

# IVOIRISME, TRIVIALITÉ LINGUISTIQUE ET TRANSGRESSION CHEZ MAURICE BANDAMAN

**Amon Ange Flora ADJI**  
Doctorante en Lettres Modernes  
Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)  
[floraradji@gmail.com](mailto:floraradji@gmail.com)

## RESUME :

Cet article examine la manière dont Maurice Bandaman mobilise ivoirisme, trivialité linguistique et transgression pour refonder l'esthétique romanesque ivoirienne. À travers l'usage du nouchi, l'intégration de langues locales et l'emploi de formes triviales considérées comme socialement et moralement transgressives, l'auteur s'affranchit des normes littéraires héritées de la période coloniale. Son discours littéraire devient un espace de réaffirmation identitaire, de décolonisation du langage et de mise en scène de la réalité socioculturelle ivoirienne. Bandaman fonde ainsi une nouvelle norme littéraire africaine et propose un manifeste d'authenticité, de liberté et de transgression.

**Mots-clés :** discours, ivoirisme, trivialité linguistique, transgression

## ABSTRACT:

This article examines how Maurice Bandaman mobilizes Ivorian identity, linguistic triviality, and transgression to redefine the aesthetics of the Ivorian novel. Through the use of Nouchi, the integration of local languages, and the employment of trivial forms considered socially and morally transgressive, the author breaks free from the literary norms inherited from the colonial period. His literary discourse becomes a space for reaffirming identity, decolonizing language, and staging Ivorian sociocultural reality. Bandaman thus establishes a new African literary norm and offers a manifesto of authenticity, freedom, and transgression.

**Keywords:** discourse, ivorianism, linguistic triviality, transgression

## Introduction

Le discours, envisagé comme un objet d'étude, occupe une place essentielle dans l'analyse des œuvres littéraires. Sa présence multiforme, qu'elle se manifeste à travers la narration, les dialogues ou la description, atteste de sa richesse expressive et de son rôle capital dans la transmission du message et de l'idéologie d'une œuvre. D. Maingueneau (1990, p.101) affirme à juste titre que « le discours est un énoncé ou un ensemble d'énoncés en situation de communication ». Autrement dit, le discours ne se limite pas à la simple transmission d'informations : il est un acte de langage accompli qui agit sur le destinataire et s'inscrit dans un contexte de communication donné. Dans cette perspective, le discours implique une relation entre un énonciateur (celui qui parle) et un énonciataire (celui à qui il s'adresse), tous deux situés dans un espace et un temps déterminé. L'énonciation devient alors l'acte même par lequel le discours prend vie. Elle désigne le processus par lequel un locuteur produit un énoncé en y inscrivant sa subjectivité, ses intentions et sa position dans le monde.

Ainsi, dans une œuvre littéraire, l'énonciation dépasse la simple production de phrases : elle traduit un rapport entre le langage, la pensée et l'acte. C'est par elle que l'écrivain s'approprie la langue, l'oriente selon ses besoins expressifs et la transforme en un instrument d'affirmation identitaire. C'est justement à travers cette dimension énonciative que l'on peut observer l'évolution du discours littéraire africain. Si les écrivains de la première génération ont su développer une production romanesque en respectant la séparation classique des genres, une génération de romanciers africains dite romanciers de la « deuxième génération » veulent s'affirmer et se défaire de ces contraintes formelles et idéologiques. Pour ces auteurs, il ne s'agit plus seulement de revendiquer une africanité idéalisée, mais de s'affirmer pleinement, aussi bien sur le plan esthétique que linguistique. Les contours du nouveau modèle thématique se dessinent déjà dans les titres, les préfaces et les épigraphes, annonçant une écriture marquée par l'humour, la provocation et la pluralité des voix. Dès lors, la vieille Négritude se cadavérise, pour céder la place à une littérature plus réaliste, plus sociale et ancrée dans la vie quotidienne.

C'est dans cette dynamique de rupture et de renouvellement que s'inscrivent *Le Fils-de-la-Femme-Mâle*<sup>1</sup> et *L'État Z'Héros ou la Guerre des Gaous*<sup>2</sup>, œuvres de l'écrivain Maurice Bandaman dont le style se caractérise par un discours à la fois franc, populaire et engagé. Son écriture se distingue par un mélange de registres où cohabitent la langue française, les

---

<sup>1</sup> Désormais LFDLFM

<sup>2</sup> Désormais EZGG

expressions ivoiriennes et les mots issus des langues locales ivoiriennes. Ce mélange se présente donc pour P. N'DA (2013, p 8) comme un « patchwork littéraire bien réussi ».

Dès lors, dans quelle mesure le discours de Maurice Bandaman, à travers ses choix linguistiques, peut-il être perçu comme une forme de transgression et comme un moyen d'affirmation identitaire ? Aussi, le discours transgressif ne constitue-t-il pas une arme de contestation et de dénonciation des injustices sociales ?

