



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



ISSN 2958-2814

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Editeur

UFR Communication, Milieu et Société

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)



ISSN 2958-2814

INDEXATIONS INTERNATIONALES

Pour toutes informations sur l'indexation internationale de la revue *AKIRI*, consultez les bases de données ci-dessous :

auré HAL
accès aux données
de référence de HAL

<https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read/id/398946>

Mir@bel
“(RE)CUEILLIR
LES SAVOIRS”

<https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

Equipe Editoriale

Coordinateur Général : BRINDOUMI Kouamé Atta Jacob
 Directeur de publication : MAMADOU Bamba
 Rédacteur en chef : KONE Kiyali
 Chargé de diffusion et de marketing : KONE Kpassigué Gilbert
 Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen

Comité Scientifique

SEKOU Bamba, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 OUATTARA Tiona, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 LATTE Egue Jean-Michel, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ouseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches, CNRST,
 ALLOU Kouamé René, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 KAMATE Banhouman André, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 ASSI-KAUDJHIS Joseph Pierre, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SANGARE Abou, Professeur titulaire, Université Peleforo Gbon Coulibaly
 SANGARE Souleymane, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 COULIBALY Amara, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGAMOUNSIKA Edouard, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro
 BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGUE Emmanuel, Maître de conférences, Université de Yaoundé I
 N'GUESSAN Mahomed Boubacar, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 BA Idrissa, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 KAMARA Adama, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 ALLABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 M'BRA Kouakou Désiré, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

Comité de Lecture

BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Marien N'gouabi de Brazzaville
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ousseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 BA Idrissa, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches,
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BRINDOUMI Atta Kouamé Jacob, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 DIARRASOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 ALABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 DEDE Jean Charles, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Abdoulaye, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 SANOGO Lamine Mamadou, Directeur de recherches, CNRST, Ouagadougou
 GOMA-THETHET Roval, Maître-Assistant, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 GBOCHO Roselyne, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara
 SEKA Jean-Baptiste, Maître-Assistant, Université Lorognon Guédé,
 BAKAYOKO Mamadou, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 SANOGO Tiantio, Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
 ETTIEN N'doua Etienne, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Assistante, Université Alassane Ouattara
 YAO Elisabeth, Assistante, Université Alassane Ouattara

Contacts

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>
 E-mail : revueakiri@gmail.com
 Tél. : + 225 0748045267 / 0708399420/ 0707371291

Indexations internationales :

Auré HAL : <https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read?id/398946>

Mir@bel : <https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

PRESENTATION DE LA REVUE AKIRI

Dans un environnement marqué par la croissance, sans cesse, des productions scientifiques, la diffusion et la promotion des acquis de la recherche deviennent un impératif pour les acteurs du monde scientifique. Perçues comme un patrimoine, un héritage à léguer aux générations futures, les productions scientifiques doivent briser les barrières et les frontières afin d'être facilement accessibles à tous.

Ainsi, s'inscrivant dans la dynamique du temps et de l'espace, la revue « **AKIRI** » se présente comme un outil de promotion et de diffusion des résultats des recherches des enseignants-chercheurs et chercheurs des universités et de centres de recherches de Côte d'Ivoire et d'ailleurs. Ce faisant, elle permettra aux enseignants-chercheurs et chercheurs de s'ouvrir davantage sur le monde extérieur à travers la diffusion de leurs productions intellectuelles et scientifiques.

AKIRI est une revue à parution trimestrielle de l'Unité de Formation et de Recherches (UFR) : Communication, Milieu et Société (CMS) de l'Université Alassane Ouattara. Elle publie les articles dans le domaine des Sciences humaines et sociales, Lettres, Langues et Civilisations. Sans toutefois être fermée, cette revue privilégie les contributions originales et pertinentes. Les textes doivent tenir compte de l'évolution des disciplines couvertes et respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent en outre être originaux et n'avoir pas fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture.

PROTOCOLE DE REDACTION DE LA REVUE AKIRI

La revue *AKIRI* n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. -2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparait en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, zone titre, lieu de publication, zone éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

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

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

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :
Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.
- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.
Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzukru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.
- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.
Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Les articles sont la propriété de la revue.

