ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

DI·fusion

Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles /
Université libre de Bruxelles Institutional Repository
Thèse de doctorat/ PhD Thesis

Citation APA:

Mbwangi Mbwangi, J. (2014). *Le théâtre africain et ses caractéristiques: analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone* (Unpublished doctoral dissertation). Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Langues et Littératures, Bruxelles.

Disponible à / Available at permalink : https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/209183/4/b0abecb3-c9f2-456c-b88a-fbb98a9f9919.txt

(English version below)

Cette thèse de doctorat a été numérisée par l'Université libre de Bruxelles. L'auteur qui s'opposerait à sa mise en ligne dans DI-fusion est invité à prendre contact avec l'Université (di-fusion@ulb.be).

Dans le cas où une version électronique native de la thèse existe, l'Université ne peut garantir que la présente version numérisée soit identique à la version électronique native, ni qu'elle soit la version officielle définitive de la thèse.

DI-fusion, le Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles, recueille la production scientifique de l'Université, mise à disposition en libre accès autant que possible. Les œuvres accessibles dans DI-fusion sont protégées par la législation belge relative aux droits d'auteur et aux droits voisins. Toute personne peut, sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur ou de l'ayant-droit, à des fins d'usage privé ou à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique, dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi, lire, télécharger ou reproduire sur papier ou sur tout autre support, les articles ou des fragments d'autres œuvres, disponibles dans DI-fusion, pour autant que :

- Le nom des auteurs, le titre et la référence bibliographique complète soient cités;
- L'identifiant unique attribué aux métadonnées dans DI-fusion (permalink) soit indiqué;
- Le contenu ne soit pas modifié.

L'œuvre ne peut être stockée dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'identifiant unique (permalink) indiqué ci-dessus doit toujours être utilisé pour donner accès à l'œuvre. Toute autre utilisation non mentionnée ci-dessus nécessite l'autorisation de l'auteur de l'œuvre ou de l'ayant droit.

---------- **English Version** ----------

This Ph.D. thesis has been digitized by Université libre de Bruxelles. The author who would disagree on its online availability in DI-fusion is invited to contact the University (di-fusion@ulb.be).

If a native electronic version of the thesis exists, the University can guarantee neither that the present digitized version is identical to the native electronic version, nor that it is the definitive official version of the thesis.

DI-fusion is the Institutional Repository of Université libre de Bruxelles; it collects the research output of the University, available on open access as much as possible. The works included in DI-fusion are protected by the Belgian legislation relating to authors' rights and neighbouring rights. Any user may, without prior permission from the authors or copyright owners, for private usage or for educational or scientific research purposes, to the extent justified by the non-profit activity, read, download or reproduce on paper or on any other media, the articles or fragments of other works, available in DI-fusion, provided:

- The authors, title and full bibliographic details are credited in any copy;
- The unique identifier (permalink) for the original metadata page in DI-fusion is indicated;
- The content is not changed in any way.

It is not permitted to store the work in another database in order to provide access to it; the unique identifier (permalink) indicated above must always be used to provide access to the work. Any other use not mentioned above requires the authors' or copyright owners' permission.

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

ULB

UNIVERSITEIT GENT

FACULTY OF ARTS AND PHILOSOPHY

Le théâtre africain et ses caractéristiques

Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone

Julien Mbwangi Mbwangi

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade académique de

Docteur en Langues et Lettres (ULB)

Docteur en Langues et Cultures africaines (UGent)

sous la direction de Messieurs les Professeurs

Koen BOSTOEN (UGent-ULB)

Xavier LUFFIN (ULB)

Jacky MANIACKY (MRAC)

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS · BIBLIOTHECA

Année académique 2014-2015

Universite Libre de Bruxelles
003594013

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

ULB

UNIVERSITEIT GENT

FACULTY OF ARTS AND PHILOSOPHY

Le théâtre africain et ses caractéristiques

Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone

Julien Mbwangi Mbwangi

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade académique de

Docteur en Langues et Lettres (ULB)

Docteur en Langues et Cultures africaines (UGent)

sous la direction de Messieurs les Professeurs

Koen BOSTOEN (UGent-ULB)

Xavier LUFFIN (ULB)

Jacky MANIACKY (MRAC)

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS - BIBLIOTHECA

Année académique 2014-2015

ULB

UNIVERSITEIT GENT

Africa TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM VOOR MIDDEN-AFRIKA

MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE

PROLOGUE

La lumière n'éclaire pas dans la lumière. C'est au milieu de l'obscurité qu'elle se reconnaît. La science n'est pas seulement une somme de vérités, elle est beaucoup plus une réduction d'obscurité.

Mbwangi Mbwangi Julien Fils

In Memoriam

Mère,

A travers tes yeux brillants bouillonne l'intelligence que tu m'as transmise par tes paumes douces telle la pomme.

Cette intelligence qui coule et qui circule dans mes veines me vivifie comme la sève dans le manguier.

Tu m'as sorti du feuillage d'ignorance et m'as placé dans la clairière de connaissance,

Moi dont les yeux au regard promeneur et à la vision brumeuse distinguaient à peine l'arbre du poteau.

Tu as ôté cette étoffe qui bandait mes yeux,

Et puni cette cécité qui me gagnait.

Tu m'as appris le sens du devoir,

Et m'as inculqué le culte du savoir:

Cet esprit de probité et de vérité, qui remue mon sang et martèle ma pensée.

Je te salue toi par qui se matérialise aujourd'hui ce rêve de tous les temps et de tous les jours,

Fruit d'un dévouement et d'un attachement passionné.

Sois immortelle,

Ton fils.

DEDICACE

A mes enfants,

Mbwangi Mbwangi Hernani

Mbwangi Mbwangi di Mambueni Petit Julien

Ngoma Mbwangi di Mbwangi Jérémie-Simon

Thatukila Mbwangi di Mbwangi Mignonne

Qui ont tant souffert de mes absences prolongées

Et d'affections inaccomplies

Pour vous, mon cœur bat la chamade.

Votre cher père

Mbwangi Mbwangi Julien Fils

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'incessant concours d'innombrables personnes, chacune à son niveau, dont la plume de mes écrits ne saurait traduire la teneur de l'apport. Qu'il me soit permis de leur exprimer leur grandeur pour un accompagnement digne dans l'accomplissement de cette recherche.

Je remercie vivement tous mes promoteurs qui se sont évertués à suivre ce travail de dur labeur. Que de sacrifice et de volonté pour lui donner la forme voulue. Je leur rends l'ascenseur.

Je tiens à remercier d'abord le Professeur Koen Bostoen pour la disponibilité et les efforts consentis à suivre cette recherche. Dans un commencement presqu'infructueux, nous avons cheminé jusqu'à concrétiser cette œuvre. Ses orientations ont favorisé l'aboutissement serein de cette thèse.

Je remercie ensuite le Professeur Xavier Luffin pour la volonté manifestée à suivre la rédaction de cette thèse. Ses critiques averties ont éclairé notre lanterne. Il a recadré notre opinion et notre vision, et a permis d'aiguiser notre recherche par des propositions qui ont déterminé la facture de notre étude.

Je remercie en plus le Professeur Jacky Maniacky dont le projet a fait naître cette thèse. Son encadrement et ses conseils ont valu la peine. Le suivi régulier, la détermination et les conseils m'ont poussé à ne pas lâcher, même quand j'arrivais à bout d'espoir.

Je remercie enfin le Professeur Ndembe Nsasi Damase, qui a lu et orienté pertinemment les premières versions de cette thèse. Je suis très marqué par sa marque d'érudition. Ces observations très constructives ont donné la forme actuelle de l'écriture de notre thèse et la touche finale de son organisation.

Je serais injuste, si je ne mentionnais pas l'apport combien rigoureux du Professeur Félix Kaputo. Il a apporté un plus valu dans l'amélioration de la qualité de notre écriture, je lui témoigne sincèrement ma reconnaissance.

Je remercie chaleureusement le Professeur Nsuka-zi-Kabwiku Yvon. Alors que j'étais frappé par le décès inopiné de notre père, à peine en première licence, il m'a accepté comme fils, et je le resterai à jamais; il a accompagné mes premiers pas de recherche depuis le graduat jusqu'au doctorat. Son assistance financière permanente, ses conseils et directives, bref son amour à me voir évoluer marque à jamais mon existence. Mes faibles mots ne pourront jamais lui exprimer son engagement pour moi.

Je suis très reconnaissant au Professeur Ngoma Binda pour son attention envers moi. Il

s'est toujours intéressé à mes manuscrits. A peine mes études finies, il me conseilla de toujours écrire même quand c'est inopportun. Aujourd'hui ses conseils ont porté du fruit; car cette thèse est le résultat des lectures et des rédactions [quelquefois inopportunes] conservées dans ma boîte noire: je lui témoigne ma reconnaissance.

Que tous les Professeurs du Département des Lettres et Civilisations Africaines de l'Université de Kinshasa soient gratifiés de leur encadrement tous azimuts. Je suis très reconnaissant au Professeur Maalu Bungi pour son estime à mon égard.

Merci au Professeur Bouka Léonce qui m'a appris la maîtrise de plusieurs outils d'analyse. Je lui dois l'esprit interdisciplinaire qui caractérise cette recherche. Je ne saurai oublier le Professeur Abe Pangulu pour son affection inconditionnée à mon égard. Il a cru en moi dès les premiers moments de notre connaissance. Son estime envers moi a encouragé mes efforts. Merci au professeur Mbongo Pasi Jean Mallaud dont la contribution au bon moment marquera plus que jamais mon esprit.

Mes frères et sœurs, Mbuangi Pamphile Mayimbi, Mbumba Mbuangi Fréderic, Muaka Mbuangi Nicolas, Thatukila Mbuangi Youyou, Ngoma Mbuangi Simon, Vibila Mbuangi Mamie, Ditshia Mbuangi Joli, Mathondo Mvumbi, Dizolele Mvumbi Isaac, qui m'ont porté au fruit de certains sacrifices, traduisant parfois l'injustice, je leur dis merci. Le sang qui coule dans mes veines est le leur. Qu'ils soient fiers du résultat de leur concours. Aux collègues de service du Musée Royal de l'Afrique Centrale, je traduis ma reconnaissance pour tous les services obtenus, particulièrement à Muriel Garsou, pour l'humilité, la serviabilité et la disponibilité à apporter de l'aide. Merci à Maus Devos, Birgit Ricquier, Jenneke Van der Wal, Annelen Van der Veken, Odette Ambouroué, Joseph Koni Muluwa, Yolande Nzang-Bié, Geralda da Lima Santiago, Joanne,Cynara, Alzenir, Rosa Maria, Michela pour tout.

J'exprime ma gratitude à Van Nuffel Muriel et à Sarah, pour tous les services rendus pendant les quatre années passées au Musée. Leur accompagnement a facilité notre séjour. Qu'elles soient gratifiées de leur concours sans faille.

Je dis merci à tous mes amis doctorants avec qui j'ai partagé de bons moments à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Université de Gand. Merci à Jean Pierre Donzo «l'homme de service», Ernest Nshemezimana, Ferdinand Mberamihigo, Hugor Matona Nsakala, Jasper De Kind, Winnie Mandela Kaumba, Hilde Gunnink pour toute la collaboration et l'accompagnement dans la douleur et la solitude hivernales.

Je dis merci à mes compatriotes et doctorants, Placide Mumbembele, Serge Mayaka, Sylva Kumba, John, pour l'entraide mutuelle et le soutien moral que votre présence m'a fait

bénéficier au sein de SETM (Solidarité des Etudiants du Tiers Monde).

Mes très chers amis et collègues de l'Université de Kinshasa, Tharcisse Masunguna Mbensa, Kozias Ekila Bosawa, Ekila Tshanga Tshanga, Willy Ngogo Zanga, Anaclet Mweba Lutete, Céleste Mbala, Isabelle Nsenga Diatwa, Joe Nsonsa, André Mawala, Philomène Babongisila, Kutumisa Jean Paul, Lucien Nyembo, Flavien Koni, Bernard Pasi, Odjas Ndonda Tshiyayi, King Kipa Ngewebwa, Mado Phoba, Bébelle Buka, Papy Thamba et les autres: continuons la lutte afin d'allumer les étoiles d'une génération souvent poussée à l'inexistence. Je ne peux pas t'oublier, toi Papy Lewo-di- Tata pour la confiance et l'amour. Tu es dans mes souvenirs. Je vous remercie sincèrement pour l'encadrement, les conseils et l'attachement: je pense au Pasteur Matthieu Kibuenge, pour tous les moments passés ensemble: conseil et sagesse ont mûri mon esprit. Je pense au Pasteur Anatole Nzenge dont le souci pour moi et pour ma famille est très indéfectible. Je dois dire que le hasard n'existe pas: vous m'aimez sincèrement. Merci au Pasteur Alain, vous avez accepté de garder un mois durant ma famille chez vous. Je connaîs le niveau de turbulence de mes enfants, je ne saurai oublier ce geste.

Chapeau bas à ma femme, la mère de mes enfants Chico Pwati Nzuzi pour tous les sacrifices consentis et les soins accordés à garder nos enfants, au-delà de toutes les difficultés et les contraintes: mon cœur ne restera jamais ingrat.

Nous disons grand merci enfin au Musée Royal de l'Afrique Centrale qui a financé cette recherche depuis le début jusqu'à la fin. Il a mis la main dans la poche, chaque fois que le besoin de la vérité se faisait sentir. Je sais qu'il continuera à le faire, chaque fois que la vérité aura besoin de triompher de l'obscurité.