L'hypothèse principale qui sous-tend cette réflexion est que l'intégration des langues locales, du nouchi et du langage grossier dans les romans de Bandaman ne relève pas du hasard, mais d'une véritable stratégie de réappropriation identitaire. L'objectif de cette étude est donc double. Il s'agit, d'une part, d'analyser les marques linguistiques et discursives de l'ivoirisme et de la trivialité linguistique dans le discours romanesque de Bandaman, et d'autre part, de montrer comment ces éléments contribuent à la construction d'un discours transgressif qui redéfinit les contours du roman africain francophone. Pour atteindre ces objectifs, l'analyse mobilise à la fois la théorie de l'énonciation et de la sociocritique, dans une démarche articulée autour du couple corpus-commentaire. L'approche énonciative permettra d'examiner la représentativité de l'activité verbale et la façon dont le discours de l'auteur se manifeste. Quant à la sociocritique, elle offrira un cadre d'analyse permettant d'articuler le discours de Bandaman à son contexte social, historique et idéologique.

### **1. L'ivoirisme dans le discours de Maurice Bandaman**

La Côte d'Ivoire a été officiellement érigée en colonie française le 10 mars 1893 et acquiert son indépendance le 07 août 1960. Initiée à l'école occidentale, elle va au bout du compte, adopter la langue française comme sa langue officielle. Cette langue, enseignée dans les écoles initiées par la métropole rencontrera dans sa pratique sur le terrain ivoirien, des langues endogènes, les coutumes des peuples ivoiriens. S'il est avéré que la résistance socio-politique de la Côte d'Ivoire, à l'instar des autres anciennes colonies, n'a pas droit de citer, force est de reconnaître que, sur le plan linguistique, cette résistance s'est faite de manière subtile, voire de façon intuitive. C'est ainsi que, partis de « l'imposition du français », comme le soulignait J. K. N'Guessan (2018), les Ivoiriens vont s'approprier cette langue et la façonner conformément à leur vécu quotidien et autres contingences. Ils ne s'endormiront pas sur leurs lauriers. Bien au contraire, le peuple ivoirien fera preuve de créativité en enrichissant la langue française de vocables, de termes et d'expressions qui sont soit tirés des langues nationales soit élaborés à partir de procédés morphosyntaxiques. Ces items linguistiques endogènes, dans nombre

d'occurrences, se démarquent des canons préétablis par la grammaire de cette langue de l'Europe occidentale. Ces fluctuations linguistiques sont d'ordre morphophonologique, sémantique, syntaxique, mais surtout lexical. C'est, au demeurant, l'ensemble de toutes les variations endogènes que subit la langue française que nous rangeons sous la coupole d'ivoirisme. L'ivoirisme ou français de Côte d'Ivoire (FCI) constitue à n'en point douter, la marque déposée de la Côte d'Ivoire et l'une des plus grandes trouvailles et richesses que la culture ivoirienne utilise comme outil de construction identitaire de l'écrivain ivoirien Maurice Bandaman. Cet écrivain, en effet, n'a pu se déroger de cette réalité linguistique endogène car il sera, lui aussi, happé par ce phénomène linguistique né de la confrontation entre le français, langue de la métropole, et la culture des peuples ivoiriens. Les marques de ce français endogène transparaissent donc ainsi dans ses différentes productions livresques.

L'ivoirisme apparaît du côté linguistique et culturel en façonnant son discours et en affirmant son ancrage identitaire. Cette présence marquée ouvre naturellement la voie à l'exploration des autres formes d'expression du fait ivoirien dans son œuvre, notamment le nouchi, les pratiques et danses culturelles et l'usage des langues locales.

### **1.1. Le registre argotique ou le nouchi**

Dans un élan de « défrancisation du français » (Sartre, 1949, 247), c'est-à-dire un mouvement visant à désapproprier la langue française de son héritage purement hexagonal pour l'adapter aux réalités culturelles, sociales et identitaires africaines, est né un ensemble de pratiques langagières originales. Parmi elles, « le nouchi », apparu sous la forme d'une langue hybride, constituée d'un mélange de langues étrangères (français, anglais...) et de langues locales, comme un moyen d'expression des citoyens déscolarisés qui ne maîtrisent pas bien la langue française. Cette langue de la « débrouille » des quartiers pauvres d'Abidjan est née selon N'guessan Kouadio (1990), de la volonté des jeunes de s'affirmer, d'occuper leur espace. Ainsi, elle constitue un signe de reconnaissance, d'identification et d'appartenance à un groupe social, à une génération ou à une communauté linguistique en rupture avec la société et/ou avec les usages linguistiques classiques. Sa pratique prend en compte, la manière de vivre, d'être et de parler. Le langage nouchi est donc un feeling, une nouvelle forme d'expression qui allie, habillage, gestuelle et expression verbale.

C'est en réalité « un argot hybride, qui mélange le français populaire ivoirien, les langues locales et parfois l'anglais tout en « re-sémantisant des termes français, associés à une

déviations sémantiques » (M. Tanon-Lora, 2009,136). En d'autres mots, Il modifie aussi le sens de certains mots français, leur donnant une nouvelle signification dans le contexte ivoirien.