SOMMAIRE

LANGUES, LETTRES, CIVILISATIONS

Études arabes et islamiques

- 1. Les avantages de la pédagogie coranique dans le cursus scolaire des enfants des daara: le cas du « modèle passerelle » à Touba**
Seydou KHOUMA 1-18

Études germaniques

- 2. Kooperation zwischen Kolonialverwaltung und Missionsgesellschaften im Rahmen der Schulpolitik in Deutsch-Ostafrika von 1891 bis 1912: Divergenzen und Herausforderungen**
Gnénéfolo Brahima SORO 19-36

Lettres Modernes

- 3. La poétique de l'impersonnage ou l'écriture de la marge dans pudeur de José Pliya**
Moussa SIDIBÉ..... 37-46
- 4. Comme des flèches de Koulsy Lamko : un désordre dramaturgique engagé**
Aboudou N'golo SORO & Bio Yaoua ADJOUMANI..... 47-59

COMMUNICATION, SCIENCE DU LANGAGE, ARTS ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

- 5. Médias locaux et accidents de motos à Korhogo (Côte d'Ivoire) : défis pour une éducation à la sécurité routière**
Mamadou DIARRASSOUBA & Daouda FOFANA..... 60-78
- 6. Enjeux et défis de la formation en photojournalisme au Burkina Faso**
Taïrou BANGRE & Aïcha Tamboura-Diawara 79-86

Sciences de l'art et du patrimoine

- 7. Dimensions touristique et économique des collections muséales en Côte d'Ivoire**
Serge Arnaud GBOLA 87-102

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Géographie

- 8. San Pedro (sud-ouest Côte d'Ivoire), une ville aux conditions géomorphologiques à risque d'inondation**
David Yao KOUASSI, Alain Atchiman KONE & Kan Emile KOFFI 103-120
- 9. Adaptation des productions agricoles face au changement climatique dans la commune rurale de Mandé au Mali**
Diakaridia SIDIBE, Tenemaka SANOGO & Boukary AYA 121-137

10. Évolution démographique et menace de la conservation de la réserve de LAMTO (Centre de la Côte d'Ivoire) Ahou Suzanne N'GORAN.....	138-153
Histoire	
11. L'activité commerciale à Tiassalé à l'époque coloniale (1892-1937) N'guessan Bernard KOUAMÉ	153-171
12. Signes gestuels et leurs significations : le cas des statuettes des peuples du jòrò du Burkina Faso Adama TOMÉ.....	172-191
13. Les Dohoun de Bendêkouassikro 1701 À 1730 : un sous-groupe baoulé oublié dans le peuplement Kouassi Roger DJANGO & Mamadou BAMBA.....	192-206
14. La délinquance juvénile à Lomé au Togo (1880-2007) Ningui Wéssowa MAYEDA	207-224
15. L'Église Protestante Évangélique du Burkina Faso face à la problématique de l'inculturation, 1978-2015 Worondjilé HIEN	225-245
16. Le Goly, un masque au cœur du patrimoine culturel wan Kouadio Alexandre DJAMALA.....	246-262
17. L'abstraction dans la peinture contemporaine burkinabè : de la géométrie à l'amorphie Inoussa SALOGO.....	263-278
18. Les structures d'organisation des élections en Côte d'Ivoire : entre quête de crédibilité et gestion de contentieux électoraux (1990-2020) Hyacinthe Digbeugby BLEY.....	279-290
19. Le scoutisme catholique comme vecteur d'éducation morale de la jeunesse en Côte d'Ivoire (1937-2003) Kpassigué Gilbert KONE.....	291-305
20. La question de l'intégration des Afro-iraniens en Iran (3000 ans av. J.C. - 1997) Zana KEWO.....	306-322
Archéologie et préhistoire	
21. Rites et interdits dans la production céramique d'un peuple endogame : cas des Mangoro de Katiola DABLE Paule Edlyne, TOURE Gninin Aïcha & KAZIO Djidjé Jacques.....	323-334
22. Éléments de significations de la représentation majeure du cheval dans l'art rupestre du sahel burkinabé Yves Pascal Zossin SANOU.....	335-354