Mbwangi Mbwangi Julien Fils

RESUME DE LA THESE

En Afrique a toujours existé des formes de représentation comparables à ce qu'on nomme théâtre ailleurs. L'ensemble des ces formes constitue ce qu'on appelle théâtre traditionnel dans le contexte africain. Il se réalise à travers différents genres oraux qui composent la littérature africaine [épopée, conte, mythe, palabre, chant,…], qui, par sa nature, — orale — ne peut exister indépendamment de la dramatisation. C'est une catharsis qui permet à la fois une critique sociale, une distraction sociale partagée, une consolidation de la solidarité et de la vie du groupe, une participation du peuple à la construction de l'idéal social. La rencontre avec l'Occident a vu naître en Afrique une nouvelle façon de faire le théâtre. Fécondée [surtout du point de vue de la forme] par l'art théâtral occidental, l'Afrique va développer un nouveau théâtre, le théâtre moderne qui constitue une rupture et une évolution par rapport au traditionnel du point de vue du langage, des personnages et de l'espace.

Cette nouvelle configuration de l'art théâtral permet de reconnaître en Afrique une typologie avec deux grandes catégories. D'une part le théâtre traditionnel africain, de l'autre le théâtre contemporain. Dans le théâtre contemporain, nous avons le théâtre moderne, qui est un théâtre urbain et le théâtre importé, qui est le théâtre occidental joué en Afrique. C'est ce dernier qui a fécondé le théâtre traditionnel et a favorisé la naissance du théâtre moderne.

INTRODUCTION GENERALE

0.1. Présentation du problème

Le théâtre africain pose problème. Une notion très controversée, parce que ne faisant pas l'unanimité parmi les penseurs de cette notion de théâtre africain. Faut-il parler de «théâtre africain ou de théâtres en Afrique?» (Lamko, 2006: 9).

En effet, deux thèses circulent souvent concernant cette notion. D'une part, celle qui soutient l'existence d'un théâtre purement africain au même titre que le nô japonais ou le kathakali indien. D'autre part, celle qui soutient l'inexistence d'un théâtre originel africain: guidée par une lecture, quelque peu, occidentale du théâtre.

La première position, dite la conception anthropologique, du théâtre considère que le théâtre est à chercher dans le folklore africain. A travers les rites africains existent des formes qui composent le théâtre africain.

C'est le point de vue que défend Ngugi wa Thiong'o (1986:37) qui montre que le théâtre est né de la lutte de l'homme contre la nature et contre les autres hommes. Dans cette optique, il soutient, par exemple, que dans le Kenya précolonial, les paysans des diverses nationalités déboisaient, plantaient, moissonnaient. Des rites étaient célébrés pour bénir le pouvoir magique des outils. Le théâtre, montre-t-il, dans le Kenya précolonial n'était pas un événement isolé; c'était une partie du rythme des activités quotidiennes et saisonnières; une activité parmi d'autres, tirant souvent son origine de ces autres activités; c'était aussi une distraction au sens d'un plaisir partagé; c'était une instruction morale; c'était aussi une affaire de vie et de mort et de survie de la communauté.

Par ces mots, Ngugi wa Thiong'o argumente sur le fait que le théâtre africain est né de et dans la société africaine et fait partie du rythme des activités quotidiennes desquelles il tire son origine. Il est à la fois un jeu, un cadre d'instruction mais aussi une occasion de la critique sociale. C'est dans l'ordre de ce propos que Labou Tansi (1983:22) estime n'avoir aucune envie de se frapper des ancêtres en Grèce ou en Perse, aucune envie de fouiller dans le culte de Dionysos, les senteurs de l'esthétique nègre. Les Indiens, les Incas, les Zimbabwéens, les Kongos n'ignoraient rien de l'art dramatique: les danses guerrières ou initiatiques, malgré leur contenu rituel et leur manque de gratuité, ont été d'abord et avant tout des morceaux de théâtre, soutient-il.

La deuxième position, la conception poétique ou esthétique, du théâtre que défend entre autres Ricard (1986) est une riposte à la première. Il pose le problème dans son ouvrage *Invention du théâtre*. Dans cet ouvrage, toute l'expression de l'auteur montre que le théâtre n'est pas de l'ordre anthropologique. Qu'il procède d'une élaboration poétique. Elle ne relève

pas, cette élaboration poétique, d'une expérience pratique de la vie politique et religieuse mais d'un projet esthétique qui se retrouve dans certains groupes sociaux. L'auteur considère que le langage performatif du rituel, exclut le jeu et la mise à distance de la narration qu'implique le langage expressif ou poétique du théâtre. Et donc, de ce point de vue, il ne fallait pas confondre théâtre et éléments théâtraux qu'on trouve bel et bien dans des rites.

Ricard à travers ces écrits soutient de manière absolue qu'il n'y a pas de théâtre africain; parce qu'il suppose qu'en dépit de leurs aspects spectaculaires, les rites ou les fêtes ne peuvent pas compter comme théâtre car le langage rituel, pense-t-il, exclut le jeu et la mise à distance de la narration qu'implique le langage expressif ou poétique du théâtre. Aussi, ajoute-t-il, le théâtre ne relève pas d'une expérience de la vie pratique et religieuse. De cette manière, il considère que le théâtre est le propre de certains groupes sociaux, l'Occident en l'occurrence. En effet, Ricard (1986:23) explique dans ses écrits que «Ce qui intéresse l'homme de théâtre occidental dans un rite exotique, est d'abord, le travail des acteurs, c'est-à-dire des sujets de la cérémonie. Exaltation et concentration, manifestent pour nous d'autres dimensions de l'existence…». Avec un tel esprit, l'auteur oublie que «Si, dans les œuvres écrites, le lecteur étranger pense rencontrer un équivalent authentique de ce qu'est la littérature orale traditionnelle en Afrique noire, il risque de se tromper». Derive (2008a:106). C'est ce que, avant lui, avait remarqué Struft (1936:4) qui prévenait aux lecteurs de *Les Bakongos dans leurs légendes:* «Que celui donc qui ignorant les langues bantoues et les tournures d'esprit des noirs, lirait ces fables uniquement en français, ait cela bien présent à l'esprit; autrement il risquerait de trouver ces récits insupportables ».

La position de Ricard sur le théâtre est similaire à la critique faite en ces moments-là sur le roman africain à laquelle réagissaient les écrivains nigérians Chinweizu, Onwuchekwa & Madubuike (1980:89) qui démontrèrent que «When they first encountered African novels, eurocentric critics praised their detailed descriptions of African setting and customs as "quaint", "exotic", "fantastic"and "bewitching"; but now that their nouveau-mania has tired of such material, they denounce it as anthropological data and "local color"».Ricard reproche à Ngugi la reprise des idées forces que défendait déjà l'ouvrage de Traoré (1958), *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales,* qui identifia le théâtre africain dans toutes les formes d'activité de la vie sociale. Et ces formes se vivaient en Afrique déjà avant l'arrivée de la colonisation.

Cette critique de Ricard est relayée par Hussein (1991:1), dramaturge swahili, qui argumentant sur la position de Ngugi, prend le contre pied de ce dernier. Contrairement à Ngugi qui soutient l'existence du théâtre dans le Kenyan précolonial, Hussein soutient que son

propos dans ce bref essai n'est ni la magie, ni la poésie, mais bien le théâtre. Il est inutile, selon lui, d'insister sur le fait que l'on trouve des rites et des rituels dans les églises et dans les mosquées; car ni les chrétiens ni les musulmans n'éprouvent le besoin de qualifier ces rites de théâtre. De ce point de vue, pense-t-il, le théâtre en tant qu'art est sélectif que ne le pense Ngugi. La position de Ngugi, estime Hussein, est analogue à celle de nombreux écrivains du début des années soixante qui affirmaient ou supposaient qu'il y avait un théâtre en Afrique et que ce théâtre avait été détruit par le colonialisme.

Ricard (1998) explicite les propos d'Hussein en postulant que l'écrivain tanzanien rejette la confusion de la vie sociale et religieuse du théâtre: il y a d'un côté la religion et la politique, de l'autre le théâtre. C'est en effet au nom d'une conception autonome de la pratique artistique, poursuit-il, qu'Hussein critique Ngugi et qu'il nous propose une analyse des catégories poétiques d'Aristote, appliquées au théâtre. Même s'ils font comprendre que ce souci de distinguer la pratique théâtrale des autres pratiques sociales ne signifie évidemment pas qu'ils négligent les formes multiples de spectacle que nous offre l'Afrique,[il nous faut distinguer entre les éléments dramatiques présents dans les rituels et le théâtre en tant que tel, détaché de sa fonction rituelle et devenu un événement esthétique spécifique], Hussein comme Ricard paraissent catégorique sur ce point.

Pour les défenseurs de cette thèse, en Afrique existent donc deux formes de théâtre. D'une part celle qu'il qualifie de populaire et de l'autre celle dite classique. Ces deux théâtres se sont développés, selon eux, avec l'arrivée des colonisateurs. Ce sont des propos que nous lisons dans les points de vue de plusieurs auteurs occidentaux ou africains.

Le cas de Mimbu Ngayel (2003:100) qui analysant la pièce de Mova Sakanyi *Kandetta, la Vendetta africaine* cautionne le point de vue de l'auteur en soulignant que certes l'intégration du prologue, l'insertion du chant et des poèmes adressés à la sensibilité du spectateur, agitant son âme par la pitié, la douleur, l'indignation, relèvent de la dramaturgie grecque antique. Mais pour l'essentiel, la dramaturgie de Kandetta n'est pas aristotélicienne. Il y a clairement subversion des formes classiques. L'auteur lui-même revendique cette liberté en rapprochant son œuvre du «théâtre de chez-nous», recommandant que le théâtre populaire fasse route commune ou se batte à armes égales avec l'autre théâtre supposé intellectuel. C'est le cas aussi de Ricard (1986) qui souligne que le théâtre n'est pas un donné culturel, mais bien une construction poétique et que de telles formes de spectacle ont été amenées en Afrique il y a près d'un siècle.

Plusieurs voix des auteurs occidentaux ou africains ne voient pas les choses de cette manière-là, soutenant ainsi la première position. A ces propos, il convient de mentionner les

témoignages des colons qui éclairent la situation à travers leurs propos.

Le premier gouverneur académicien dont le Sénégal peut se vanter, le chevalier de Boufflers, fait dans une lettre à Madame de Sabran le récit du spectacle qui lui fut donné le 06 mars 1786 au cours d'un de ses premiers voyages à l'intérieur du Sénégal:

> Hier encore, j'ai été à quatre lieues d'ici, faire une chasse de petits oiseaux aux filets. Les femmes et l'endroit m'ont fait l'honneur de me chanter et, suivant l'expression du pays, de me danser. Je n'ai pas bien compris ce qu'elles chantaient mais il était difficile de se méprendre à la signification de leur danse. Un homme jouait d'un instrument, toute l'assemblée battait des mains, et une danseuse à tour de rôle sortait, en contrefaisant toutes les crises de Mesmer... Elle s'avançait vers moi en roulant les yeux, tordant les bras, faisant mille petits mouvements, que ma chaste plume n'ose pas vous rendre, et après un instant d'anéantissement total, elle rentrait dans le cercle pour faire place à une autre pantomime qui essayait de surpasser la première; le bal a fini par une espèce de joute des trois plus habiles, dont une jouait le rôle de femme et les deux autres des rôles d'hommes, avec une vérité et de petits détails dont on ne se fait point d'idée en Europe. (Cornevin, 1970: 15).

Parmi les explorateurs du Soudan, Mage décrit en 1868 une véritable pantomime dans son «voyage au Soudan»:

> En rentrant ([à Nioro du Sahel] j'assistai à une fantasia assez bizarre. C'était une espèce de parodie de combat faite par deux talibés. Tout en dansant et jonglant avec leurs fusils d'une façon assez remarquable, l'un faisait le mort, l'autre tournait autour sans oser approcher. Quand il venait trop près, le mort remuait et l'autre se sauvait, puis le mort apprêtait tout doucement son fusil et tout d'un coup, quand l'autre arrivait pour l'assommer d'un coup de crosse, il se relevait d'un bond, lâchait son coup de fusil à bout portant et les rôles se renversaient. Cela était remarquablement mimé et imité.(Cornevin, 1970:16).

Ruocco (2007:177) a montré que les voyageurs européens du 19ème siècle avaient témoigné de la présence de représentations traditionnelles dans les villes les plus importantes du Maġrib. Le *Karagöz* continuait à amuser le public de Tunis à Alger, jusqu'à ce qu'il soit banni par les Français en 1843; en Lybie, des expérimentations théâtrales se déroulèrent dans les écoles et dans les *zāwiya*[les centres des confréries soufies]; en Tunisie, on signale des manifestations théâtrales dès le 18ème siècle, et une pièce française est jouée à *Kairouan* en 1880. Il montre toutefois que les vrais débuts du théâtre au Maġrib devront attendre les premières tournées des troupes égyptiennes lesquelles jouent des adaptations de théâtre occidental.

Zumthor (1983: 198, 55) pense qu'en Afrique où les contes se miment, certains –chez les Ewé, les Yoruba etc. – se distinguent à peine de ce que serait pour les Occidentaux un théâtre. D'ailleurs, il pense que le théâtre apparaît de façon complexe, mais toujours

prépondérante, comme une écriture du corps: intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel.

C'est le décor planté ci-haut qui inspire notre curiosité et qui conditionne notre questionnement.