Ainsi, d'une page à l'autre, les œuvres de Bandaman laissent apparaître, dans les dialogues des personnages comme dans le discours du narrateur, des mots, expressions et phrases issus du nouchi, ce parler urbain ivoirien dont la formation repose sur des emprunts, des calques, des mélanges de codes linguistiques et des néologismes. On peut lire les extraits suivants dans EZGG :

E<sub>1</sub> : Je m'en suis sorti avec deux belles nanas qu'on m'a offertes en cadeaux !  
(EZGG :182)

E<sub>2</sub> : (...) vous trouvez le temps d'aller faire la java en France ! et votre pays est en guerre et vous allez faroter (EZGG : 226)

Le mot « nanas » dans l'exemple 1 se rapporte à une « jeune fille » ou encore à « une jeune femme ». Quant à « Java », à l'origine, le mot renvoyait à un langage de programmation informatique destiné à faciliter la création d'applications fonctionnant sur plusieurs plateformes. Cependant, au fil du temps, le mot « java » a connu une évolution sémantique importante : il est passé du domaine technique à la langue courante, où il signifie désormais « faire la fête » ou « s'amuser ». Ce changement illustre la capacité du français à intégrer et transformer des termes étrangers selon les réalités culturelles et sociales des locuteurs. De manière analogue, le mot « faroter », dans le contexte ivoirien, évoque une attitude ostentatoire, souvent liée à la volonté d'exhiber ses biens matériels ou sa situation sociale, notamment dans les milieux urbains où la reconnaissance passe parfois par l'apparence et la mise en scène de soi. Quant au terme « coco », il revêt plusieurs significations selon le contexte. Dans un usage familial, il désigne le conjoint ou la conjointe. Ce glissement de sens témoigne, une fois de plus, de la créativité linguistique où les mots se réinventent pour traduire des réalités locales et des pratiques culturelles bien spécifiques.

L'auteur utilise le nouchi pour adapter son expression aux réalités linguistiques ivoiriennes, Il utilise dans ses écrits des expressions comme :

E<sub>3</sub> : Je ne tire jamais sur une inconnue (EZGG : 208)

E<sub>4</sub> : Vieux père (...) Ouais, dis-je (EZGG : 241)

E<sub>5</sub> : Voilà mangément cadeau [...] Il va gagner femmes blanches pour mougou  
(EZZG : 242)

E<sub>6</sub> : (...) la « tchathe-là » (LFDLFM : 33).

E<sub>7</sub> : Ma go l'aime trop (EZGG : 74)

Le mot « tire » du troisième exemple est ici utilisé au sens figuré. Dans le langage courant, il peut désigner le fait de tirer avec une arme à feu ou de frapper une balle de football. En nouchi, il signifie simplement ne pas faire d'avances à quelqu'un. Le mot « ouais » est une déformation de « oui », utilisée de la même manière. Quant à « vieux père », qui normalement désigne une personne âgée, en nouchi, l'expression désigne un grand frère ou un homme à qui l'on témoigne respect même s'il n'est pas réellement âgé.

D'autres termes sont propres au nouchi, comme « mangément » dans l'exemple 5 qui désigne une affaire juteuse, une occasion ou une opportunité agréable. Le substantif « tchathe » est une création néologique dérivée du mot anglais « chat » qui veut dire « discuter ». En nouchi, cela renvoie à « bavarder ». Enfin, le mot « go », qui pourrait sembler venir de l'anglais « go », désigne ici une femme. Les œuvres de Maurice Bandaman ont recouru à différents calques tant syntaxiques que sémantiques à travers de nombreuses tournures détournées de leur structure et sens originels. En plus des mots, nous avons également des expressions telles que :

E<sub>8</sub> : Braisons-le (EZGG : 111) pour dire « Critiquons-le »

E<sub>9</sub> : Qui a mis l'eau dans coco (EZGG : 114, 167, 241), c'est à-dire « en faire voir de toutes les couleurs à quelqu'un ».

E<sub>10</sub> : j'avais tiré sur les jeunes dames, j'aurais joué bidé (EZGG : 208).

Le terme « Bidé » pour signifier « échouer », indiquant que cette action aurait eu un mauvais résultat.

E<sub>11</sub> : Nous avons fait sale, nous avons gâté le coin (EZGG : 241) pour dire que « Nous nous sommes illustrés de façon remarquable »

Le nouchi est le résultat de l'appropriation du français par les jeunes dans un souci d'affirmation identitaire et culturelle. Son évolution dans notre société, aujourd'hui, ne laisse personne indifférent, en ce sens que, les personnes du milieu scolaire et académique, des intellectuels et même des hommes politiques en font usage. En ce sens, le nouchi devient le parler des Ivoiriens (délinquants, illettrés, lettrés, intellectuels, hommes politiques, enseignants et écrivains). Cette variété du français a joué un rôle important dans le rapprochement social et

l'unité nationale, en offrant un moyen de communication accessible à tous, permettant de comprendre et d'échanger avec des personnes provenant de différents groupes ethniques. Dans cette perspective, Maurice Bandaman fait de son roman un mélange linguistique ivoirien, où se croisent les différentes formes de langue du pays. Par ce choix, l'auteur affirme son identité culturelle, mettant en lumière de nombreux vestiges et éléments culturels propres à la société ivoirienne à travers son œuvre.