23. Protection du patrimoine archéologique impacté par les travaux de construction du barrage hydroélectrique de Singrobo-Ahouaty (Taabo) Timpoko Hélène KABORÉ-KIÉNON, Arouna YEO, Galla Guy Roland TIÉ BI, Lah Louis TUI & Brou Ehivet Senen BLEDOU.....	355-373
24. Le pagne raphia dida (Sud-ouest Côte d'Ivoire) : entre tradition et modernité GOETI Bi Irié Maxime & ETTIEN N'doua Etienne	374-387
25. Archéologie de la métallurgie du fer sur les vallées du fleuve Sénégal et de la Falémé (800 BC-1600AD) : un bilan des connaissances Adama Harouna ATHIE	388-409
Anthropologie et sociologie	
26. Gestion du patrimoine foncier pour les activités maraîchères en milieu urbain et périurbain de la ville de Ouagadougou (Burkina Faso) YONLI Aminata & ZERBO Roger	410-425
27. Citoyenneté stratifiée : jeu de pouvoir chez les autochtones wan et mona de Côte d'Ivoire TANO A. Bérénice-Carel.....	426-442
28. Femmes et sport de haut niveau en Côte d'Ivoire : cas de l'athlétisme à Abidjan Koffi Roland BINI.....	443-454
29. Itinéraires thérapeutiques des adolescentes pendant la grossesse, l'accouchement et la période post-partum dans cinq régions du Burkina Faso Aïcha TAMBOURA DIAWARA.....	455-468
30. Représentations sociales du bon enseignant et comportements des apprenants pendant l'éducation physique et sportive Moustapha SYLLA & MEITE Zoumana.....	469-487
31. Déterminants de la persistance de l'épidémie de dengue dans le district sanitaire de Cocody-Bingerville Kouakou M'BRA.....	488-506
32. Changement climatique et recompositions socio-agricoles dans la commune rurale de Tounouga (Niger) : un argumentaire sociologique en charge du climato-scepticisme COULIBALY Gninlnan Hervé & KORE Gnandjo Léonce Eric.....	507-519
33. Conflits agriculteurs-éleveurs : Analyse problématique du département de Mankono (Côte d'Ivoire) KAKOU-AGNIMOU Amino Kanou Rébéka	520-537

- 34. Conscience sanitaire et inobservance des mesures hygiéno-diététiques par les seniors suivis au centre antidiabétique d'Abidjan**
 Antoine DROH..... 537-549

Criminologie

- 35. Représentations sociales et trajectoires d'usage de drogues chez les élèves de Guiglo dans l'ouest ivoirien**
 Yao François KOUAKOU..... 550-560

- 36. Précarité des conditions des femmes exerçant dans la transformation artisanale de poissons à San Pedro**
 Bi-Claude Évariste ZAN & Soualiho ALADJI..... 561-578

Philosophie

- 37. Analyse du sursaut du panafricanisme au prisme de l'histoire de la philosophie**
 Arinte TOUKO..... 579-594

Sciences juridiques

- 38. Protection du contractant lésé par le recours aux vices du consentement dans le droit malien**
 Djibril TANGARA 595-612

Sciences agronomiques et vétérinaires

- 39. Facteurs déterminant l'intention à adopter la technique de production du lait de soja au Sud du Bénin**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Abdoul Kader SIDIBE,
 Ousmane KONIPO, Barthélemy G. HONFOGA, Martin AGBOTON,
 Femi HOUNNOU & Patrice SEWADE..... 613-634

- 40. De la redynamisation à l'amélioration des volumes d'exportation de la gomme arabique au Mali : état des lieux et perspectives**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Ousmane KONIPO, Abdoul Kader SIDIBE,
 Abdoul Kader SIDIBE Amadou dit Amobo WAÏGALO &
 Souleymane KOUYATE..... 635-651

La poétique de l'impersonnage ou l'écriture de la marge dans *pudeur* de José Pliya

Moussa SIDIBÉ

Maître-assistant,

Université Alassane Ouattara (Bouaké - Côte d'Ivoire),

sidibmoussa@hotmail.fr

Résumé

L'impersonnage traduit, en effet, l'absurdité de l'humain qui semble s'attarder sur les événements de la vie. Ces derniers paraissent moins importants car ils relèvent la psyché humaine, toutes les colères, les frustrations, les douleurs et les peurs trouvent leurs réconforts dans l'affrontement avec l'autre, dans le dévoilement de soi. L'écriture de l'impersonnage chez Pliya laisse transparaître un langage cru et impudique qui traite de la dépravation du sexe. La virulence des propos des personnages et la raison de leurs disputes paraissent absurdes.

Mots clés : impersonnage - absurdité - écriture - langage - virulence.

The poetics of impersonation or writing from the margins in *pudeur* by José Pliya

Abstract

Impersonation translates, in fact, the absurdity of the human who seems to dwell on the events of life. The latter seem less important because they raise the human psyche, all the anger, frustrations, pains and fears find their comfort in the confrontation with the other, in the unveiling of oneself. The writing of impersonation in Pliya reveals a crude and immodest language that deals with the depravity of sex. The virulence of the characters' remarks and the reason for their arguments seem absurd.

Keywords: impersonation - absurdity - writing - language - virulence.

Introduction

Le concept de l'impersonnage apparaît dans le paysage théâtral ces dernières décennies surtout avec les travaux de Robert Abirached (1978 : 180) sur « La crise du personnage ». L'impersonnage renvoie à toutes les mutations inhérentes au personnage théâtral qui l'éloigne de plus en plus de la perspective aristotélicienne. Dans les dramaturgies modernes, le personnage, selon Anne Ubersfeld, est « (...) divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mis en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de services que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui fassent subir » (A. Ubersfeld : 1977 : 89).