0.2. Problématique

Tous les détails mentionnés ci-haut posent la problématique de l'existence ou non d'un théâtre africain. Il nous semble que répondre à cette question consiste à bien réfléchir sur la notion de théâtre. Définir au préalable le théâtre nous permet de placer les bornes qui nous évitent de discuter sans cadre théorique précis et objectif. A propos, le questionnement de Lamko (2006:9) sur le théâtre alimente vivement notre inspiration. En effet, concernant cette notion, et réfléchissant sur le théâtre africain, il s'est posé les questions ci-après:

> En effet, que faut-il pour qu'il y ait théâtre ou plutôt que suffit-il pour qu'il y ait théâtre? De quoi se constitue l'élément pertinent qui enracine l'expérience théâtrale et légitime: le texte d'auteur écrit, fixé ou le texte prétexte collectif improvisé? Le lieu théâtral conventionnel ou le lieu accidentel investi? Le public spectateur qui paie à l'entrée de la salle ou le public "spect'acteur" impliqué dans la construction de l'événement théâtral et qui investit les lieux non conventionnels? L'acteur consacré issu d'un institut d'art dramatique, d'un conservatoire ou l'acteur amateur événementiel adepte d'une saison?

Il s'avère donc qu'il est difficile de proposer un point de vue sur une notion aussi complexe sans pour autant clarifier l'essence de son objet. La complexité de cette notion, telle que la montre les propos de Lamko peut se lire à travers l'ouvrage question de Helbo (2007) : *Le théâtre, texte ou spectacle vivant?* Rousset (1997:7) aborde son étude en commençant par la question «Qu'est-ce réellement que le théâtre?». Vu l'ambiguïté à saisir la notion théâtre dans son acception générale, il nous paraît inadéquat de définir le théâtre africain si dès l'abord on n'a pas vérifié ce que c'est le théâtre de manière générale [notion dont l'essence, comme le montre Helbo, n'est pas fixe] et comment réfléchir sur une notion spécifique et géographiquement située, si l'on ne s'avise pas sur la manière dont cette notion est perçue. Comment les Africains perçoivent-ils cette notion et quel sens lui donnent-ils ou sinon dans quelles formes la vivent-ils? De ces questions, nous pouvons tirer une évidence, c'est, comme le montre Calame Griaule (1977:18), la relation entre l'homme, le milieu et les désignations. C'est en ces mots qu'elle résume l'essentiel de son ouvrage où elle précise que son but est d'illustrer par des exemples précis le rôle de la langue dans l'expression de la relation entre l'homme et son milieu, naturel ou culturel. Car l'ethnoscience, selon ses termes, ne consiste pas

seulement à décrire la relation entre l'homme et son milieu sous l'angle du rôle tenu, par exemple, par les espèces animales ou végétales dans un écosystème, bien que cet aspect soit de toute évidence important. Il faut aussi découvrir comment un groupe donné perçoit cette relation et l'exprime, entre autres, à travers sa langue.

De cette façon, notre souci est de vérifier à la lumière des questions ci-haut énumérées, si les formes qui constituent le théâtre africain, en plus de leur spécificité géographique, remplit ou non les conditions ou sinon les fondamentaux par lesquels un genre théâtral se reconnaît. Cela permettra de tirer des conclusions non pas intuitives, mais objectivement argumentées.

Ainsi, dans cette thèse, nous nous laissons guider par les questions ci-après:

Existe-t-il un théâtre africain? Si oui, quelles en sont les caractéristiques?

Dans quelle catégorie classons-nous le théâtre urbain kikongophone et pourquoi?

Répondre à ces questions apporte, en filigrane, une réponse au souci évoqué ci-haut concernant les fondamentaux du théâtre tel que cela transparaît dans le questionnement de Lamko ci-haut énuméré.

0.3. Hypothèses

Dans le cadre de cette thèse, tout en sachant que «Toute recherche, même quand les hypothèses sont explicites, en comporte d'autres» (Marcellesi & Gardin, 1974:239), nous partons des hypothèses ci-après:

1. (a)Le théâtre est poétique et esthétique comme le reconnaissent Ricard (1986) et ses pairs. Mais la manière de vivre l'esthétique diffère selon les milieux. Car, nous devons préciser, et Baumgardt (2008a:55) l'a déjà fait, que si la littérature orale –et notamment la performance – participe de l'expression d'une culture, elle est à son tour influencée dans son expression par des critères culturels: l'expression de corporelle, réalisée individuellement par chaque énonciateur/performateur, est culturellement régie, par exemple plus ou moins de retenue, pour ne citer que ce cas. De même, il n'est pas inutile de rappeler que les critères d'appréciation d'une performance obéissent à des critères culturels: ce qui correspond au canon esthétique d'une société et qui sera approuvé par elle peut être perçu comme exubérant ou au contraire comme ennuyeux dans une autre. C'est le sens de l'ouvrage de Helbo (2007:14) *Le Théâtre: texte ou spectacle vivant* où l'auteur non seulement cherche à puiser le sens du théâtre dans la culture universelle, mais aussi se refuse de privilégier un aspect dans l'analyse du genre. C'est là même que réside l'originalité de son ouvrage dont l'effort consiste à répercuter les progrès

récents concernant la recherche en spectacle vivant. Ainsi note-t-il

> Le volume aborde son objet par référence maillée à des pratiques de manifestation communes au théâtre, à la danse, au cirque, à l'opéra, aux arts de la rue. Une telle démarche suppose que ne se trouve pas considérée prioritaire une analyse des systèmes de signes [analyse du texte en scène ou découpage des productions]; encore que ces procédures méritent qu'on le réévalue aujourd'hui. Il importe plutôt de saisir les processus par lesquels le spectacle s'invente collectivement comme événement énonciatif au confluent du paradigme spectaculaire. Doivent donc être examinés les mécanismes par lesquels l'activité théâtrale exclut le monde naturel pour le réintroduire dans son discours, ainsi que les stratégies permettant de construire l'identité des instances. Au passage, ce questionnement permet d'évaluer la pertinence de la terminologie véhiculée par les traditions théâtrales [conventions, jeu du comédien, mise en scène, spectateur, dialogue].

(b) Le théâtre n'est pas que texte, il est aussi et surtout une représentation. Durand (1975:117) a bien démontré que le texte a jusqu'à une date récente joui dans les études théâtrales d'un privilège exorbitant. Alors que, suppose-t-il, la représentation est l'aboutissement du texte de théâtre, sa sanction. C'est pourquoi il pense que la notion de théâtralité va donc se trouver déplacée et redéfinie: ce ne sera plus nécessairement ce qui dans le théâtre est le proche de la représentation, voire cette représentation même. On dira plutôt qu'elle est déjà inscrite dans le texte, qu'elle est même à son principe. Il rejoint ainsi Helbo (1975a:62,69) qui considère que la mise en scène peut être énoncée, intégrée ou non dans le texte, verbale ou non; le son peut être décor, le propium de la représentation réside précisément dans le fait que la mise en scène contient déjà sa propre situation. Le contexte théâtral, le lieu d'énonciation, convoque d'emblée deux instances: le verbe proféré par le personnage prend allure de communication vis-à-vis d'un allocutaire. Ainsi comme l'indique Butor (1968:403), «La lecture d'un livre sur le Japon pendant que j'y suis me permet de m'y retrouver, pendant que je n'y suis pas de me le représenter». Et en tant que représentation, il est aussi lié au code spectaculaire culturel. Les propos d'Helbo ont le même écho chez Naugrette (2007:17) qui de l'esthétique théâtrale, exprimait le même sentiment: «L'esthétique théâtrale en question: le texte et la scène». En effet, Naugrette pense que le statut du théâtre au sein de l'esthétique dépend tout d'abord de la nature qu'on lui attribue: de la définition qu'on en donne et donc de sa classification en tant qu'art. La forme comme contenu du discours esthétique sur le théâtre trouve son origine dans la réponse faite à la question: qu'est-ce que le théâtre? Or, cette réponse est éminemment variable, en raison de la nature même du théâtre, art ambigu, hétérogène, qui repose fondamentalement sur la dualité de l'écriture et de sa représentation.

Art composite, le théâtre peut être et a été longtemps considéré et défini sous l'un de ses

aspects seulement, l'un des éléments qui entrent dans sa «composition»: texte ou spectacle; ou bien il peut être assumé dans sa totalité, dans son hétérogénéité. Ce qui bien sûr modifie à chaque fois le regard que l'on porte sur lui, donc la réflexion esthétique. Même si certains auteurs, comme le montrent Narjoux & cie (2009:20), pensent que «[…] la représentation ne peut prétendre d'être résolutive de la boiterie initiale du texte théâtrale, et mieux, qu'elle en joue», en argumentant sur la multiplicité des mises en scènes, comme celle des interprétations [d'un texte théâtral], qui conférerait toujours un sens ouvert, renouvelé et renouvelable au spectacle du théâtre; nous pensons que la multiplicité des mises en scène d'un même texte de théâtre confirme davantage que le texte écrit n'est pas encore du théâtre. En effet, la scène du théâtre se donne au spectateur comme événement unique et non multiple. A l'inverse les multitudes de mises en scène ne pourront pas se fondre en un seul et même texte. Treilhou-Balaude (2003:94) pense que «Tout texte dramatique […] esquisse la représentation; au sens linguistique du terme [qui n'est pas distinct, dans son fonctionnement, de la représentation théâtrale] ».

Petit Jean (2009:27-28) montre bien par exemple qu'il « Est communément admis que le théâtre se différencie du roman par le fait d'être "un art à deux temps" (Gouhier 1989), "un art à double régime d'immanence" (Genette 1994), "un processus opéral à deux phases" (Vouilloux 1997)». Dans ce sens «Le théâtre est avant tout un art de la représentation, de la scène plus que de l'écrit». (Notre Librairie, 2006:23).

De ce point de vue, la littérature orale africaine est d'abord une performance théâtrale. Une soirée au village est un phénomène artistique total intégrant dans la même structure tous les éléments de la géométrie scénique, des ressources linguistiques et ludiques, avec participation collective de la communauté tout entière. Toelle et Zakharia (2003:207) concernant la naissance du théâtre arabe notent que

> […] du fait de l'oralité de la littérature: la récitation d'un poème, d'une *maqâma*, le récit des hauts faits des héros populaires ou encore le poème chanté donnaient lieu à une mimique, à une gestualité, voire à la danse qui, toutes, s'apparentent au jeu d'acteur et impliquaient la participation de l'auditoire.

C'est pourquoi nous aimerions bien considérer certains genres de la littérature orale [notamment le conte, épopée, mythe, légende…] comme autant des genres littéraires que des genres de spectacle et de la représentation. Et donc

> A partir de cette exigence particulière qu'exige le discours du conteur, il faut considérer d'une autre manière les instruments de l'analyse littéraire traditionnelle fréquemment utilisés. Ces instruments

> sont déficients parce qu'ils présupposent un texte silencieux seulement parcouru des yeux; le texte du conteur sera toujours performant, les conteurs sont les réalisateurs d'une théâtralité vivante. (Patrini, 1998:301).

Izevbaye (1975:5) pense aussi autant :«(…) The oral tale made up for its thin narrative texture with a dramatic vitality (…) ».

Parlant de l'extrême diversité des spectacles contemporains, Pavis (2008:4) considère qu'«Il n'est plus possible de les regrouper sous une même étiquette, fût-elle aussi accueillante que celle d'"arts du spectacle", d' "arts de la scène" ou d'«"arts du spectacle vivant"». Dans ce sens, pour Pradier (1996)

> Sont concernés le théâtre de texte [mettant en scène un texte préexistant] autant que le théâtre gestuel, la danse, la mime, l'opéra, le *Tanztheater* (danse-théâtre) ou la performance: autant de manifestations spectaculaires qui sont des productions artistiques et esthétiques, et non simplement des «comportements Humains Organisés. Pavis (2008:4).

2. Cela revient à dire qu'il existe bien un théâtre originel africain développé en Afrique selon l'esthétique africaine, qui a ses caractéristiques propres. De ce pont de vue, en suivant Pairault (1970:16),

> […] il serait naïf de tirer une preuve en faveur de l'inexistence du théâtre dans les cultures traditionnelles d'Afrique noire. Ce qu'on peut avancer à titre d'hypothèse, c'est que le genre dramatique ne se présente pas dans ces cultures selon les formes canonisés par le nom même de théâtre. […] Le terme drame signifie une action. Un drame c'est une action typique qui mérite d'être représentée, parce qu'elle résume d'une manière ou d'une autre la condition humaine. Comme vous le savez, dans le Faust de Goethe qu'on peut lire: «Au commencement était l'action." Mais dans les cultures africaines, cette phrase qui n'est pas écrite [les cultures africaines traditionnelles ne sont pas écrites] se vit et se dit comme une évidence à rappeler, à réitérer. Coutumièrement, elle se vit dans les mythes et elle se vit dans les rites, et les uns et les autres ont à être répétés, parce qu'en eux se présente l'action qui fait le sens de l'existence humaine.

Ruocco (2007:151) atteste concernant l'espace arabophone que la question de l'existence des pratiques théâtrales antérieures au développement de la dramaturgie moderne a été longtemps débattue par les historiens. La théorie la plus accréditée conclut que le monde arabophone a connu dans son passé certaines formes de spectacle, mais que ces manifestations n'ont pas été décisives dans l'implantation du théâtre contemporain. Ce théâtre qui résulte de la tradition africaine comprend plusieurs formes que décrit Lamko (2006:13):

> La mosaïque générique, avec ses formes théâtrales ou extra-théâtrales [texte, rituel, danse, musique, chant, conte, mythe, légende, récit de vie, masque, projection, palabre, débat…], garantit l'aspect

> ludique tout en créant les effets d'identification nécessaires à la distance critique. Elle enracine le théâtre dans la vie présente des hommes et des femmes qui y prennent part comme un rituel initiatique et comme une célébration de leur mémoire.