A.B KAIN souligne à ce propos que EZGG est :

« Un roman de la défrancisation du français par l'immixtion sans réserve et sans traduction, dans le discours du roman, de mots nouchi qui empruntent largement au français populaire ivoirien, aux langues locales et à des anglicismes, à la fois forgés sur le mode du calque syntaxique ou sémantique, du mélange codique et de la néologie. » (A.B KAIN, 2019, p. 221)

Ainsi, l'auteur entend réaffirmer son identité culturelle en soulignant l'importance des héritages locaux dont les rites communautaires, les traditions orales les valeurs et symbole qui témoignent de la richesse et de la diversité du patrimoine ivoirien.

## **1.2. Les œuvres de Bandaman : Des sociotextes à référentialité ivoirienne**

Les œuvres de Maurice Bandaman regorgent d'éléments culturels, témoignant de la richesse du patrimoine ivoirien. Il met, en plus de l'usage du nouchi, en avant un ensemble d'atouts culturels, notamment la diversité musicale et traditionnelle ainsi que la richesse gastronomique propre à chaque communauté. À travers ces références, Bandaman traduit sa fierté d'être ivoirien et son attachement à sa culture. Dans ses textes, il valorise la culture nationale en faisant appel aux différentes danses et musiques du terroir, sans recourir à la culture occidentale. Maurice Bandaman, à travers ses œuvres met en lumière un riche patrimoine culturel ivoirien avec le gbégbé, l'aloukou, le ziglibity, l'abodan, l'adjémélé, et le polihet visibles aux extraits suivants :

E<sub>12</sub> : Et, il dansait avec force "gbégbé", "aloukou", "ziglibity", "abodan", "adjémélé" (...) (EZGG :18)

E<sub>13</sub> : La rouquine ne comprenait pas ces tours et ces détours, cette sorte de "polihet" aux allures macabres (...) (EZGG : 64).

Ces types de danses et musiques populaires ne sont pas de simples mots jetés au hasard. Elles forment la trame de l'identité culturelle ivoirienne, ancrée dans les régions et les traditions des peuples.

Découvert vers 1988 par Gnahoré Jimmy, le Polihet est une danse et musique traditionnelle du peuple Nyabwa (Centre-Ouest de la Côte d'Ivoire). Initialement, c'était une danse tonique exécutée au clair de lune pour le divertissement et l'épanouissement après les dures journées, présente lors de toutes les cérémonies (funérailles, mariages, etc.).

Le Gbégbé est une autre danse qui figure dans le patrimoine musical ivoirien et donc une musique traditionnelle. C'est une danse qui se pratique dans tous les villages et s'étend au-delà de la région du centre-ouest de la Côte-d'Ivoire. C'est donc une danse de grande valeur et importante pour le peuple bété tout comme l'Aloukou, une danse traditionnelle et culturelle de réjouissance et de funérailles chez le peuple dida.

La danse Ziglibothy est une danse du style tradi-moderne qui puise ses origines à proprement dit dans le rythme du Digbha et la gestuelle du Glhè. Il s'agit ici, des éléments propres à la communauté kroumen dans le sud-Ouest du pays. Selon le musicologue Valen Guébé, Ernesto Djédjé est celui par qui cette musique sera désacralisée.

L'Abodan est une danse du pays agni, un groupe ethnique de l'est de la Côte d'Ivoire. Elle sert de réjouissance au groupe Akan dans leur ensemble, mais est plus spécifique aux agni. Précisons que la danse est exécutée aussi pendant les occasions ou cérémonies de mariage, de fête des ignames, de cérémonies religieuses ou coutumières.

L'Adjémélé, pour finir, est une danse de réjouissance qui se rapporte au peuple baoulé très concentré au centre de la Côte d'Ivoire. Elle se danse dans pratiquement ou presque tous les villages et localités baoulé. C'est donc une danse qui fait partie du patrimoine culture du peuple baoulé.

Ce qui est important de souligner, c'est le fait que la musique traditionnelle est le reflet d'une vie communautaire, d'une civilisation, d'un peuple, qui, varient selon les populations, les époques et les régions. Ainsi, au-delà de ces formes de danses et de musiques traditionnelles qui traduisent la richesse et la diversité du patrimoine culturel ivoirien, l'expression artistique chez Maurice Bandaman s'étend également au domaine linguistique. En effet, l'auteur recourt aux langues locales, notamment aux langues maternelles ivoiriennes, qu'il intègre dans le français. Cet usage, bien qu'il participe à la valorisation de l'identité culturelle ivoirienne, soulève parallèlement la question de la menace de disparition et d'abâtardissement de la langue française. Dans l'extrait suivant :

E<sub>14</sub> : Dieu, Nanan Gnamien Kpli, Gnansoa, Zeu, Lago, comme nous l'appelons dans les langues de chez nous. (EZGG : p. 11)

L'auteur illustre une appropriation culturelle et linguistique du français par le recours à plusieurs langues locales ivoiriennes pour désigner la divinité. Ce procédé, loin d'être anodin, traduit une volonté d'enracinement du discours littéraire dans la réalité sociolinguistique ivoirienne. En effet, l'auteur mobilise plusieurs appellations de « Dieu » issues de différentes ethnies du pays dont : le baoulé, le guéré, l'attié, et le bété.