L'on constate que le personnage de théâtre subit une métamorphose importante. Son caractère est mis en question en bloc ; il se décompose et se recompose dans son ensemble. Le réaménagement du personnage est lié à son environnement et à son époque. En réalité, le monde moderne se caractérise par l'incertitude, l'incohérence, le désordre, *etc.* qui affecte l'homme

dans toutes ses dimensions. Le personnage est à l'image de l'individu dans sa société comme le souligne Abirached dans l'extrait ci-dessous :

[...] le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques, il ne saurait se prêter à la plus minime caractérisation : l'individualiser, c'est peu ou peu prou le rendre à la psychologie, à la société, à l'histoire, et le placer dans un figuratif revient à signaler son appartenance à la vie quotidienne. (R. Abirached : 1978 : 180).

La figuration personnage dramatique, vecteur de l'écriture théâtrale autrefois, fait de celle-ci une écriture de la marge et de la démarcation. À l'évidence, le théâtre moderne rompt avec celui des époques antérieures. De ce fait, son écriture renverse la plupart des données et donne une spécificité autre que celle déjà connue. Cela permet à la dramaturgie contemporaine de sortir des sentiers battus pour afficher une esthétique particulière. Toutefois, elle participe au véhicule des idéologies du monde des auteurs. Dans de nombreuses pièces théâtrales contemporaines, de nouveaux procédés d'écriture deviennent la norme à force d'être.

L'écriture de la marge est aussi une écriture du chaos qui porte atteinte à la bienséance et choque les lecteurs-spectateurs. Avec elle, les mœurs sont atteintes et les tabous deviennent des sujets du quotidien. Cela donne forme au sujet suivant : « **L'impersonnage ou l'écriture de la marge dans *Pudeur* de José Pliya** » tentera d'élucider les questions suivantes : En quoi la poétique de l'impersonnage induit une écriture du chaos et de la marge dans le théâtre de José Pliya ?

L'approche sociocritique permettra d'élucider cette interrogation. Dans son manuel de sociocritique, Pierre Zima reconnaît que la méthode sociocritique vise à « établir des rapports entre le texte et la société en représentant des intérêts, des problèmes collectifs au niveau linguistique » (P. Zima : 2000 : 131). Dans une telle acception, le mot, comme signe linguistique, porte en lui des réalités sociétales. En fait, la sociocritique part du principe de la superposition de la fiction et de la matérialité sociale de son contexte d'écriture. La création n'est pas un univers autonome des problématiques sociales qui environnent le créateur. Sidibé Valy l'atteste lorsqu'il écrit : « Le théâtre en tant que le domaine privilégié de la "parole-action" est indissociable de la vie humaine qu'elle dépeint » (V. Sidibé : 1999 : 72).

À la lumière de l'interconnexion de cette méthode, trois parties essentielles structurent notre réflexion. La première partie relève l'impersonnage, une stratégie de l'écriture du tabou. On vient ensuite à la deuxième partie, elle explicitera l'impersonnage, une écriture de la dilution du personnage dramatique. Enfin, la troisième partie, quant à elle, statue sur les incidences de l'écriture de la marge chez José Pliya.

1. L'impersonnage, une écriture du tabou

Le tabou selon Nelly Labere (2004, p.1-7) renvoie aux interdictions à caractère religieux et sacré. Il touche la morale et censure certains interdits qui défendent des sujets jugés malséants dans une communauté. Dans la présente étude, le sexe est le sujet tabou qui attire l'attention des lecteurs-spectateurs. José Pliya transgresse les interdits communautaires à travers les langages sexuel et familial. Dans *Pudeur*, il utilise un langage grossier par le biais de la trivialité d'une sexualité assumée et l'exposition de la corruption afférente.

1.1. L'impersonnage comme une écriture de la trivialité d'une sexualité

La thématique du sexe demeure un tabou dans les sociétés africaines. Cependant, José Pliya l'aborde par le biais d'un langage du détour qui heurte moins la sensibilité des consciences. Dans cette perspective, les personnages de *Pudeur* empruntent des pseudonymes de stars de la pornographie. En outre, l'auteur indique que son œuvre est strictement recommandée aux majeurs comme le souligne cette note : « (interdit aux moins de 16 ans) ». Dans ce contexte, *Pudeur* traite des relations sexuelles par la transgression du code langagier. Certains personnages dévoilent leur rapport au sexe à travers les expressions et phrases suivantes : « j'ai un grand sexe, c'est vrai et je peux bander à volonté. Il est long, gros, épais, juste ce qu'il faut d'excès pour susciter fascination et répulsion mêlées » (p.74). À l'évidence, le personnage de Luke, avec fierté, relève ses attraits sexuels à ses protagonistes. Les adjectifs qualificatifs : « grand », « gros », « épais » et « juste » exposent la forme de son sexe qu'il semble admirer.