3. Ce théâtre traditionnel a été enrichi, avec la colonisation, de nouveaux éléments tirés du théâtre occidental. Cette symbiose a donné naissance à une nouvelle forme de théâtre que nous appelons théâtre moderne. C'est le cas du genre que nous étudions. Des propos que justifie l'article que signe Rubin (1997:14,15) «African theatre in global context». Il declare:

> [...]Yet these differences must be articulated and recognized if one is to begin to grasp the nature of theatre in African culture. To do so, one must be open to larger definitions of the word than are normally found in western tradition, alternative definitions. This is part of what our two African volume editors are suggesting when they make distinctions between *traditional and modern* theatre in their introduction to this volume. [...] : "Obviously, if one is only interested in spoken drama one will not be able to *understand the essence of contemporary African theatre, the rich fusions that are being made now even by traditional artists or those who, trained in western dramatic form, are beginning to reintroduce into their work.*"[1]

Notre thèse sur le théâtre moderne peut être renforcée par les propos de Maalu-Bungi (2006:202) qui montre que les chansons modernes africaines, chantées en langues africaines ou quelquefois en français, anglais, portugais ou en espagnol par les musiciens des orchestres dits modernes, qu'elles soient composées oralement ou par écrit, sont une symbiose d'éléments traditionnels et modernes, notamment le rythme afro-cubain et latino-américain. Toutefois, elles se démarquent des chansons traditionnelles par leur rythme propre qui varie d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre.

Ce théâtre moderne commence à se développer à partir de l'arrivée des colonisateurs. Kesteloot (1970a:51) le dit aussi bien que «Le théâtre africain moderne est né pendant la colonisation et il est tout naturel qu'il en porte les stigmates». La langue utilisée est un des éléments indicateurs de cette symbiose. A côté de la langue, nous notons l'espace et le personnage qui constituent des facteurs définissant l'écart entre le théâtre moderne et traditionnel. Le point de vue de Kesteloot, Maalu Bungi ou Odin renforcent la définition d'Eckert (2008) de la modernité africaine. Il pense que la modernité africaine peut être conçue comme une forme de représentation et imagination sociale en rapport avec la modernité coloniale. Les études de cas sur «les zones floues» et les «espaces d'échange des représentations» (Baberowski, 2008: 18) doivent être analysées pour faire émerger «le rapport complexe de la dichotomie affirmée entre les colonisateurs et les colonisés, le métropole et la

[1] C'est nous qui soulignons

périphérie, comme entre les transnationaux et les locaux. Il part donc du principe que ce sont les représentations qui produisent dans ces formes bien diversifiées, des arènes de la modernité locale, par *la performance, le discours, le vécu et l'imagination*[2]. Ils négocient non seulement le pouvoir entre les acteurs, mais aussi la signification des codes culturels, des symboles et des pratiques.

0.4. Objet de la thèse

L'objet de cette thèse est de revisiter cette polémique autour du théâtre africain, non pour la raviver, mais pour que, à travers elle, nous puissions insérer notre point de vue dont la finalité consiste non seulement à confirmer ou non l'existence du théâtre africain mais aussi à proposer une typologie qui s'appuie sur le contexte africain. Un peu pour calquer la formule d'Helbo (1983:7) «Il ne s'agit pas pour nous de célébrer de nouvelles noces mais de revenir à d'anciennes amours». De cette manière, nous entrons de pleins pieds dans la chapelle de Makouta (2003:49) qui faisant le lien entre critique et créateur se remet à l'opposition entre la construction et la création. Il note qu'examiner l'opposition entre critique et créateur revient à examiner l'opposition entre construire et créer; construire implique l'emploi de matériaux préexistants, l'exécution d'un plan, l'application de l'intelligence mécanique: mais créer c'est participer à la puissance même de la nature, c'est produire des êtres vivants en d'autres termes, créer, c'est tirer du néant. C'est donner naissance, c'est engendrer. Critiquer, c'est aussi engendrer, car la différence n'est pas énorme entre la construction et la création, mais c'est engendrer uniquement à partir de ce qui existe déjà, en s'appuyant sur des matériaux préexistants, sur ces idées de genres littéraires, de chaînes à établir, de générations à visiter et de pays dont il faut examiner les caractères. Cependant, le critique ne s'élèvera au niveau de la création que par un style original, et par une sincérité puissante et communicative.

0.5. Objectifs de la thèse

Au regard de tout ce qui précède, en écrivant cette thèse, nous nous assignons les objectifs ci-après:

- Renforcer qu'il existe un théâtre typiquement africain: le théâtre traditionnel qui constitue le linéament de la forme actuelle du théâtre ;
- Que ce théâtre a existé avant l'arrivée des colonisateurs

[2] C'est nous qui soulignons.

- Ce théâtre est aussi bien ludique que mimétique et critique c'est-à-dire comporte si bien les fondamentaux qui permettent de reconnaître un genre théâtral
- Démontrer que le théâtre urbain kikongophone que nous étudions rentre dans la catégorie de ce que nous nommons théâtre moderne
- Que ce théâtre moderne africain [que la plupart nomme théâtre populaire] est la symbiose des éléments du théâtre traditionnel et occidental. C'est-à-dire qu'il est le fruit du contact de civilisation: africaines et occidentales.
- Que ce théâtre commence à se développer à partir de l'arrivée des colonisateurs.
- Démontrer que le théâtre dit classique ne peut pas être considéré comme classique africain, mais plutôt un théâtre occidental joué en Afrique.

En effet, si nous considérons en littérature, classique comme modèle, ce théâtre est loin d'être considéré comme modèle africain. Le modèle africain est à rechercher dans la tradition. Etant entendu que, comme le notent Balogum, Aguessy& Diagne (1977:53) le terme modèle, n'impliquant pas qu'elle soit un exemple, un cas exemplaire mais simplement que, pour l'Africain, elle reste le premier modèle auquel il est initié, mais un modèle particulier qui le lie aux hommes et au monde. Or modèle implique identité. Cette dernière est le produit d'une construction sociale avec effet immuable dans le temps et dans l'espace, repérable à travers des variables quantifiables et qualifiables. Donc

> Si l'identité est bien une construction sociale et non un donné, si elle relève de la représentation, elle n'est pas pour autant une illusion qui dépendrait de la pure objectivité des agents sociaux. La construction de l'identité se fait à l'intérieur des cadres sociaux qui déterminent la position des agents et par là même orientent leurs représentations et leurs choix. Par ailleurs, la construction identitaire n'est pas une illusion car elle est dotée d'une efficacité sociale, elle produit des effets réels. (Cuche, 1996:86).

Si donc tel, l'affirmation de Labou Tansi s'impose. Donc, l'Africain n'a pas besoin de chercher des modèles identitaires hors de l'Afrique. Et ce faisant, Derive (2008b:24) montre bien que «L'oralité impose donc, en matière de création, un point de vue qu'on qualifierait de résolument «classique» dans les cultures occidentales». Nous pouvons ainsi nous appuyer sur l'idée de Bourdier (2008:43) concernant l'histoire comparée des représentations du monde social où il montre que la construction du monde social n'est ainsi pas séparable des représentations que s'en font ses propres acteurs et celles-ci s'imposent donc bien comme l'un

des objectifs spécifiques de l'histoire sociale.

0.6. Méthodologie

En ce qui concerne cette recherche, nous devons situer la méthodologie à deux niveaux. Le premier est celui de la récolte des données et le deuxième est celui de leur exploitation.

- *Concernant les récoltes des données*

Le travail que nous avons mené a un volet de terrain. La matérialisation de la recherche dépend de la récolte des données. Cette dernière est l'étape initiale mais capitale sans laquelle la suite ne peut avoir corps. Nous avons procédé pour cela à une enquête qui consiste à entrer en contact direct avec les informateurs et/ou les informations pour réunir les données nécessaires. Pour cela, en vue de concrétiser cette étude, nous avons circonscrit notre recherche dans deux sites principaux: Boma et Matadi. Nous aurions voulu élargir notre champ d'enquête à Kikwit, nous n'avons pas pu le faire faute de temps. Nous devons signaler que nos efforts se sont concentrés plus à la ville de Boma dont les habitudes sont, en majeure partie, semblables à celles de la ville de Matadi, géographiquement très rapprochées; donc le résultat obtenu pour la ville de Boma est, ou peut être, dans une majeure partie, soutenable pour la ville de Matadi. Nous avons distingué deux catégories de données; d'une part ce que nous appelons les données brutes c'est-à-dire, les enregistrements, les informations recueillies auprès de la population cible lesquelles servent des données de base. De l'autre, des données livresques, c'est-à-dire des documents écrits en rapport avec notre recherche qui l'ont enrichie et l'ont éclairée dans sa compilation en vue d'analyse. Le théâtre que nous analysons est un genre de la littérature orale. Il n'existe donc pas des textes écrits à ce propos. Nous nous sommes appuyé sur des supports électroniques notamment des CD (parce que les différentes pièces sont enregistrées et conservées dans les CD.). Nous étions donc obligé de nous acquérir de ces supports en vue de faire nos analyses. Comme le leader du groupe dont nous étudions les pièces est très en mouvement, nous étions obligé de nous informer sur place auprès de la population pour recueillir des informations le concernant. Beaucoup d'acteurs de ce groupe vivent maintenant à Cabinda, en Angola (à la recherche du bien-être). Nous donnons une description du genre analysé dans le chapitre 4.

Quant à la deuxième catégorie, il nous fallait inventorier, dans les différentes bibliothèques aussi bien locales qu'étrangères, les écrits portant sur la même matière que la nôtre en vue d'enrichir notre argumentaire et étoffer notre cadre théorique et méthodologique.

- *Concernant l'analyse des données*

A ce niveau, nous devons faire remarquer que notre recherche a un caractère interdisciplinaire. En effet, l'on développe une attitude et une approche interdisciplinaires lorsque l'objet d'étude nous confronte d'emblée à l'approche de la complexité, celle des relations entre les objets ou entre les ensembles d'objets. De ce point de vue, notre recherche telle que formulée et tel que nous l'envisageons conformément aux objectifs ne peut que se soumettre aux exigences de l'interdisciplinarité qui consiste à établir de véritables connexions entre concepts, outils d'analyse et modes d'interprétation de différentes disciplines. Il ne suffit pas d'ajouter des disciplines sur un même objet d'analyse; il faut faire se confronter diverses compétences disciplinaires afin de rendre plus pertinents ces concepts et outils d'analyse, ou d'étendre le champ des interprétations à partir de résultats eux-mêmes issus de protocoles d'analyse communs. En effet, l'interdisciplinarité, telle que nous la concevons, «Fonctionne au bénéfice de la recherche disciplinaire: elle n'est, au fond, qu'une autre façon, cette perpétuelle remise en question, sans laquelle aucune discipline ne saurait pleinement exister et se développer». (Odin;1987:27).

Cette attitude résulte d'abord de l'objet que nous étudions: «le théâtre», ensuite des éléments que nous analysons le discours et les éléments qui interagissent (personnages, espace...) non seulement pour créer la fiction, mais aussi pour construire un sens réel qui découle de la fiction théâtrale, enfin du domaine d'encrage de cette recherche, la tradition orale. Le théâtre est bien un genre complexe, au carrefour du genre littéraire, du spectacle, de la représentation, et de la communication. Son analyse appelle la conjugaison de plusieurs méthodes; de la linguistique à la littérature, la sémiologie et la pragmatique tout en impliquant d'autres disciplines connexes, notamment «L'anthropologie du spectacle». (Leveratto, 2013). Cela est d'autant plus vrai parce que « [...] les œuvres qui appartiennent à ce genre particulier, de par la variété des notions spatiales qu'elles permettent tant du point de vue de la création que de celui de la réception ouvrent de très nombreuses perspectives d'analyse». (Dorigo-Ceccato, 2002:187).

En effet dans sa recherche méthodologique sur le théâtre, Helbo (1983:29) soutient l'hypothèse d'une méthodologie de synthèse, forcément issue de la confrontation interdisciplinaire; un peu de cette manière, nous parlons de la méthodologie interactive qui consiste en une combinaison de plusieurs disciplines, selon l'objet de l'étude, en déduisant de chacune des substances qui, combinées à celles des autres, permettent d'expliquer les problèmes et d'atteindre les résultats escomptés. En cela, nous avons beaucoup puisé chez Kazi

Tani (1995:19) qui étudiant les romans africains de langue française au carrefour de l'oral et de l'écrit, a émis le vœux de posséder une méthode critique qui soit englobante sans figer le sens, et qui soit ouverte à l'interdisciplinarité en vue d'avoir accès à tous les niveaux textuels comme le niveau rhétorique, référentiel, axiologique, idéologique, pulsionnel des œuvres car les fragments de littérature orale ainsi que les codes esthétiques de la sphère de l'oralité interviennent à différents degrés, à tous ces niveaux. Comme une telle méthode n'existe pas, et que la littérature ne peut se réduire ni à des «contenus», ni à des «structures», ni à des «signes», ni même à des «écarts», il a décidé de «bricoler» en prenant son bien là où il pouvait le trouver et toujours à partir des exigences du texte lui-même, avec comme point de départ les postulats suivants: d'abord l'idée que «Toute lecture est appropriation intérieure d'un sens produit, non institué ». (Ngal, 1985:174). Ensuite la certitude que toute approche critique est à retenir lorsqu'elle fonctionne comme herméneutique car «Le travail herméneutique se conçoit comme une entrée en dialogue avec le texte et seul possède le savoir qui possède les questions». (Gadamer, 1976:153, 211).

Eu égard à ce qui précède, nous analysons le théâtre moderne kikongophone comme un tout à partir duquel nous voulons saisir le peuple kongo dans son intégralité. Considérant la dimension éparpillée d'une telle approche [chaque élément constitutif de l'ensemble apporte sa contribution à la constitution de notre argumentaire général; et ses limites sont complétées par les autres éléments constitutifs avec lesquels ils font un tout cohérent], l'interdisciplinarité s'est avérée déterminante. Cela parce que le fondement de notre étude, c'est le discours théâtral que nous devons exploiter à divers niveaux. Ainsi les limites d'une approche sont complétées par l'apport d'une autre.Todorov(1970) trouve bien une formule heureuse en considérant que si Jakobson est à la fois linguiste et poéticien, cela n'est pas dû au hasard: il interroge la littérature comme œuvre du langage. Et ce n'est pas seulement au niveau de la phrase que l'observation des formes linguistiques sera pertinente pour la connaissance de la littérature; mais aussi à celui du discours.