Les modifications phonétiques ou morphologiques de certains mots appelés "métaplasmes" sont également légions. Ils résultent de la prononciation, par moments, rapide. Pour exemple :

E<sub>15</sub> : M'man (LFFM : p.67).

Rapidement, le vocable affectueux « Maman » s'est transformé de cette façon avec la suppression de la voyelle « a ». Cela est le signe d'une diction rapide et régulière favorisée par un lien de rapprochement, de familiarité.

Également, il apparaît que la langue dans LFFM de Bandaman revendique une liberté des contraintes normatives. Cette liberté d'expression se laisse lire à travers l'insertion de la langue locale. Le long chant de l'oraison funèbre d'Awlimba par le poète du village Nanan Yablé transpose d'une manière subtile cette alternance codique dans LFFM. Voici l'extrait :

E<sub>16</sub> : Nanan Yamien-Kpli  
Une goutte d'eau pour toi, Bois-là !  
Nanan Assié-blé !  
Une goutte d'eau pour toi, Bois-là !  
Eeeeeeh! Nanan Yao-blé! (LFFM: 43)

L'intégration des langues locales dans les œuvres africaines, et tout particulièrement ivoirienne, constitue un enjeu fondamental. Cette démarche, en effet, est avant tout un acte d'affirmation identitaire, mais également une stratégie de décolonisation du verbe. En injectant le lexique, les structures syntaxiques et l'oralité des langues comme le dioula, le baoulé ou le bété dans la création littéraire, les artistes parviennent à africaniser leur discours, lui conférant une authenticité. Cette appropriation permet de traduire avec justesse l'âme, et la sagesse populaire locale, assurant ainsi la transmission et la légitimation de ces patrimoines linguistiques souvent menacés. Le défi réside dans l'équilibre délicat entre cette nécessaire fidélité culturelle et l'impératif de la diffusion universelle, mais c'est précisément cette tension créatrice qui fait la richesse et l'originalité de l'art ivoirien contemporain. En définitive, choisir de faire entendre les langues locales, c'est s'assurer que l'Afrique parle au monde avec sa propre tonalité, forte et indéniablement unique.

## **2. La trivialité linguistique : L'expression de la transgression langagière**

**ISSN : 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMERO 009 DECEMBRE 2025**

La trivialité, terme à la fois complexe et polysémique, trouve son origine dans le latin « *trivialis* », signifiant littéralement « commun » ou « ordinaire ». Dans son acception première, elle renvoie à ce qui est grossier, vulgaire ou banal, c'est-à-dire à un registre de langage ou à des comportements jugés inférieurs selon les critères de la bienséance sociale. La trivialité n'exprime donc pas seulement l'état de ce qui est usé, rebattu ou dépourvu d'originalité ; elle désigne également ce qui est vulgaire, commun ou indélicat. Ainsi, le langage trivial s'oppose au langage soutenu non seulement sur le plan stylistique, mais également sur le plan moral et symbolique, car il véhicule des représentations qui heurtent la sensibilité collective ou enfreignent les normes établies. Le mot « cul », par exemple, illustre parfaitement cette ambivalence : s'il est qualifié de trivial en lexicographie, il n'en demeure pas moins fréquemment employé dans un grand nombre d'expressions familières ou stéréotypées de la langue française. Elle traduit, en somme, une cohabitation constante entre le convenable et le non-convenable, entre ce que la société accepte d'entendre et ce qu'elle préfère taire.

La transgression, quant à elle, renvoie à : la « désobéissance », la « violation » Selon S. N'DI et alii (2018 : 9), elle « fait penser au désordre, à la prise de liberté, à l'outrage voire à la profanation ». Elle est, en effet, un dépassement des limites, une enfreinte à la règle. De ce fait, la transgression langagière se lit d'entrée, à travers les titres des œuvres « L'État z'héros ou la guerre des gaous » et « le fils-de-la-femme-mâle ». Pour EZGG, le titre de l'œuvre est une création langagière à connotation polysémique. La sonorité « L'État z'héros » ou « L'État Zéro » correctement écrit, induit un état du vide. L'expression implique aussi un passage d'une posture d'héros à une position de perdant. Quant à l'expression « la guerre des gaous », le terme gaou, en Côte d'Ivoire, signifie une personne naïve, totalement crédule et sotte. Le titre de l'œuvre engendre d'ores et déjà un désordre langagier. Les indications textuelles en éclaircissent le sens :

E<sub>17</sub> : nous sommes des héros, des héros dans un État zéro, sans opposition, sans contestation, un État en guerre, mais un État tranquille. (EZGG : p.270).