Par ailleurs, José Pliya décrit une scène érotique dans *Pudeur* à travers l'emploi de phrases comme : « vous m'avez enlacé, entouré, agressé et vous me léchiez le cou, la gorge et la sueur tout autour. Vos mains prenaient possession de mes bras, de mes fesses, de mon sexe tandis que nous dansions dans la pénombre. » (p. 70), « je bandais. Oui je bandais » (p. 72), « je suis allée au bar et puis je vous ai vu, vous, trop musclé, trop sexué et ces relents de sperme qui vous annonçaient. » (p. 73), « vous étiez là pour que je vous baise et j'allais vous baiser, en toute clarté, en toute franchise, honnête, correct. » (p.75), « je sentais contre mon sexe votre sexe tendu, tendu, tendu. » (p. 75), « j'avais la raie des fesses humide, trempée, ouverte, plantée en travers de son sexe » (p. 77). Le lexique du langage impudique met en évidence la vulgarité des propos des personnages. En effet, la description des rapports sexuels est faite sans gêne. Les répétitions volontaires des ébats déconstruisent la pudeur du langage. *Pudeur* semble une parabole de l'impudeur. Il faut dire que l'impudeur ne se réduit pas à l'état de nudité du corps. Elle est une attitude volontaire qui regarde et utilise le corps comme chair « chose pour jouir » (H. Marcuse : 1991 : 176). Des provocations du langage et du cynisme à l'obscénité de la

pornographie, la réduction du sexe au rang de chose-objet vise avant tout l'offense à la pudeur. Ce faisant, l'impudeur consiste apparemment à « démasquer » le corps en le faisant apparaître comme chair ; elle « masque » en réalité la personne intérieure en même temps que sa honte. Au cœur de l'expérience impudique subsiste celle de la pudeur qui à travers le corps témoigne de la personne et de son refus d'être réduite au rang de « chose pour jouir » et ainsi aliénée.

La description délibérée des scènes d'actes sexuels par les hommes aussi bien que les femmes montrent le manque de pudeur des personnages. Ils parlent du sexe à n'importe quel moment et en tout lieu. La sexualité domine les répliques des uns et des autres. Sans tabou, les gestes et les paroles conduisent à la corruption du corps dramatique.

1.2. La corruption du corps dramatique ou le dévoilement du tabou

La corruption du corps dramatique se découvre par le truchement d'une écriture de la désacralisation du tabou. Le corps des personnages constitue un élément d'échange, de troc et de vente. En effet, les personnages s'adonnent au travail du sexe pour échapper aux pesanteurs des réalités quotidiennes tels que le chômage, la faim et la pauvreté. Pour assouvir leurs désirs sexuels, ils marchandent parfois leur corps. Les éléments paraverbaux comme la musique et la pénombre évoqués dans l'espace dramatique favorisent le lieu d'échange. Ainsi, chacun des personnages -anciens professionnels du sexe comme nouveaux- vient tirer son plaisir de l'autre. Le corps se trouve corrompu dans la mesure où il est perverti par la bassesse humaine.

Dans *Pudeur*, les personnages exposent leurs atouts sexuels qui transforment le corps dramatique en un objet de vente comme l'indique l'assertion suivante : « j'avais un corps à défendre et il me fallait vous le présenter sous mes meilleurs attraits : sexuels, sensuels, transpirants. » (p.69). L'on remarque que le personnage de Rocco exhibe son désir sexuel, autrefois caché par pudeur. Il désacralise son corps par l'exposition de ses capacités sexuelles à sa partenaire. Il suffit de se rappeler l'affirmation suivante de Chanel : « je me suis senti désarmé et surpris par votre corps tout entier installé dans mes bras, par votre chair déposée » (p.70). Chanel désacralise son corps car elle couche avec un inconnu sans en avoir peur ni honte. Dans la même veine, elle affirme « donne (r) aux hommes l'illusion qu'ils sont doués pour nous (les femmes) rendre heureuses ». En réalité, au-delà du plaisir, l'activité intrajambaire devient un travail avec son corollaire d'expériences acquises qui confère des qualités. Comme Rocco, Chanel également déclare que « j'avais un rôle et je le tenais, je le tenais bien (...) ».