Voilà qui justifie le dialogue théorique auquel nous étions astreint. Interrogé le langage théâtral, selon que le théâtre est bien perçu comme littérature, comme spectacle vivant ou représentation, ou enfin comme communication. Evidemment le dialogue théorique devient de plus en plus de mise dans les sciences humaines. L'apport mutuel entre les disciplines en sciences humaines complète le vide que peut laisser une recherche monolingue. En fait, Zima (2003:16) propose un dialogue entre disciplines pour mener à bien les études en sciences humaines. Il pense que c'est seulement un dialogue avec l'autre groupe, avec l'autre sociolecte, qui finira par mettre en question les théorèmes dogmatiques de mon groupe d'origine –et non

pas une discussion intersubjective à l'intérieur du groupe. C'est une mise à l'épreuve inter-collective ou inter-discursive qui rend la discussion d'une hypothèse ou d'une théorie intéressante. En effet, Pradier (2013:49) démontre que l'interdisciplinarité est une pluridisciplinarité en dialogue critique. Elle permet d'invalider les approches singulières, de les corriger, de les compléter ou d'en montrer les limites. Parfois, l'interdisciplinarité est à même de mettre en œuvre de nouvelles disciplines: psycholinguistique, sociolinguistique, psychobiologie, économie politique, biologie moléculaire etc. Resweber (1981:92) insiste pour qu'on ne voie pas dans ce paradigme un simple dénominateur commun, mais plutôt la symbolisation d'un non-dit ou d'un impensé vers lequel font signe les discours des disciplines.

Le théâtre dans sa complexité n'est nullement réductible à une démarche. Comment résoudre un tel problème si on s'enferme dans une même et unique démarche, surtout dans le cadre des études comme celle -ci où l'objet est ambivalent. Dans sa terminologie classique Hjelmslev (1971) pense qu'

> Une œuvre d'art scénique et des arts vivants peut être considérée comme une sémiotique multiplanaire non conforme entre les plans constitutifs. [...] Le texte d'arts vivants se produit et se déplace diachroniquement et synchroniquement en assemblant et désassemblant des unités de diverses magnitudes, substances et consistances de codes. (Mangieri 2013:67)

Plusieurs auteurs l'ont démontré dans ce sens, notamment Helbo (1983:19) dont nous nous inspirons démontre cette ambivalence en postulant que

> Sa dimension vécue, son intrication complexe de codes, son appel au regard d'autrui, réduit difficilement la structure du théâtre à un seul mode d'analyse conçu pour le récit. Dans ce sens donc, considérant qu'il y a au théâtre, entre autres systèmes de signes, un texte représenté, la question se pose de déterminer l'influence du système verbal au sein de la représentation.

Au regard de ce qui précède et considérant le caractère dialogique des textes du théâtre, nous nous appuyons sur la sociolinguistique interactive notamment suivant l'approche fonctionnelle ou situationnelle de Gumperz (1982) [dont l'objet est d'analyser les effets du contact de langues, et d'étudier les fonctions conversationnelles et pragmatiques des alternances de codes comme éléments modulateurs du discours] et à ce qu'il est convenu de considérer comme l'approche conversationnelle; sur la théorie du «jeu transactionnel» de Parkins (1974) où le code-switching est perçue comme une forme de transaction de valeurs ethniques et socio-économiques entre les participants de l'interaction, la théorie de l'accommodation discursive de Giles & Cie(1987) qui expliquent le code-switching comme une recherche de convergence ou divergence du locuteur vis-à-vis de l'interlocuteur; ou encore

du marquage Scotton, (1993), qui considère la motivation dans une communauté donnée, de divers choix linguistiques, dont le code-switching, d'abord comme la possibilité de négociations d'identités sociales, où le rôle de l'auditeur est un facteur aussi déterminant que celui du locuteur dans les choix langagiers. Le genre que nous analysons atteste à travers le discours des personnages un recours fréquent et régulier au code-switching. Considérant que le théâtre est une représentation sociale, nous essayons d'analyser les motivations qui expliquent les choix des personnages sur l'un ou l'autre parler en vue d'établir par la suite les habitudes langagières de la population dont ces personnages portent la voix. L'explication de ce phénomène obéit bien sûr à la démarche ci-haut énoncée.

Ces différentes démarches s'avèrent incomplètes. Pour ressortir le sens complet de nos investigations, notre étude a besoin d'autres aspects non verbaux, le personnage, l'espace, aussi du sens qui découle de l'articulation du langage dans le texte. C'est pourquoi, nous faisons appel à la sémio-pragmatique. La sémiologie du texte de théâtre qui est l'étude des signes au théâtre, nous permet la confrontation de ceux-ci dans leur fonctionnement au plan social fictif ou dramatisé. Cet effort devient évident lorsqu'on s'avise de la nature du théâtre tant dans sa version textuelle que spectaculaire en tant qu'un ensemble complexe des signes –verbaux et non verbaux –articulés entre eux. L'ensemble, note Ubersfeld (1995:31) est «A la fois objet et texte [...] objet dont on peut analyser la matérialité et le fonctionnement, texte dont on peut démêler les structures et les composantes rhétoriques». Et si chaque signe porte un signifiant [ses éléments matériels] et un signifié [sa signification évidente], il comporte aussi une signifiance, mieux un sens. Celui-ci ne peut se comprendre que par rapport aux autres signes et aux conditions d'émission de ces signes. Ce faisant, la sémiologie théâtrale offre donc toutes les garanties d'une «Recherche enfin méthodique des règles qui gouvernent cette production très complexe d'indices et de stimuli destinés à faire participer le spectateur à un événement». (Mounin, 1970:94). Sous cet angle, l'intérêt d'une sémiologie théâtrale «Est de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche d'une sémiologie théâtrale est moins d'isoler les signes que de constituer avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent». (Ubersfeld, 1981:21).

Quant à l'analyse pragmatique, son intérêt général au théâtre est de montrer comment la part essentielle du texte de théâtre est l'image de la parole active, vivante, dans toutes ses dimensions, y compris la dimension poétique, gouvernant dynamiquement les rapports humains et partant l'ensemble du récit et de l'action dramatiques. La pragmatique tente de «Saisir ce qui se passe entre le texte et sa réception, elle se donne pour but d'analyser comment le langage

signifie, produit du sens et constitue un moyen pour influer sur autrui». (Ubersfeld, 1981: 21). Ce qui signifie que la pragmatique «Décrit l'usage que des parlants visant à agir les uns sur les autres font des énoncés». (Kerbrat, 1990:76). Ainsi que l'on peut s'en apercevoir, cette approche nous aide, notamment à prendre en compte le contexte de l'énonciation pour déterminer le sens de tout énoncé. Saisie ici dans son aspect particulier d'études dialogiques interactives, elle permet, de mettre suffisamment en relief, à travers le couple sujet-objet (message), cette notion de «situation du discours» ou de «cadre communicatif», dans lesquels les personnages ou sujets parlants usent du langage afin de nous livrer le message qu'il leur a été donné de transmettre.

Grâce aux soins de la pragmatique, nous reprenons donc à notre compte l'une des idées-forces de cette approche selon laquelle «L'objet de l'investigation, ce ne sont pas des phrases abstraites, mais des énoncés actualisés dans des situations communicatives particulières». (Kerbrat, 1990: 76). Aussi, le langage doit-il être étudié en situation. Dans cette perspective, ainsi le recommande Kerbrat (1990:76),

> La description doit être menée à partir des données in situ, et les paramètres contextuels doivent être incorporés au système de règles que l'on reconstitue à partir de la description des données. Car les propriétés du contexte déterminent entièrement les opérations de production des énoncés aussi bien que leur interprétation –et cela en ce qui concerne non seulement les aspects de l'interprétation qui sont les plus évidemment tributaires du cadre énonciatif [valeur particulière des séquences ambiguës, actes indirects, sous-entendus, et autres implicatures], mais même le sens d'un énoncé dans ce qu'il a de plus littéral.

D'où l'intérêt de la pragmatique inférentielle qui cherche à décrire et à analyser tous les phénomènes qui interviennent lorsque deux individus se parlent. Sa force est de ne pas considérer seulement les informations linguistiques activées dans la communication, mais aussi celles qui ne sont pas formulées et qui devront donc être inférées pour pouvoir interpréter l'énoncé. Eco (1979:16) appuie cette option en considérant qu'«Un locuteur normal peut inférer de l'expression isolée, son contexte linguistique possible et ses circonstances d'énonciation possibles. Contextes et circonstances sont indispensables pour pouvoir inférer à l'expression sa signification virtuelle qui permet au locuteur de deviner son contexte».

De ce point de vue, la sémio-pragmatique nous aidera à comprendre les différents contextes qui accompagnent l'énonciation des discours des personnages en vue de percevoir leur sens dans la réalité. Dans ce sens, le théâtre, comme signe de communication est à comprendre dans le contexte africain. Son usage, son appréciation réfèrent au prescrit contextuel du genre. Dans tout le cas, nous avons procédé de manière pragmatique, observant

et analysant des faits concrets dans leur contexte d'actualisation. Nous avons considéré nos matériaux oraux (faits de théâtre) comme signe dont le sens ne peut être compris que dans le contexte Kongo. Ainsi, pour essayer de pénétrer les différentes informations qu'ils renferment, il nous fallait le décoder suivant la compréhension locale. Krysinski (1981:78) affirme que toute «Lecture sémiotique est conditionnée par un déchiffrement double: celui de l'espace topologique du texte et celui des signes attachés à cet espace qui l'ont produit». Bref, la finalité dans notre recherche c'est de saisir l'espace kongo en tant que signe observable [définissable et reconnaissable par des éléments spécifiques] et constitutif de l'universalité [définissable et reconnaissable à partir des éléments spécifiques comme maillon de l'universalité]: le théâtre. En cela une démarche herméneutique avec l'exploration du symbolique surdéterminé (polysémie) de l'univers kongo s'en est mêlée. En effet, «L'exigence de la relation au contenu découle très clairement d'une compréhension précise de la tâche de l'herméneutique, et – préalablement – d'une compréhension précise de la structure du texte, à savoir la nature du passage et ce qui le rend obscur». Szondi (1989:23). Nous avons cherché à retrouver, dans la mesure du possible, les intentions de sens dont sont porteuses les pièces de théâtre [ceci implique la prise en compte des comportements spontanés et sollicités des personnages, et la connaissance de la culture appuyée par des investigations sur place auprès d'autres informateurs autochtones compétents] à débobiner le fil des investissements sémantiques analogiques en s'appuyant sur certaines techniques et concepts fondamentaux de la littérature, communication, philosophie du langage, sémiotique, la sociolinguistique ou la pragmatique comme nous venons de l'expliquer ci-dessus.

Ainsi ce travail intertextuel et de mise à jour d'un système de transformation se fonde sur la séparation des valeurs constantes des valeurs variables. Il a pour finalité de dégager le ou les messages que véhicule le récit dans une culture. En fait, cela va de soi, le théâtre est déjà par sa composition intertextuel. Son discours qui traverse la représentation, le spectacle ou la littérature ne peut pas déroger à cette règle. Naugrette (2007:37) n'a pas tort de penser que «L'esthétique théâtrale est ainsi définie à partir de l'ensemble des discours qui la constituent, comme l'espace intertextuel dans lequel ils existent et fonctionnent, espace lui-même ouvert, en diachronie comme en synchronie, sur les mondes du théâtre et l'esthétique». Nous devons souligner que l'intertextualité s'imposait de soi, car nous avons puisé dans un genre proche notamment le roman pour expliquer certains faits théâtraux. En effet les romans auxquels nous avons recouru renferment de l'intertexte dans la mesure où en leur sein on pouvait lire des extraits de théâtre traditionnels, expliquant ainsi dans une grande part la caractéristique du théâtre moderne [qu'il partage d'ailleurs avec le genre romanesque moderne] qui constitue une

symbiose du traditionnel et de l'occidental. Tout récit s'inscrit dans une culture. A ce titre, il ne renvoie pas seulement aux réalités extralinguistiques du monde mais aussi aux autres textes, écrits ou oraux, qui le précèdent ou qu'il accompagne et qu'il reprend, imite, modifie… Ce phénomène est généralement appelé intertextualité. Genette, qui l'a étudié dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes* (1982), préfère le nommer transtextualité et le spécifie en cinq types de relations possibles. Genette réserve le terme d'intertextualité à la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes qui se concrétise le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre. «Cette relation peut s'actualiser selon trois grandes formes: la citation, forme la plus littérale et la plus explicite; le plagiat, littéral mais non explicite; ou l'allusion, moins littérale et fonctionnant en partie sur de l'implicite». (Reuter, 2009:109).

Précisons que procéder autrement aurait étonné. En effet, la complexité et la divergence de connaissance que transportent les matériaux oraux ne peuvent pas être analysés en restant figé sur une démarche. Nzuji Madiya (1992:15) dans *Symboles graphiques en Afrique noire* s'en remet pour analyser judicieusement ses matériaux; parce qu'elle constate en effet que cette étude est le fruit d'une convergence d'approches diverses: philologique, sémiologique, herméneutique, ethnologique, socioreligieuse et littéraire. Et cela va dans le sens de constat déjà fait par Laya (1972:34) en éditant l'ouvrage collectif *La Tradition Orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine* où il montre en effet que même s'il est permis d'établir une distinction entre traditions historiques d'une part, et littérature tout court d'autre part, il convient de ne pas privilégier les premières en fonction d'un jugement porté sur la valeur intrinsèque de ces deux types de documents, il faudrait tenter de restituer ce qui fait l'originalité de la pensée historique et de l'esthétique africaine. Cette histoire ne doit pas être simplement le fait des historiens, mais elle doit également solliciter le concours des linguistes, des musicologues, des ethnologues, des anthropologues et des archéologues. Il a ainsi montré qu'on a obtenu des résultats appréciables, à partir de la convergence des renseignements fournis par diverses disciplines.