Pour LFFM, le titre « Le fils de la femme mâle » intrigue par son caractère paradoxal. En associant les mots femme et mâle, l'auteur crée une opposition entre deux notions traditionnellement perçues comme contraires : la douceur et la sensibilité d'un côté, la force et l'autorité de l'autre. Cette combinaison annonce d'emblée une œuvre qui questionne les normes sociales et identitaires. Ainsi, la dérivation langagière, une marque de fabrique du roman africain, se distingue, dans l'œuvre de Maurice BANDAMAN, sous le registre trivial et populaire.

## 2.1. Le registre trivial

Le registre trivial se caractérise par un langage rustique, voire vulgaire, qui porte atteinte à la pudeur et enfreint les règles de la bienséance linguistique. Il rompt avec les normes morales et sociales pour introduire une expression crue et grossière, notamment lorsqu'il traite de la sexualité. Ainsi, le langage trivial transgresse les codes établis, dévergonde le discours et confère au texte une tonalité provocatrice. Chez Maurice Bandaman, ce registre se manifeste à travers la présence d'injures et de thèmes vulgaires qui traversent ses œuvres romanesques.

Les preuves textuelles apparaissent, en ces termes :

E<sub>18</sub> : Mère con pourri ! Si tu dis un mot, je te tue, je coupe ta pine et te la fous dans ta vilaine bouche de cafard ! (EZGG : p.76)

Le langage est dépourvu des mœurs, une des valeurs chères aux africains. La remarque est tangible, dans la déclaration suivante :

E<sub>19</sub> : Ya longtemps l'homme est coagulé, il va gagner femmes blanches pour *mougou* et tu parles de fromage et de pain (EZGG : p. 242).

Les expressions « coaguler » et « mougou » sont employées de manière impudique. Le verbe « coaguler » est un mot de langue française, et le terme « mougou » provient de l'argot ivoirien. Dans le langage ivoirien « Y a longtemps l'homme est coagulé » est un terme obscène qui signifie qu'il y a longtemps l'homme a eu des rapports sexuels. Le langage dans ce cadre d'emploi, dans le texte, frise la débauche, appelé, par N'DA Pierre, le « dévergon dage textuel » (N'DA, 2011, p.77). À ce propos, il écrit :

« Libéré des tabous de l'ordre social, moral et religieux, et livré à l'hyperréalisme de l'imagination débridée de certains écrivains africains de la nouvelle génération, le sexe est aujourd'hui partout : il est mis à nu, dévoilé, exhibé ; il est mis en scène, sur la scène des textes romanesques qu'il articule et dynamise »

Le langage devient caricatural et se justifie dans les relevés suivants :

E<sub>20</sub> : Une femme qui parle à un homme sur ce ton ! N'est-ce pas un homme comme moi qui te baise ? Et sa pine est-elle en or ou c'est ton con qui est doré ? (...), je te déchire le vagin (LFFM : p.148).

E<sub>21</sub> : Tu vas baiser toutes les femmes journaliste là ? (p.130).

Le langage tel que perçu est calqué de la déviation sociale. Il apparaît comme une esthétique de dénonciation des vices, des tares de la société en demeurant dans la cocasse tel que présenté dans les termes suivants :

E<sub>22</sub> : Et tu oses refuser de baiser les cadavres ! Alors que ta pine est nourrie pour baiser les cadavres. (p.262).

En plus du registre trivial, le registre populaire fait surface dans les œuvres de Maurice BANDAMAN.

## **2.2. Le registre populaire**

Le registre populaire est un langage non conventionnel parlé par des illettrés. Contrairement au langage cultivé où les règles sont définies, le langage du peuple n'est soumis à aucune loi d'ordonnement, mais plutôt exposé « aux lois naturelles qui gouvernent tout système de signes. » (P. Guiraud, 1965, 12) Elle devient un langage de parallaxe, dans la mesure où l'important pour le sujet énonciateur est de véhiculer un message par les codes dont il a facilement accès. Dans les romans de Bandaman, ce type de langage est employé par des sujets pour divulguer leurs propos. On relève :

E<sub>23</sub> : Sors, on va prendre pour nous dans toi. (EZGG : p.107).

Cette phrase est syntaxiquement incorrecte et crée encore un imbroglio sémantique. La construction syntaxique comporte une surcharge par l'ajout de l'expression « dans toi ». Elle affecte le sens de la phrase. Dans le jargon ivoirien « prendre pour nous dans toi » signifie soit dépouiller le destinataire de tous ses biens soit l'agresser physiquement ou soit violer s'il s'agit d'une destinataire. C'est au dernier sens que renvoie la phrase puisqu'il est question d'une destinataire et ses lamentations clarifient le sens :

E<sub>24</sub> : Non ! Vous n'allez pas me faire ça ! Vous n'allez pas me violer ! (EZGG : p.107).

Les usagers de ce type de langage sont des moins lettrés parfois qui mêlent leur patois et le français pour laisser naître un langage édulcoré. La justification de l'affirmation s'illustre entre autres dans une construction suivante :

E<sub>25</sub> : Mon frère, nous on est venus sur la Terre pour accompagner les autres ! Des enfants comme ça là, ils sont devenus riches dans dibi-dibi-là, en vitesse, fio ! (EZGG : p.150).