Le rôle de Chanel constitue le langage des acteurs qui doivent impressionner leurs partenaires sexuels à travers un maniement efficient du corps à l'instar de Luke assimilé à « (...) une

machine sexuelle » (p. 75). Le sexe s'utilise à profit pour développer une certaine caractéristique et apporter toujours du plaisir à ceux qui le demandent. Dans cette perspective, il devient un instrument de travail comme le dit Coralie : « les hommes disent que je suis douée pour les fellations. Ce n'est pas un don, c'est du travail. J'ai de l'expérience, mieux de la dextérité ». Elle continue en affirmant qu'« à force de rigueur, j'ai acquis un savoir-faire et je l'exerce avec sérieux, avec méthode. » Pour elle, assouvir les désirs sexuels de n'importe quel partenaire exige un long travail méthodique rigoureux et laborieux.

Dans le club échangiste, le corps se présente comme une marchandise à faire valoir à travers tous ses attraits. Comme les stars de la pornographie, les différents corps se donnent du temps, se forment et se donnent les moyens pour faire trouver du plaisir à d'autres corps. L'acte sexuel qui provient du désir entre un homme et une femme, devient ici un travail de dur labeur. Le corps est ainsi laissé à la merci de son propriétaire qui le rabaisse, le diminue, faisant de lui, un objet de troc. Le corps perd ainsi sa valeur et atteint la corruption. En somme, l'écriture de l'impersonnage chez José Pliya, au-delà des paroles, devient à la fois l'expression des corps qui se mêlent et s'entremêlent. Le corps théâtral est commandé et dirigé comme un objet manipulable par l'acte sexuel. L'impersonnage se caractérise également par une écriture de la dilution.

2. L'impersonnage, une écriture de la dilution du personnage dramatique

Dans le théâtre moderne, l'écriture de la dilution fait du personnage théâtral un personnage problématique. Il perd son caractère aristotélicien qui lui permet d'influencer la dynamique de l'action. Dans cette veine, le personnage classique est un être ayant presque les aptitudes d'un être réel ; doté d'une identité réelle et évoluant dans un espace-temps non virtuel. Cependant, la plupart de ces caractéristiques sont en crise avec l'écriture de l'impersonnage. Désormais, le personnage perd son intégrité car il n'a presque plus de nom. Aussi, il semble refuser toute confrontation qui vectorise la tension dramatique. En somme, la vie du personnage disparaît au profit d'un corps flasque et indolent.

2.1. Le refus de nommer ou le repli sur soi du personnage

Dans le théâtre de José Pliya, la procédure du refus de nommer se perçoit à travers le discours des personnages. Il s'agit de répliques qui ne permettent pas à la fois aux protagonistes et/ou aux lecteurs-spectateurs d'appréhender l'objet du négationnisme d'un autre personnage. C'est le cas de La Femme dans *Pudeur* qui, malgré son amabilité et sa politesse, est refoulée par L'Homme sans aucune réponse. Elle semble insatisfaite des réponses de l'homme dont les

répliques sont émaillées de phrases négatives telles que : « Non » (p. 67), « je ne peux rien vous dire », « vous ne pouvez pas rester là » (p. 68), « ils ne viendront pas » (p. 70), « n’y songez même pas » (p. 73), « je ne marchande pas avec vous » (p. 75). La véritable raison du refoulement de L’Homme est méconnue. Il ne veut nommer les causes de son refus catégorique par les répliques froides. Cependant, son attitude semble inhérente à la compilation des douleurs et des souffrances endurées durant plusieurs années à travers les rencontres sur la plage. Ce cadre de rencontre qui, autrefois, rassemble plusieurs couleurs apparemment harmonieuses mais disparates où chaque couleur se méfie de l’autre parce que certains prennent le dessus sur les autres provoque des blessures indélébiles comme l’atteste L’Amie : « es-tu prêt à argumenter, à exposer, à développer par le détail cinq siècles d’histoire ? » (p.81) L’on remarque que L’Ami cache un passé empreint « d’histoire » qui paraît truffé d’actes honteux affectant sa dignité d’homme.

Les blessures indélébiles ingurgitées poussent, également, L’Homme à subjectiviser ses réponses surtout face à une femme qui partage une autre vision, celle de l’altruisme. On le perçoit à travers le dialogue ci-dessous :

La Femme : Vous savez bien que je ne peux plus partir. Plus maintenant. Vous le savez. Pour des raisons obscures, vous me chassez de votre plage et pour d’autres raisons encore plus obscures, vous me forcez à y rester en me frappant. Expliquez-moi, Monsieur.