Diagne (2005:12) buté à la complexité et la diversité d'information que livre l'analyse d'une culture [africaine spécifiquement] annonce que cette situation impose devant la complexité des problèmes, des emprunts, mais critiqués, des compromis théoriques, mais préalablement questionnés. D'où une exigence apparemment contradictoire dans sa formulation: d

ès lors qu'il s'agit d'interroger l'espace d'une culture dans toute sa diversité, l'investigation au moyen d'une seule discipline [fût-elle, comme la philosophie, animée de la présentation à la

plus grande généralité], peut s'avérer insuffisante; il est question, pour le dire en un mot, d'être à la fois ambitieux et plus modeste. Cette leçon avait déjà été tirée par Thomas L-V (1960:65) qui dans les études consacrées aux Diola du Sénégal notait: «Une telle recherche n'est pas chose facile: elle suppose la jonction de toutes les techniques caractéristiques des Sciences Humaines, chacune d'elles ne pouvant que mettre en évidence une face étriquée du problème. Il s'agit, dans une telle étude, de ne rien perdre de la richesse du système». Agblemagnon (1969: 179,185) dans *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire* en avait aussi fait une attestation intéressante. Il évoque concernant son étude, le choix du traitement sociologique du matériel oral qui le sépare ainsi de la plupart des auteurs. Cette différence de méthode selon lui, n'est que la conséquence même du rôle de matériel oral dans les sociétés sans écriture. Au lieu d'y voir simplement les manifestations d'une «littérature folklorique», il pensait, au contraire, qu'il s'agissait de définitions, de commentaires, de théâtralisations, de références et d'allusion aux structures sociales, à la société globale. Dès lors ce qui importait pour lui, ce n'était plus les «mythes» privilégiés d'une société mais toute sa vie quotidienne; il ne s'agissait plus d'isoler un mythe intéressant, mais de comprendre certains aspects de la société grâce à ce mythe et ce mythe grâce à certains aspects de la réalité sociale. Ce qui lui intéressait c'était la dynamique sociale dans toute sa complexité, voire dans ses contradictions. En conséquence, pensait-il, aucune méthode ne peut se donner comme une panacée permettant de traiter avec le même bonheur tous les éléments du matériel oral; il faut au contraire, au niveau de chaque élément, appliquer une technique particulière d'analyse dont chacun de nos chapitres constitue une illustration. Ainsi, son analyse s'appuyant sur le contenu profond, archaïque des concepts l'a amené à la conviction qu'une sociologie valable du matériel oral devait partir d'une véritable archéologie sociale. Cette analyse notionnelle, linguistique, historique apparaît comme la condition nécessaire d'une sociologie du matériel oral se proposant de saisir la dynamique des structures sociales et des modèles sociaux. Dans leur ouvrage *Des choses, des gestes, des mots. Repenser les dynamiques culturelles*», Gosselain, Zeebroek & Decroly (2008:15) étaient pris en étau face à une analyse dont l'interprétation se refusait l'enfermement monodisciplinaire. Ils notaient :

> Précisons-le d'emblée: notre volonté dans ce *Thema* n'est pas de proposer un énième modèle d'interprétation. A partir d'études empiriques approfondies, il s'agit plus modestement de mobiliser des outils d'analyse –parfois anciens –issus de différentes disciplines, afin de donner du sens, dans un langage partagé, aux phénomènes que nous étudions. Aucune discipline ne peut avoir la prétention d'expliquer à elle-seule les faits sociaux. Il faut nécessairement travailler ensemble, mais

> non sur base d'une association de circonstance ou d'une juxtaposition de méthodes. Notre façon de faire consiste à puiser dans les répertoires des différentes disciplines pour bricoler des outils utilisables par tous. «Bricoler» est ici une notion centrale, qui illustre bien la façon dont nous concevons l'innovation, qu'elle soit scientifique ou technique.

Pavis (2008:3) montre que la complexité de l'analyse du spectacle et la multiplicité des types de spectacles rendent la tâche ardue à l'analyste. Il propose de se lancer avec la plus grande humilité, et surtout la plus élémentaire prudence sur le terrain spectaculaire, terrain miné par les théories les plus contradictoires et les soupçons méthodologiques les plus insidieux. En ce sens, pour mener à bien cette téméraire entreprise, il faudrait repartir de zéro, se mettre à la peau de l'amateur de théâtre, oublier tout ce qui a déjà été écrit dans les domaines de la sémiologie, de l'esthétique de la réception, de l'herméneutique ou la phénoménologie, comme pour mieux appliquer intuitivement tous ces savoirs à la description et à l'interprétation des spectacles vivants. Cette approche pragmatique est d'autant plus délicate qu'il n'y a pas de règles et de preuve pour déterminer si l'on a décrit et compris adéquatement une mise en scène, ou si la multitude des théories et des observations contradictoires n'a fait que obstruer la vision «simple et claire du spectacle».

Pour atteindre nos objectifs, nous sommes parti de la situation de la République démocratique du Congo notamment de la province du Bas-Congo dont nous analysons un genre: le théâtre moderne. Nous faisions de temps en temps des incursions dans d'autres contrées africaines, le Maghreb, l'Afrique noire anglophone ou francophone pour attester nos propos. A partir de ce genre, nous pensons, à notre manière, apporter de la clarté sur certaines zones d'ombre qui rendent ambigüe la notion du théâtre dans le contexte africain.

Le caractère quelque peu polémique de notre recherche, nous a contraint parfois à faire de longues citations. Ce qui peut paraître quelque peu gênant. Il le fallait pour besoin de rationalité. Il nous fallait tour à tour présenter des arguments dans l'un comme dans l'autre sens, avant d'insérer notre opinion. Maalu Bungi (2006:62) a expliqué, dans cette optique, les longues citations contenues dans son ouvrage pour besoin d'honnêteté. Ce qui semble rencontrer notre point de vue. Evidemment, il déclare:

> [...] cet ouvrage contient de nombreuses citations, dont l'occasionnelle longueur n'a d'explication que le souci d'honnêteté qui anime son auteur, comme un sage africain l'a si bien expliqué dans le passé: "je tiens à citer mes sources. En matière de probité littéraire, outrepasser vaut mieux que passer outre."

Nous devons faire remarquer que cette thèse n'a pas été rédigée sans heurts. La première année que nous arrivions à Bruxelles, dans le cadre du projet cadre kituba du Musée

qui finança sa rédaction, nous avions un autre sujet qui consistait à comparer la littérature orale en kituba et les langues sources. Après discussion avec Jacky et Koen, ces derniers nous proposèrent de travailler sur le théâtre populaire. C'était une année déjà passée. Nous sommes descendu sur le terrain pour récolter les premières données. De retour à Bruxelles, il fallait préparer un texte à présenter à la journée des jeunes chercheurs à L'ULB et un autre texte à présenter au Musée en vue de passer l'épreuve de confirmation. C'était la deuxième année. Il nous restait donc deux ans pour renforcer les données et passer à l'étape de la rédaction. Ce qui n'était pas facile. Il nous fallait beaucoup de gymnastique pour d'un côté réunir la documentation et enrichir notre cadre théorique [il faut signaler que nous n'avions jamais analysé le théâtre], et surtout que le huit mois que nous passions au pays n'accéléraient pas tout à fait la rédaction à cause des charges, notamment académiques à l'Université. En plus réunir le corpus, le transcrire d'abord ensuite le traduire enfin faire le découpage suivant les éléments constitutifs relatifs à notre questionnement en vue de trier les données analysables: une autre difficulté.

A propos de données, elles n'étaient pas faciles à réunir. Nous sommes passé dans les différentes chaînes de télévision de Boma, la RTND (radio télé Notre Dame) qui fut brûlée quelque temps après, nous n'avons pas trouvé d'archive. Un seul C.D qui du reste ne nous a pas servi. A la RTB (Radio Télé de Boma), nous n'avions rien trouvé. Comme le leader du groupe que nous avons ciblé (l'unique d'ailleurs en ces moments) avait émigré vers le Cabinda, il fallait courir chez ses amis pour enregistrer les copies des scènes qu'ils détenaient. Tout ceci était fastidieux, car il nous arrivait de quitter Kinshasa pour Boma sans rencontrer personne, et pourtant le rendez-vous ferme était pris. Encore une difficulté. Enfin les supports que nous utilisons sont très fragiles. Des crashes à répétition ne facilitaient pas le travail et créaient de temps en temps des pertes des données et des descentes continuelles sur terrain.

0.7. Etat de la question

Des études sur l'Afrique s'accumulent chaque année. De grandes questions sur l'Afrique ont été tranchées; et nous sommes conscient que l'Afrique est sortie de son long mutisme souvent forcée par son rapport des forces avec l'extérieure. Les bibliothèques sont garnies de travaux d'érudition à propos de divers sujets la concernant. Ainsi que le reconnaît l'éminent historien africain ki- Zerbo (1972:96): «S'il existe une constatation frappante pour tout observateur attentif, c'est la prolifération d'ouvrages d'érudition ou de vulgarisation concernant l'histoire de l'Afrique, le passé de ce continent se trouve ainsi prodigieusement valorisé ».

Tout en reconnaissant ce grand bond vers l'avant, nous devons aussi souligner que dans plusieurs domaines, elle est restée non pas dans le mutisme, mais mal connue. Baumgardt & Bounfour (2000: III) expliquent cette mauvaise connaissance en grande partie par l'étendue des domaines de recherche et leur complexité. Mais nous pensons qu'on ne doit pas ignorer certaines informations, faussement soutenues, par ignorance ou non sur l'Afrique. Elles ont aggravé les ignorances au sujet de l'Afrique. Nous pouvons, pour illustration, citer Buakasa (1973:3) qui dit

> On disait que la Culture "traditionnelle" des pays "sous-développés" ou "sous-équipés" constituait un frein au développement, qu'il fallait opérer un changement des structures mentales par l'éducation et l'enseignement des connaissances et des techniques moderne.

Dans ce sens, nous soulignons que rester mal connu nous paraît plus grave que rester dans le mutisme. Et la remarque ci-après de Cornevin (1970:7) nous paraît étayante:

> Plus grave me paraît être l'ignorance des Africains vis-à-vis de leur propre patrimoine artistique. Enseignant depuis dix ans à l'Institut des Hautes Etudes d'Outre-mer (Institut International pour l'Administration Publique) et à l'I.N.A.S. (Institut National pour l'Administration Scolaire et Universitaire) à des étudiants africains, j'ai eu fréquemment la surprise de constater que ces pédagogues ou ces futurs hauts fonctionnaires connaissaient mieux le Martiniquais Césaire que le Sénégalais Birago Diop, le Dahoméen Jean Pliya, le Congolais Guy Menga, les Ivoiriens Bernard Dadié ou François Amon d'Aby.

Nous ne sommes pas en train de soutenir que la situation ait changé dans l'entre temps. Le regard des Africains, dans le domaine des études des Lettres surtout, est souvent réalisé partant de l'extérieur. C'est le cas par exemple de Kazi Tani (1995) dont l'étude porte sur *Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral.* Dans cet ouvrage, l'auteur montre que les éléments de culture orale sont sous jacents à tout texte littéraire, mais dans le roman africain d'expression française la rencontre entre l'oral et le scriptural, qui est en même temps une rencontre entre langues et différences culturelles, est particulièrement féconde car elle donne naissance à une écriture originale. Cette originalité réside dans la manière dont cette frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée dans ce sens que l'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'«ici» et le «maintenant» des communications en direct.

Nous ne pensons pas que l'inverse, dans ce sujet ne soit proposable, c'est-à-dire comment l'oralité charrie les éléments de cultures étrangères. Nous ne sommes pas du tout contre cette manière de faire, sauf que, selon nous, elle ne légitime pas les matériaux africains

de manière autonome, c'est-à-dire reléguant souvent les matériaux oraux au second degré. Point de vue que Manzambi Vuvu (2001: 107) renforce dans son étude sur le penseur Cokwe du Musée de Dundu en Angola. Il base son étude sur l'analyse morphologique qu'il considère comme l'analyse du concept «mot-forme-contenu» d'une sculpture ou d'une collection en partant des éléments de son identification: éléments de recherche sur le terrain, ou au niveau des musées. Ce qui suppose la reconstruction d'une sculpture à partir d'une analyse des données de recherches sur le terrain en les confrontant avec ceux des fichiers muséographiques. Cette démarche nécessite de partir «De la description formelle (morphologique) qui est une analyse primaire de l'objet ethnographique dans l'appréciation de sa valeur extrinsèque, en se basant sur le point de vue de l'autochtone toujours relégué au second plan, pour mieux comprendre l'importance de la sculpture». Cela conduit souvent d'ailleurs, sans le savoir, au psittacisme culturel et intellectuel. Le psittacisme ne favorise pas l'éveil du peuple. Kesteloot (1963:43) montre par exemple que les Antillais sont restés des esclaves dans leur cœur et dans leur esprit à cause de l'imitation littéraire qui est l'expression d'un servilisme culturel, résultant lui-même de causes sociales, politiques et radicales. C'est le cas chez plusieurs auteurs africains, notamment Mudimbe (1978) qui considère, comme littérature, la littérature écrite en langues étrangères, la littérature orale étant non exportable ou Nzuji Madiya (1992), qui réduit la symbolique africaine au niveau pratique, l'abstraction étant de l'Occident.