Le terme dibi- dibi est du ressort malinké dont la traduction littérale donne « noir-noir ». L'auteur de l'œuvre souligne qu'il désigne le cafouillage ou le désordre. Le registre populaire est le langage de la masse analphabète. Il se pratique avec toute sorte de néologismes tels que :

E<sub>26</sub> : « les aggrave-affaires », « faire la prodada » (EZGG : p.171).

E<sub>27</sub> : Des jeux de phares (EZGG : p.137).

E<sub>28</sub> : « ...brillez mlin, mlin, mlin » (EZGG : p.154).

De ces apparitions néologiques se dégagent deux variantes : les néologismes de sens et les néologismes de forme. Les néologismes de sens renferment par exemple des expressions comme « les aggrave-affaires » et « des jeux de phares ». Explicitement, ce sont des expressions créées à partir du lexique déjà existant, mais avec une charge sémantique nouvelle. Le nom « les aggrave-affaires » est un nom composé formé qui indique un envenimeur de situation. En ce qui concerne l'expansion du nom « des jeux de phares », il signifie « lui avait fait les yeux doux ». Les néologismes de forme sont les créations des nouvelles unités lexicales propres à une communauté linguistique. C'est le cas de l'expression « la prodada », en Côte d'Ivoire, née du coupé-décalé (A. BOKA, 2013) ; « faire la prodada » signifie impressionner, frimer ou parader. La langue d'écriture du roman est parfois empreinte de trivialité. Il s'agit d'un langage malséant qui heurte toute mœurs. L'usage, dans le roman de Maurice Bandaman, non seulement d'un langage populaire, mais surtout trivial marque une rupture immédiate avec la prose conventionnelle. Cette accumulation d'expressions les bases d'un discours transgressif. Le romancier fait de ce parler non-conformiste un choix stratégique et volontaire : en bousculant les codes de bienséance et de l'esthétique langagière, il cherche ainsi, à délivrer un message qui ne peut être tu ou adouci, et à donner une voix brute et sans filtre à la réalité sociétale qu'il s'efforce de dépeindre.

### **3- Du discours transgressif à la vérité historique**

Maurice Bandaman a contribué au renouvellement de la littérature africaine d'expression française aussi bien sur le plan formel que sur le plan thématique. Loin d'une simple diatribe, Maurice Bandaman dissimule divers messages sous une critique sociale aiguisée, en s'appuyant stratégiquement sur l'identité culturelle et l'utilisation d'un langage grossier pour en complexifier la portée. Mais à la différence d'un simple chroniqueur, la description qu'il en fait admet une dimension esthétique subtile qui garantit une grande expressivité et une certaine valeur politique.

E<sub>29</sub> : « Ecoutez ! Ecoutez !  
Je vais vous dire une histoire !  
Cette histoire est comme un conte !  
Elle dit vrai. Elle dit faux.  
Le vrai et le faux sont un couple ». (LFFM : p. 11)

Tels sont les termes par lesquels Maurice Bandaman débute son « conte-romanesque.

B. Dieng (1993 : 171) affirme que : « Toute narration est la synthèse d'un monde préexistant à l'acte d'écrire, monde de taxinomies hétérogènes qu'elle ordonne en un cosmos intelligible qui, du fait de son agencement propre, peut être globalement appréhendé ». Ainsi, en se situant dans une approche sociocritique, l'on s'aperçoit que la résistance du réel ou du moins de l'histoire contemporaine à l'écriture de l'in vraisemblable est évidente. Ce réel n'acquiert son épaisseur qu'en s'élargissant aux dimensions extensibles de la date de parution de l'œuvre (1993), période particulièrement trouble pour la côte d'Ivoire, avec l'émergence du multipartisme et la chute du parti unique. De fait, l'univers diégétique du récit est dominé par la succession d'une série d'Awlimba dont la seule ambition est de combattre le richissime président dictateur Aganimo, autoproclamé père de la nation, sage et guide des sept régions dont le « pays de l'or » fait partie. À partir de ces indices textuels qui affirment que le président imaginaire est un monarque richissime régissant la vie des dirigeants voisins et de son propre peuple, l'on décèle, sous ces traits, la figure « d'Houphouët-Boigny », le premier Président de la Côte d'Ivoire moderne qui, en plus de s'attribuer les titres de « père de la nation » et « sage d'Afrique », avait la mainmise sur la géopolitique ouest-africaine. Cette constante de l'imaginaire est inhérente aux faits réels de l'histoire contemporaine. Elle met en scène l'ouverture de la Côte d'Ivoire et de la sous-région au multipartisme, sous la pression de la rue. Cette parcelle de la réalité historique est traduite, dans l'œuvre, par le soulèvement populaire guidé par Awlimba qui, par sa bravoure et par sa détermination, rappelle un certain « Laurent Gbagbo », chef de file de l'opposition et de la marche populaire au cours des événements de février 1992 en Côte d'Ivoire, pays d'origine de l'auteur. En tout état de cause, Maurice Bandaman est d'abord un témoin privilégié de son temps et de ces événements. De fait, la rumeur sociale a fait du Président ivoirien un monarque à cause de sa longévité au pouvoir, et il aurait été doté de grands pouvoirs mystiques à l'image de ceux dont le dictateur textuel use. Maurice Bandaman, attentif aux manœuvres politico-sociales de son pays et aux mutations qui s'opèrent dans une région en pleine effervescence, à partir de 1990, ne demeure, en effet, pas moins un acteur incontournable d'un roman qui rend singulièrement compte. La Côte d'Ivoire et la sous-région ouest-africaine constituent une aire dans laquelle il puise la matière qui, chez lui, nourrit toute sa démarche de création. Dans L'État z'héros ou la guerre des gaous,

