des ressources de la tradition : les proverbes (pp. 20, 24...), le bois sacré (p. 29), la musique folklore Gouro, le tam-tam parleur (p. 21), et des éléments de la modernité ; ce qui produit un texte hybride. Au demeurant, « l'art théâtral se situe au carrefour de plusieurs langages : verbal, gestuel, visuel, sonore ; il n'appartient jamais totalement à l'un ou à l'autre » (Tzvetan Todorov, 1973, p. 85).

Dans nos sociétés, la cession foncière, l'adultère, la marginalisation des femmes, la xénophobie que subissent les allophones ne sont pas loin de l'esclavage. Il faut alors décrire ces problèmes en vue de leur dénonciation pour un changement. Diégou Bailly dit les choses de façon virulente. Il y a de la profondeur dans sa pièce malgré son aspect moins volumineux, car certaines phrases et expressions poussent à la méditation et à la compréhension. En outre, la couleur dominante de cette pièce est le marron. On y trouve du vert et l'écriture en blanc. Le dramaturge laisse éclater sa colère sur le problème foncier rural, la stigmatisation des femmes au village et la xénophobie subie par les allophones. Pour lui, il faut changer les mentalités pour une transformation sociale à travers la révolution. Ainsi, la paix demeurera à *Monoko-Zohi* et partout en Afrique.

3.2. L'idéal de l'engagement : une exigence

Monoko-Zohi est à la mesure de l'engagement de Diégou Bailly tendu vers la liberté des peuples. En effet, cette pièce apparaît comme un outil révolutionnaire contre certains maux qui gangrènent la société africaine. D'ailleurs, « le théâtre est action, et l'action véritablement dramatique est toujours révolutionnaire, car elle détruit un ordre pour en instaurer un autre » (J.P Sartre, 1947, p. 36).

La pièce met en avant les enjeux scripturaux et idéologiques du dramaturge ivoirien. Son écriture établit autant une contestation idéologique et expressive qu'une médiation constante en différents genres ; ce qui multiplie justement les formes assez libres de son écriture. Par conséquent, de ses expériences et de sa familiarité avec le théâtre naît une esthétique qui scelle l'accomplissement de toute une vie littéraire, sociale et politique. Cette œuvre a su rapprocher les différentes stratégies du dramaturge, du journaliste, du révolutionnaire pour dire la société africaine en décrépitude et sous l'emprise des Ogres.

Par ailleurs, *Monoko-Zohi* se révèle comme une pièce enrichissante. Diégou Bailly y passe au crible des maux qui entravent la bonne marche de la société. Son idéal étant de savoir les peuples sortir de leur vie d'injustice, de problèmes voire de souffrance, il convoque des personnages engagés pour rétablir la dignité et la liberté. Dès lors, le dramaturge ivoirien laisse transparaître un théâtre qui s'inscrit pleinement dans l'engagement.

Conclusion

La dramatisation du factuel dans *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly révèle à la fois l'écriture de la cession foncière, de l'adultère et la transcription de la xénophobie. Son désir d'esthétiser l'engagement conduit par ce concept du factuel se perçoit par le recours à l'art du théâtre dans le théâtre et à la satire de la marginalisation de la femme. Manifestement, « le théâtre africain ne peut se couper du vécu : il naît du factuel de notre histoire pour devenir une arme de conscientisation et d'action » (Z. Zaourou, 1975, p. 14). Aussi, la dramatisation du factuel à l'engagement permet à l'auteur de prendre position contre les maux susmentionnés, lesquels portent atteinte à l'image de la société et relèguent certaines couches sociales au second rang. À cet égard, Diégou Bailly invite ses contemporains à cultiver de nouvelles conduites, capables de mettre fin à ces maux à l'effet de libérer les peuples. En conclusion, le dramaturge exhorte les hommes à adopter des comportements nouveaux pour l'épanouissement de chacun, l'intégration sociale, la pudeur, l'égalité des sexes et la liberté. Car « la conscientisation et le changement de comportements sont essentiels pour que l'homme prenne en main sa propre libération et réalise pleinement son potentiel » (P. Freire, 1970, p. 78). Alors, en dramatisant le factuel au service de l'engagement, le théâtre en général et Diégou Bailly en particulier, élève l'être humain au centre de son propos.

Références bibliographiques

BAILLY Diégou, 2004, *Monoko-Zohi*, Abidjan, PUCI.

DÄLLENBACH Lucien, 1977, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

COLLECTIF, 1971, *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, Présence Africaine.

- BALZAC Honoré de, 1829, *Physiologie du mariage*, Paris, Éditions GF Flammarion.
- BEAUVOIR Simone de, 1949, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BRECHT Bertolt, 1939, *Mère Courage et ses enfants*, Paris, L'Arche.
- COQUET Jean-Claude, 1984, *Le discours et son sujet*, Paris, Klincksieck.
- DUBOIS Jean, 2002, *Le Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas/VUEF.
- FREIRE Paulo, 1970, *Pédagogie des opprimés*, Paris, Maspero.
- HUBERT Marie-Claude, 2008, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.
- HUGO Victor, 1827, *Cromwell*, Paris, Folio classique.
- KENNEDY John F, 1958, *A Nation of Immigrants*, New York, Harper and Row Ed.
- KOYCHY Barthélémy, 1984, « Méthodologie et idéologie » in *Littérature et Méthologie*, Abidjan, CEDA.
- MANDELA Nelson, 1996, *Un long chemin vers la liberté*, Paris, Fayard.
- MARTIN David, 1995, *Le théâtre*, Paris, Belin.
- PAVIS Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PRUNER Michel, 2012, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- SARTRE Jean-Paul, 1947, *Situations II*, Paris, Gallimard.
- TODOROV Tzvetan, 1973, *Poétique*, Paris, Seuil.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.