Gatembo nu-Kake (1995:123) n'en disait pas moins, concernant le théâtre congolais, que «Le théâtre congolais est une réalité mal connue et mal gérée. Il n'a pas encore eu ses œuvres critiques de noblesse jusqu'à présent, il n'est guère possible d'appréhender les différents aspects de la production théâtrale congolaise».

Dans cet état de la question, nous faisons ressortir beaucoup plus la situation en R.D.C qui est notre champ d'investigation. Et à ce sujet, nous faisons observer que, selon nos connaissances, le théâtre, quels que soient les thèmes, les orientations, n'a pas suffisamment été étudié, par rapport à d'autres genres littéraires, surtout dans l'optique de l'oralité.

A notre connaissance, les études sur le théâtre ont produit les thèses ci-après. D'abord, il y a la thèse de Yoka Lye Mudaba pour le doctorat de spécialité soutenue en 1977 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle ou Paris III intitulé: *Les survivances de la littérature orale dans le théâtre africain contemporain. Cas du Zaïre.* Yoka évoque ce qui survit, ce qui reste après la disparition de certains éléments de l'oralité du théâtre africain contemporain en contact avec l'écriture. Sa thèse a le mérite d'être la première à avoir vu le jour en République démocratique du Congo dans le domaine de théâtre.

La thèse de Gatembo Nu-Kake sur *Le théâtre contemporain en Afrique noire* a été

soutenue pour obtenir le doctorat ès Lettres à l'Université de Sherbrooke en mai 1979. Comme déjà avec Yoka, en parlant de théâtre contemporain, Gatembo étudie aussi le théâtre d'expression française. La thèse met l'accent sur le théâtre zaïrois tel qu'il se vit et se développe en cette période en s'appuyant sur le théâtre dit classique, dont certains groupes sorti des écoles d'art calquent des pièces.

La thèse de Kambu ki Lelo intitulé *Tradition et modernité dans le théâtre négro-africain d'expression française, expression scénique du conflit des cultures*, thèse soutenue à Nice en France en 1980. La thèse montre l'antagonisme entre le monde nouveau et le monde ancien.

La thèse de Kapalanga Gazungil Sang'Amin sur *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre*. Thèse soutenue au Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain en 1985; l'auteur accomplit un travail de pionnier en étudiant les origines, l'évolution, et les manifestations types des spectacles d'animation politique en République du Zaïre. Tout en prenant soin d'établir avec fermeté les caractères propres de la manifestation africaine traditionnelle et du spectacle d'animation politique; il met l'accent sur divers processus d'hybridation, qui ébranlent les catégories trop bien arrêtées. Du même coup, c'est tout le paysage du «théâtre négro-africain» qui se met à bouger sur le plan culturel.

La thèse de Pambu Ghisengho portant le titre de *Participation, éducation et identité culturelle. Contribution à l'étude du rôle de l'animation théâtrale destinée aux enfants zaïrois*, présentée à l'Université de Louvain au centre d'études théâtrales en 1985-1986. Pambu développe dans sa thèse les différentes formes de théâtre: le théâtre didactique, le théâtre moralisateur, le théâtre ludique. Il met en exergue l'animation théâtrale et la politique culturelle spécifique à la jeunesse zaïroise.

La thèse de Mimbu Ngayel sur *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'une analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne Ubersfeld*. Thèse soutenue à l'Université de Lubumbashi en 1989. C'est une étude sémiotique des significations, des formes et des sens. Le théâtre zaïrois est bâti autour de la modernité et de la tradition. Récusation, rejet de la tradition; quête de la modernité présentée comme un idéal, soutient-il. Ce qui contraste avec la politique de retour aux sources. Il analyse méticuleusement les œuvres dramatiques en mettant en exergue quelques thèmes. Mimbu Ngayel est parmi les premiers, si pas les premiers, à avoir judicieusement appliquée la sémiotique textuelle appliquée au théâtre congolais. Il s'appuie sur le texte d'expression française, considéré pour la plupart comme du théâtre classique ou même du vrai théâtre.

La thèse de Gubarika, intitulée *Le personnage dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Essai*

de sémiologie du texte théâtral; thèse présentée et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettres et Civilisation Françaises, à l'Université de Kinshasa, 2007-2008. L'auteur fait une étude sémiologique de l'arsenal de personnage que Sony Labou Tansi met en scène dans son œuvre. Le comportement des personnages souvent tirés de la vie politique en République démocratique du Congo et en République du Congo.

La thèse de Louis Mombo soutenue au mois de mai 2010 à l'Université de Montpellier III (en France) a porté sur *Le texte dramatique de Norbert Mikanza Mobyem*. L'auteur y a étudié l'univers théâtral de ce dramaturge, en scrutant son style et sa façon de questionner le social.

La thèse de doctorat de Mumbal' Ikie Namupot Mas, intitulée *Le texte théâtral congolais contemporain en langue française: contenus idéologiques*. Thèse en cotutelle, présentée et soutenue en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langue et Littérature française de l'Université de Kinshasa et de Docteur en langues, Littératures et civilisations de l'université Paul Verlaine 6Metz, 2009-2010 (2010-2011). Dans cette thèse, Mumbal aborde des problèmes idéologiques contenus dans le théâtre congolais contemporain en langue française. Ce qui ne l'éloigne pas trop de Yoka qui étudiant les survivances de l'oralité dans le théâtre contemporain africain, pose quand même un problème idéologique.

En dehors des thèses que nous avons énumérées, il faut reconnaître qu'il y a des articles, des mémoires par-ci par-là qui ont traité des genres théâtraux. Nous avons donc énuméré ces travaux pour faire ressortir l'originalité de notre travail et situer notre contribution par rapport à ce qui a été dit dans le domaine, en référence aux travaux précités.

Nous avons situé la différence entre les différentes thèses est la nôtre à quatre niveaux. D'abord au niveau de la typologie du théâtre africain. Dans la plupart des travaux cités, la conception théâtre contemporain renvoie au théâtre d'expression française. C'est le cas, par exemple, de Mumbal qui spécifiant l'intérêt de son travail parle de théâtre contemporain en langue française et pour le théâtre en langues nationales, il parle de théâtre populaire. Ce qui ressort clairement de ses propos où il montre que son sujet constitue une étude systématique de l'idéologie. Il a ceci d'original qu'elle aborde une question qui n'est pas fréquente: celle d'une part des textes de théâtre en français, et celle d'autre part des contenus idéologiques. Même s'il reconnaît qu'avec l'effervescence du théâtre populaire en langues nationales propulsé par l'explosion des médias audiovisuels, le théâtre en français a pris du recul. Cette façon de caractériser le théâtre contemporain est commune aux auteurs que nous avons cités. D'ailleurs, si nous nous appuyons sur la description que donne Mumbal (2010:8):

> Si les raisons sont donc nombreuses pour s'intéresser singulièrement au théâtre congolais, on peut se demander pourquoi nous nous sommes intéressé en particulier aux pièces éditées en langue française durant la période concernée. La limitation de notre corpus aux pièces éditées s'explique de par leur audience à travers le monde. Car, seules les pièces éditées traversent les autres continents. Notre démarche exclut les pièces non éditées en l'occurrence les sketches, les contes, les mimes, les "*maboke*", le théâtre *Nkundo*, le théâtre populaire qui se limite au niveau national.

Si nous considérons cette description, nous pouvons donc estimer, à juste titre, le sens que Mumbal et ses pairs donnent à l'opposition contemporain et populaire. Et nous pensons que certains tombent, sans le savoir, dans le piège de ce qu'ils recensent dans leurs travaux: l'idéologique.

De ce point de vue, nous nous démarquons de cette manière de voir. La typologie que nous nous proposons est celle qui considère comme contemporain, non seulement le théâtre d'expression française, mais aussi le théâtre en langues nationales que nous traitons de moderne, qu'il soit oral ou écrit.

Deuxièmement, concernant les données traitées, la plupart des auteurs travaillent plus sur le théâtre d'expression française, à l'exception de Kapalanga Ngazungil Sang'Amin; alors que nous nous partons des théâtres en langues locales qui sont en général oraux. Nous les considérons comme matériaux de base à partir desquels nous menons notre réflexion. C'est pourquoi, nous avons pensé que par rapport à la nature de nos matériaux, nous devrions d'abord recourir à la tradition orale. Surtout, lorsqu'il s'agit de découvrir les structures profondes de certains processus historiques ou les forces motrices des rapports internes des communautés et de leurs membres qui forment une société traditionnelle. Cela nous paraît en plus une évidence, selon qu'il est établi par Lugosi (1984:432). En effet, selon Lugosi, si l'on veut éviter le danger de l'interprétation eurocentrique, l'analyse doit s'implanter et s'épanouir ensuite dans et à travers les notions et les catégories originales, celles de la pensée de la société examinée; et cela n'est possible qu'en faisant appel à la tradition orale. Dans cette perspective, les catégories choisies pour l'examen se présentent comme des idées complexes qui font partie de l'instance idéologique. L'idéologie, quant à elle, se distingue ici en tant que l'ensemble des normes ou des règles sociales faisant fonction des conduites et de mise en système des activités des membres de la société.

Troisièmement, la manière de traiter les données nous éloigne de nos prédécesseurs. Dans les travaux précités, chacun a étudié le théâtre en s'appuyant sur un aspect, alors que nous avons essayé d'analyser le théâtre en prenant en compte l'ensemble des éléments nous permettant de caractériser un genre théâtral: le langage (symbolisant du discours), l'espace, les

personnages... Ce qui justifie l'interdisciplinarité qui caractérise la manière d'aborder notre sujet.

Quatrièmement, nous devons noter que notre intérêt nous démarque quand même des autres. Ce qui évidemment peut caractériser notre façon d'analyser les données. En effet, si chez les uns et les autres, nous avons senti le souci de relever comment les éléments de la culture africaine émergent dans le théâtre contemporain [selon l'entendement de leur classification], et ce, de manière sectorielle; notre souci à nous est beaucoup plus de définir et de théoriser sur le théâtre africain, c'est-à-dire partir des formes spectaculaires africaines, vues dans leur fonctionnement interne, les analyser au regard des considérations internes et proposer une définition et une théorie qui réfèrent à cette typologie interne et qui répondent aux exigences de la théorie générale du théâtre. C'est un travail qui s'avère très global et globalisant, avec une démarche plurielle. Dans la plupart de ces travaux [même d'autres soutenus ailleurs en Afrique], la tendance reste dominée par la constatation faite par Mignon (1969) & Cornevin (1970:7). Ils montrent qu'en Afrique, en Côte d'Ivoire d'expression française ou au Ghana d'expression anglaise, on a commencé par procéder à l'inventaire des éléments dramatiques contenus dans les cérémonies, jeux et danses, des fêtes innombrables célébrées au long de l'année, en des points divers du territoire; des saynètes servent à en fixer certains croquis.

De cette manière, même si nous n'appliquons pas systématiquement les mêmes méthodes, il y a lieu d'épingler notre rapprochement à Buakasa (1973) dans la manière d'analyser les données. En effet dans la Préface que Verhaegen (1973: VI) donne à son ouvrage, *L'impensé du discours «kindoki» et «nkisi» en pays kongo du Zaïre,* il souligne les éléments ci-après qui ont caractérisé notre démarche:

> Mon commun dénominateur avec Buakasa se situe à deux niveaux: celui de la méthode et celui de la totalité. Sur le plan de la méthode, Buakasa rejette la démarche de l'anthropologie classique, analytique et réifiante qui consiste à disséquer un système social en compartiments: religion, économie, pouvoir et organisation politique, famille et institutions sociales, etc., à les décrire en accentuant leurs traits caractéristiques [en réalité leur différence avec les institutions correspondantes en Occident] et à recomposer un ensemble social à l'aide d'un fonctionnalisme plus ou moins mécanique. Il rejette également, et avec vigueur encore, l'avatar moderne de l'anthropologie classique qu'est la sociologie du développement. Tout y est considéré en termes de freins ou de facteurs de développement. Les sociétés traditionnelles étant sous-développées selon les critères choisis par les sociologues occidentaux, elles recèlent donc des freins qu'il faut découvrir: solidarité clanique, croyances magiques, culture rebelle à la technologie, absence de volonté de progrès et d'ambitions individuelles, etc.

Buakasa étudie le phénomène de «*kindoki*» dans l'ensemble de la pensée sociale traditionnelle, par l'intérieur, en soulignant la cohérence de l'ensemble et les fonctions totalisantes de la pensée magique. Dans ce contexte, nous nous plaçons comme le dit Fontanille (2013:18), sur la continuité et la discontinuité de l'expérience que nous procurent les objets, les situations et les productions culturelles et signifiantes; il doit apparaître clairement à cet égard que l'effet de synthèse qui permet d'appréhender un spectacle comme un tout doit procurer une expérience différente de celle qui émane de chacun de ses éléments. Nous étudions ainsi, comme Bwakasa, le phénomène de théâtre de l'intérieur en partant des considérations locales, en vue de proposer notre manière (Africains) de faire, de comprendre et de vivre l'art théâtral. De cette façon, nous nous plaçons dans l'optique de Cornevin (1970) ou Corvin (1964) qui s'évertuaient déjà à démontrer l'existence d'un théâtre africain partant des exemples probants. Et de cette manière, nous pensons bien apporter, un tant soit peu, un outil supplémentaire à l'établissement d'une rhétorique théâtrale dont la sémiologie est orpheline, pour reprendre le mot d'Helbo (1983).

En plus, nous devons noter que la plus grande innovation de notre thèse est qu'elle est l'unique du genre concernant l'espace kongo. C'est la première thèse, à notre connaissance qui parle du théâtre moderne kongo; Kongo en tant qu'aire culturelle spécifique. De ce point de vue, elle traduit son originalité.