également, Maurice Bandaman met en scène une galerie de personnages dont la construction repose sur des prototypes symboliques, reflétant les traits de certains acteurs de la société ivoirienne contemporaine. Les personnages qu'il présente ne sont pas de simples figures fictives ; ils sont le miroir de réalités sociopolitiques précises et permettent à l'auteur de construire une satire critique de son environnement. À travers des traits de caractère, des comportements et des attitudes spécifiques, Bandaman établit des ressemblances frappantes avec des personnalités politiques réelles, telles que le président Félix Houphouët-Boigny, le président Laurent Gbagbo ou encore Mme Simone Éhivet Gbagbo. Cette transposition littéraire de personnages réels permet de revivifier la mémoire des crises politiques majeures de la Côte d'Ivoire, en particulier celle de 2010-2011, et de donner une dimension critique à ses observations sur le fonctionnement de la société. Au-delà de la critique politique, l'œuvre de Bandaman offre un regard sans complaisance sur les dysfonctionnements sociaux et moraux de la société ivoirienne. Les interactions entre les personnages révèlent un univers où le harcèlement sexuel, la violence, le viol, l'assassinat, le banditisme ainsi que l'incompétence professionnelle et intellectuelle s'entrelacent. Cette représentation littéraire fait de la Côte d'Ivoire une scène où les vices et les abus de pouvoir sont amplifiés pour mieux en souligner la gravité et la portée. Par ce biais, Bandaman ne se contente pas de dénoncer, il interpelle également le lecteur, l'invitant à réfléchir sur la responsabilité individuelle et collective face aux crises sociales et politiques.

## **Conclusion**

Au terme de cette étude, il ressort que l'écriture romanesque de Maurice Bandaman s'inscrit dans une dynamique de rupture et de réinvention des codes littéraires africains. En mêlant ivoirisme et trivialité linguistique, l'auteur met en place un discours transgressif qui dépasse la simple provocation langagière. L'ivoirisme, telle qu'il se manifeste dans les œuvres, ne relève pas seulement d'un marquage linguistique mais, désoccidentalise le roman africain en mettant en avant un langage propre à la Côte d'Ivoire. La trivialité linguistique, pour sa part, constitue l'autre versant de cette écriture transgressive. Loin d'être une simple manifestation de vulgarité, elle est chez Bandaman une stratégie esthétique et discursive qui vise à rompre avec la bienséance langagière et à mettre en lumière le désordre sociétal. Ainsi, Bandaman en manipulant la langue française, affirme la possibilité d'une littérature africaine affranchie des contraintes normatives et ouverte à la pluralité des voix populaires.

## **Bibliographie**

### **Corpus**

BANDAMAN Maurice, 2013, *Le fils-de-la-femme-mâle*, Frat mat éditions, Abidjan, 173 pages

BANDAMAN Maurice, 2016, *L'État Z'héros ou la guerre des Gaous*, Abidjan, Michel Lafon, 286 pages

### **Ouvrages consultés**

BOKA Anicet, 2013, *Coupé-décalé : le sens d'un genre musical en Afrique*, L'Harmattan, Paris.

DIENG, Bassirou, 1993, *L'épopée du Kajoor*, Éditions Khoudia, Dakar, p. 461-48.

GUIRAUD, Pierre : *Le français populaire*. Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? » n° 1172, 1965, 117 p.

KOUADIO N'Guessan Jérémie, 2008, « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène », Documents pour l'histoire janvier du français langue étrangère ou seconde [En ligne], 40/41 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le Jeudi 11 décembre 2025, URL : [http://journals.openedition.org/dhfles/125\\_04](http://journals.openedition.org/dhfles/125_04)

KOUADIO N. J. (1990). Le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? Dans Gouaini/Thiam (éds.), *Des langues et des villes*. Paris. ACCT/Didier Erudition. Pages 373-383.

MAINGUENEAU, D, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris.

MUCCHIELLI Alex, 2021, *L'identité*, PUF, Coll. Que sais-je ? Paris.

N'DA, Pierre 2013. « Préface », *Le fils de-la-femme-male*, Aubervilliers, Editions Frat Mat, coll. « Plumes d'or » : 7-10.

TANON-LORA, Michelle, « L'argot ivoirien, une nouvelle forme de syncrétisme vernaculaire », *Identités individuelles / Identités collectives*, 2, Abidjan, Aké Patrice Jean, 2009, p. 135-142.