L’Homme : Non, Mademoiselle, c’est vous qui me devez des explications. Il y’a des centaines de plages sur cette île ; des plages, des rivages et des golfes clairs ; des anses poissonneuses et des criques en lagon. Des centaines. Vous avez choisi la mienne, délibérément. Qu’est-ce que vous cherchez ? (p.92-93)

L’insistance sur le groupe nominal « raisons obscures » suggère que La Femme a un désir profond ; celui de comprendre pourquoi elle n’est pas autorisée à rester sur la plage de son enfance. Toujours catégorique, L’Homme répond par la négation « Non ». La subjectivité de ses propos se perçoit par l’interrogation : « qu’est-ce que vous cherchez ? » Pendant que La Femme demande des explications claires, L’Homme répond par une question. L’attitude de ce dernier met en évidence l’incapacité du personnage contemporain d’assurer et d’assumer sa parole. Désormais, « ...il est traversé par des discours contradictoires qui mettent différemment son existence précaire en péril » (J. P. Sarrazac et al : 2010 : 153). L’Homme use du détour de sens qui ouvre la porte d’accès à une conflictualité de l’absurde.

2.2. La conflictualité de l'absurde

L'absurde se fonde sur l'irraisonnable, l'illogisme et le non-sens. Chez José Pliya, il constitue le fondement du conflit des personnages dramatiques. Ces derniers contournent et détournent même le sens de la parole de sorte à mettre en confusion le lecteur-spectateur. Pour Stéphanie Bérard, « (...) les personnages s'avancent et s'affrontent sur un terrain miné, celui du verbe devenu action » (S. Bérard : 2015 : 103). Chaque personnage use de son pouvoir linguistique pour impressionner son adversaire et l'atteindre. La conflictualité de l'absurde se déclenche ex-nihilo.

Dans *Pudeur*, le discours de Rocco ouvre le conflit sans élément déclencheur. Les autres personnages lui emboîtent le pas par l'accumulation « des interventions sans liens apparents qu'il(s) accompagne(nt) cependant à chaque fois avec la même compétence ». (S. Bérard : 2015 : 103).

Ainsi, chacun a quelque chose à défendre ou à raconter sans destination précise. Tout fonctionne comme si le dialogue devient un répertoire d'histoires et d'expériences les unes différentes des autres. La dominance des marques de la première personne du singulier « moi », « je » contenues dans les répliques justifient cet état de fait.

Par ailleurs, Ovidie cherche à stabiliser son couple dans ce club échangiste mais elle reçoit un geste incompris des autres : « L'un de vous m'a touchée, l'un de vous a porté sur moi un geste sibyllin, un geste déplacé. » (p.85) Les autres personnages ne s'intéressent pas à ce sujet puisqu'ils accusent Ovidie d'« irresponsable » (p.82). Comme Rocco, elle allume la lumière et arrête la musique qui met fin à tous les mouvements du corps. Cela éloigne les personnages du sujet fondamental qui les réunit. Ainsi, tous se plaignent comme le souligne l'extrait ci-dessous :

Coralie : La musique !
Malone : La musique !
Chanel : Elle a arrêté la musique !
Rocco : Elle a arrêté la musique !
Coralie : Pourquoi ?
Malone : Pourquoi ?
Chanel : Pourquoi ? (p. 54)

L'on constate que les échanges des personnages est un comique de répétition. Il suggère une mésentente entre les protagonistes. Chacun d'eux extériorise, son mécontentement suite à l'arrêt de la musique. Les répliques fonctionnent comme un chœur mais mettent en évidence le désaccord qui prévaut dans l'espace dramatique.

3. Les incidences de l'écriture de la marge chez José Pliya

La trame dramatique de *Pudeur* repose essentiellement sur la conflictualité qui oppose l'homme à la femme. José Pliya montre une société caractérisée par la dépravation du sexe. Cela se perçoit à travers l'insatisfaction sexuelle dans les couples et l'humanisme de l'auteur.

3.1. L'écriture de la marge ou de l'insatisfaction sexuelle dans les couples

Le monde contemporain est miné de crises qui touchent les composantes de la société. Les cellules familiales s'invitent dans ses combats quotidiens. Elles deviennent des lieux de disputes et de querelles qui sont en partie inhérentes aux plaintes liées aux effets de manques. Ces derniers proviennent des couples qui se plaignent de l'insatisfaction sexuelle. Cela n'échappe pas au dramaturge José Pliya. D'ailleurs, les conflits autour du sexe constituent le leitmotiv de sa production théâtrale.

Dans *Pudeur*, la passion sexuelle des personnages captive l'attention des lecteurs-spectateurs. La plupart des couples s'entredéchirent ou divorcent à cause du sexe. En réalité, l'un des partenaires semble toujours insatisfait par les rapports sexuels. Dès lors, l'insatiabilité sexuelle devient une obsession et une passion auxquelles la société est très attachée. Elle est un phénomène courant dans la société contemporaine que dénonce José Pliya. Il fait la satire de la dépravation de l'acte sexuel qui lessive certaines valeurs sacralisées en Afrique. Le sexe, sujet de passion, s'invite sur la place publique à l'instar des danses carnavalesques. Il semble même plébiscité voire encouragé par des législations et parfois dans les États. Cela renforce le combat du dramaturge contre le sexe qui ravage les sociétés dites modernes.

Pour José Pliya, les politiques d'émergence doivent prendre en compte les bonnes mœurs. Aussi, l'obsession sexuelle ne fait que dénaturer l'homme et l'avilit. L'homme qui doit être le dominateur de toutes choses créées est lui-même assujéti par celles-ci.

3.2. L'humanisme de José Pliya à travers l'impersonnage

Chez José Pliya, l'impersonnage constitue une écriture portée sur le personnage. Elle s'intéresse à son comportement et à son attitude à adopter qui visent à promouvoir la dignité de l'être humain et à faire valoir la personne humaine. L'homme est un être complexe à définir mais l'on conçoit avec René Descartes (1953, p. 1374) que la condition de sa nature humaine réside en la pensée, émanant de la conscience. Cette dernière lui permet de prendre le dessus sur les autres êtres de la nature. Cependant, l'on remarque que les relations humaines se nourrissent de conflits, de méfiances et de divergences. Le théâtre, art pour le peuple, ne reste pas en marge de cela car il arrive à faire la purgation des passions en mettant en situation des causes de

conflits interhumains. Il définit sa psychologie, mieux il dévoile ses angoisses, ses émotions, tout en révélant les causes de son déséquilibre.

José Pliya traduit l'impersonnage en l'absence d'identité fixe des êtres qui errent dans son théâtre. Autrement dit, son théâtre fait beaucoup référence à la notion d'identité, de personnalité, de moi. Sans oublier que le moi s'efface pour laisser place aux moi(s) c'est-à-dire à l'ensemble des identités qui influence la personnalité, au point où elle disparaît pour laisser place à une pluralité de personnalités et font de l'être, un être hybride, sans enracinement propre. Ainsi, le projet humaniste naît avec la collaboration de plusieurs mentalités, plusieurs cultures, plusieurs perceptions de la vie en soi, c'est s'oublier un tant soit peu et laisser autrui prendre la place dans son existence.

Conclusion

L'écriture de la marge dans le théâtre de José Pliya révèle à la fois une innovation et fait la satire de la marginalisation de la femme dans le monde moderne. Son désir de réinventer l'écriture théâtrale portée par le personnage victime de plusieurs transformations, se perçoit par le recours à « *l'impersonnage* ». À l'évidence, « (...) il est désormais difficile, et ceci peut-être plus que jamais, de parler du personnage ; malaise et mal à dire qui prend plusieurs formes » (S. Chalaye : 2004 : 10). Le deuil du personnage semble se consommer au théâtre depuis le XX^e siècle.

Aussi, l'écriture de l'impersonnage permet à l'auteur de se dresser contre l'ancien ordre de diverses communautés qui relèguent certaines couches sociales au second rang. Dans ce contexte, Pliya appelle ses contemporains à adopter des comportements nouveaux capables de réduire voire éradiquer les tragédies qui gangrènent les sociétés modernes au point de semer l'inquiétude, le doute et l'incertitude chez l'humanité. En somme, le dramaturge exhorte les hommes à créer les conditions nécessaires pour l'épanouissement des tous les individus qui exige l'institution de l'égalité entre les sexes masculin et féminin. En réalité, « L'impersonnage, c'est aussi ce moment où le personnage prend sa plus petite dimension. La nôtre » (J.-P. Sarrazac : 2012 : 241). Cela sous-entend que l'écriture de l'impersonnage n'est pas celle qui s'identifie à une sphère précise, mais celle qui met en avant l'être humain en général, dans sa petitesse.

Références bibliographiques

ABIRACHED Robert, 1978, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

ABIRACHED Robert, 1978, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard,

BÉRARD Stéphanie, 2015, *Le Théâtre-monde de José Pliya*, Paris, Honoré Champion.

CHALAYE Sylvie, 2004, *Nouvelles Dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

DESCARTES René, 1953, *Œuvres et Lettres, textes présentés par André BRIDOUX*, Paris, Gallimard,

MARCUSE Herbert, 1991, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit.

PLIYA José, 2004, *Pudeur*, Paris, L'Avant-Scène théâtre.

RYNGAËRT Jean Pierre et SERMON Julie, 2006, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions THÉÂTRALES.

SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, p. 241.

SARRAZAC Jean-Pierre et al., 2010, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Ciré, p.153.

UBERSFELD Anne, 1977, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

ZARAGOZA Georges, 2006, *Le personnage du théâtre*, Limoges, collections lettres sup Armand colin.