Enfin, du point de vue de la littérature orale, elle est la deuxième, à notre connaissance à être soutenue sur la littérature orale kongo. Elle vient trente sept ans après la thèse de Nsuka- zi - Kabwiku intitulée, *L'appartenance des chants de deuil dans la littérature orale kongo*. Thèse dans laquelle, l'auteur répertorie le chant de deuil, comme un genre de la littérature orale kongo. Aujourd'hui, après lui nous pouvons dire que le théâtre fait partie aussi de cette littérature suivant les différentes formes que nous avons énumérées.

0.8. Situation sociohistorique de la ville de Boma

Nous présentons ici la situation sociohistorique de la ville de Boma de manière à pouvoir faire observer les liens entre la population, les données récoltées, les analyses faites et la ville concernée. Ce qui permet de traduire l'arrière-fond culturel de la ville tel qu'il est représenté à travers les discours des acteurs-personnages.

La ville de Boma est bornée

- Au Nord par le Territoire de Lukula;

- Au Sud par la République d'Angola;
- A l'Est par le Territoire de Seke Banza;
- A l'Ouest par l'Océan Atlantique.

Sa superficie est de 4.332 $km^{2,}$ elle s'étend entre le $3^{ème}$ et le $5^{ème}$ degré de latitude Sud et le $11^{ème}$ et le $13^{ème}$ degré de longitude Est.

Deux saisons s'alternent au cours de l'année. La saison pluvieuse qui va de mi-octobre à mi-mai et la saison sèche qui va de mi-mai à mi-octobre. Son climat est tempéré en saison sèche et chaud en saison de pluie. Son relief est modéré et simple, dominé par les Monts de Cristal. Des savanes herbeuses, des galeries forestières de la Forêt du Mayombe et la forêt du Mangrove vers la côte atlantique constituent sa végétation. Dans sa faune, on trouve une variété d'espèces animales.

La ville est peuplée par les groupes ethniques issus du Royaume Kongo et autres populations (les ressortissants des autres provinces et des expatriés). Il s'agit notamment de :

- Bakongo ya Boma;
- Bawoyo;
- Bayombe;
- Bassolongo;
- Bamanianga;
- Bantandu;
- Besingombe;
- Bandibu;
- Bamboma;
- Les populations des autres provinces;
- Quelques expatriés.

Boma est le nom d'origine de la ville depuis sa découverte. Selon certains témoignages, Boma tire son appellation du célèbre nom du Chef Ne Mboma dont le siège se situait à l'actuel emplacement du Parquet de Grande Instance de Boma. Historiquement, la ville de Boma a joué un rôle très important dans l'évolution de la République démocratique du Congo depuis le Royaume Kongo jusqu'à aujourd'hui en passant par l'Etat Indépendant du Congo.

D'abord, avant l'arrivée des explorateurs et d'autres trafiquants, Boma fut le siège du Royaume Kongo. Cette affirmation rencontre le point de vue de Cuvelier (1941) endossé par Vansina (1965:32) qui écrit:

> Au cours du 14ème siècle, le fils d'un chef du petit royaume de Bungu, près de l'actuelle ville de Boma, émigra avec un certain nombre de compagnons vers le Sud du fleuve Congo, région alors habitée par les peuples Ambundu et Ambwela. Ntinu Wene ou Nimi a Lukeni ainsi que le nomment les traditions, conquit un plateau situé autour de la ville actuelle de San Salvador, le plateau de Kongo.

Ensuite la ville de Boma a joué un rôle déterminant après la Conférence de Berlin, comme étant la capitale de l'Etat Indépendant du Congo, initialement installée à Vivi. Hatier (1989:11, 12) la présente comme une puissance à cause des constructions qui ont été érigées (Hôtel du Gouverneur Général) et de la capacité de la ville à accueillir des expatriés:

> Puissances en 1885. Edifiée à Vivi, alors quartier général des autorités congolaises, elle fut la demeure des administrateurs généraux qui succédèrent au célèbre explorateur. En 1885, elle fut démolie et reconstruite à Boma. Cette maison, qui a vu la première génération des pionniers belges de l'œuvre africaine. [...] Boma possède des constructions retraçant les divers stades de l'habitation [...] On y voit même des maisons construites en briques, importées de Belgique à l'époque où l'argile convenable n'avait pas encore été découverte et où l'on ne disposait pas encore des moyens appropriés pour la mise en face. A la période de la brique vient même se succéder celle de la pierre, et la capitale de l'Etat voit surgir en ce moment des bâtiments de pierre rappelant les pittoresques villas de nos Ardennes.

Selon Hatier (1989:14), toutes les conditions étaient réunies pour que Boma émerge, un centre important dans l'organisation administrative et transactionnelle de l'Etat. Il était le siège de tous les services centraux du gouvernement local. Ainsi fut-elle établie première capitale de l'Etat Indépendant du Congo de 1885 au 30 juillet 1929, date à laquelle la capitale a été transférée à Léopoldville [aujourd'hui Kinshasa]. A la même date, Boma fut érigé en Chef- lieu du district du Mayombe. Dans ce sens, pour diverses raisons, l'histoire de la ville de Boma est intimement liée à celle de Mayombe. Les Bayombes qui se retrouvent aussi bien au Cabinda, au Congo Brazzaville, qu'au Congo Kinshasa, occupent dans ce dernier pays la rive droite du fleuve à l'ouest de la République démocratique du Congo atteignant au Nord le Congo Brazzaville et la rivière Tshiloango (Lwangu), à l'Est, les savanes Nyanga (Manyanga) à la rivière Tombe, un affluent du fleuve Congo, au Sud le fleuve Congo, à l'ouest le Cabinda et de nouveau le Tshiloango qui se jette dans l'Atlantique à Landana (Cabinda).

Par sa position stratégique, la ville de Boma servait et sert de point de relais entre les activités économiques du Mayombe et l'exportation vers l'extérieur. Ainsi Boma est-il le centre du Bas-Fleuve depuis et avant la colonisation. C'est pourquoi d'ailleurs, autant que les explorateurs tenait à donner à la ville de Boma une image selon leurs objectifs, ils en étaient aussi préoccupés du sort du Mayombe ou sinon de tout le Bas-fleuve où ils devaient exploiter et

cohabiter avec les populations autochtones.

Dans cet esprit, le colonisateur entreprend la construction en 1908 du chemin de fer du Mayombe (CFM) en vue de relier à Boma la région du Mayombe fort intéressante au point de vue forestier et agricole. La voie ferrée atteint Tshela, son terminus, en 1913. Son aménagement appelle plusieurs investisseurs qui viennent installer de nombreuses unités agro-industrielles le long de son parcours. C'est le cas, par exemple, de la Société de Colonisation Agricole au Mayombe (Scam), en 1913 à Tshela; la Société Agricole et Forestière du Mayombe (Agrifor), à Lemba; la Congoplex, en 1946, à Lukula.

Déjà avant ces entreprises, il y avait des initiatives privées qui étaient intéressées par la richesse agricole et forestière du Mayombe. Comme le note Proyart (1776), du fait de son potentiel agricole et forestier remarquable, le Mayombe suscite assez tôt l'intérêt des colons. C'est ainsi que de 1894 à 1895, des industriels européens, dont des Français, mettent sur pied les premières stations agricoles à Lengi et à Temvo. «Cette initiative est suivie peu de temps après par un autre explorateur du nom de Jacques (surnommé Kikwanga par les indigènes). Il fonde à Kimbenza Masola, à environ 7km de Kangu, la société URSILIA, qui s'adonne à la culture de l'hévéa en 1899». Mombo Lutete (1980: 39).

Ville stratégique, cosmopolite et touristique, la ville de Boma fut créée et reconnue comme telle aux termes de l'Ordonnance n°71-178 du 23 juillet 1971 et l'ordonnance n° 78-099 du 7 mars 1978 qui a rattaché le territoire de Moanda à la ville de Boma. La ville de Boma compte trois communes, Kabondo, Kalamu, Nzadi et le territoire de Moanda.

Culturellement, la ville de Boma est une ville kongo; donc c'est cette culture qui y est vécue, les habitants étant généralement originaires de l'Ancien Royaume Kongo. Comme nous pouvons le remarquer à travers son histoire, Boma n'a pas une culture indépendante de la culture Kongo. D'ailleurs, selon Ibongo (2009:33), «L'identité Kongo résulte de trois facteurs puissants d'unité: la communauté d'histoire [par référence au Royaume ancien de Ntotila], la communauté de langage et le kimbanguisme[3], ressenti comme l'expression religieuse du groupe».C'est ce que Nsonsa Vinda (2006:163) appelle le «bukongo[4]». Celui-ci traduit le Mukongo dans son identité linguistique, culturelle et philosophique. Les peuples qui vivent à Boma, en dehors des ressortissants des autres provinces et des expatriés sont tous originaires du Royaume Kongo dont Infor Congo (1958:67) trace ainsi le territoire:

---

[3] Notons cependant que le kimbanguisme n'est pas l'unique expression religieuse du groupe; il est l'une des expressions religieuse du groupe kongo. Il a l'avantage d'être parmi le premier à fonder son rayonnement sur Simon Kimbangu, figure de proue dans la lutte contre l'occupation.

[4] L'ensemble des valeurs par lesquelles on se reconnaît kongo.

> Il avait été fondé vers la fin du 13ème siècle ou le début du 15ème siècle par des chasseurs venus du Sud-est qu'une longue migration avait conduits vers les rivages atlantiques. Lorsque les portugais le découvrirent à la fin du 15ème siècle, il chevauchait le fleuve, s'étendant au nord jusqu'aux environs de Pointe-Noire, au Sud jusqu'en Angola; à l'Est, il confinait au Kwango.

Deux faits culturels traduisent forcément la gestion sociale et quotidienne de la population dans cette ville, les rapports sociaux et les croyances. Comme nous venons de le dire, ces références culturelles des peuples kongos traversent les siècles et sont repérables, à quelques exceptions près, chez les kongos dans leurs différents points d'installation.

Du point de vue des r apports sociaux, il s'avère que les Bakongos, en général, vivent principalement dans un cadre qui comporte deux éléments conjugués: *le kanda* (lignage) et *le vata* (village). Le *vata* est une communauté résidentielle. On y trouve des membres d'un ou de plusieurs *kanda*. Dans le cas d'habitants appartenant à plusieurs lignages, il y a généralement un lignage dominant, propriétaire du village. Les autres lignages, alliés du lignage dominant, sont souvent constitués de personnes au statut social de *«mwana»* (fils), d'«alliés» historiques et de *«bana ba nzo»* (esclaves). Mais, dans ce cas, le village s'est fractionné en plusieurs *«belo»*ou hameaux, reliés entre eux à un *«belo»* central ou *«mbansa»*, représentant le lignage dominant ou la fraction dominante du lignage propriétaire du village. Le village est donc socialement subordonné au lignage. En ce sens, ce sont les relations au sein d'un lignage ou entre les lignages qui déterminent la vie des habitants du village. Vansina (1965:33) décrit aussi le village comme l'unité de base de la structure politique. Le noyau de chaque village semble avoir été formé par un lignage maternel localisé. Les enfants du chef de ce lignage s'y seraient rassemblés de même que les lignages clients (*mbyazi*). La direction de ces villages semble s'être transmise héréditairement au sein du lignage qui en formait le noyau. Le lignage assure invisiblement la répartition des places dans la société. C'est un véritable présupposé naturel. Comme l'écrivait Boniface (1969:259), «Les enfants qui naissent, du mariage ou hors mariage, font partie, d'office, d'un lignage, par nature. Ainsi un homme et une femme sont toujours dans un lignage. L'appartenance à un lignage est donc une donnée de l'existence».

Pour mieux comprendre cette notion de lignage, il faut lui opposer la notion de clan. Le clan est un groupe constitué par les descendants d'une souche commune, qu'ils vivent en dessous –les défunts- ou au dessus –les vivants- de la terre, sur la base de la communauté de sang véhiculé par les femmes de condition libre.

Balandier (1965:178, 181) explique qu'à l' origine –en fait à l'époque du Royaume de Kongo, il semble que les clans n'étaient pas nombreux, mais qu'ils se soient multipliés par la suite. Il semble qu'à partir d'un nombre limité des clans initiaux – il y en aurait eu douze- dont

l'origine historique est liée à l'origine même du Royaume, un double processus de fragmentation et d'essaimage ait agi au cours des siècles. La multiplication des hommes, les tensions internes, les rivalités et l'éloignement dans le temps par rapport au point commun de départ conditionneraient la fragmentation. Les nécessités politiques visant l'expansion et le renforcement du pouvoir central, les contraintes économiques incitant à la recherche d'autres terres détermineraient l'essaimage.

Van Wing (1959:206) montre qu'«Aujourd'hui les différentes branches ou lignées des clans se sont érigées en entités autonomes, groupant des personnes descendant de façon réelle ou fictive d'un ancêtre commun féminin dans une branche donnée».

> Ces entités sont les lignages. Le clan fonctionne comme un système de parenté généralisé: il trace la frontière des rapports sexuels incestueux, détermine le cadre du respect des règles et tabous, confère le statut d'homme libre, garantit l'accès à la terre clanique dont les ancêtres fondateurs des premiers établissements restent les propriétaires, crée les conditions d'une sécurité et d'une solidarité efficaces.(Balandier, 1965:178).

Bwakasa (1973:13) raconte cependant que «C'est le lignage qui détermine les attitudes et les comportements, c'est-à-dire qui ordonne la vie quotidienne du Kongo, sur la base d'une articulation de trois systèmes de rapports sociaux»:

1) Chaque lignage se compose d'au moins deux «*ngudi*» (mère) ou segments, qu'on peut aussi appeler branches. Généralement, on parle de trois «*ngudi*»:

   - «*mbuta' mwana*» (enfant ainé);

   - «*kati dia mwana*» (enfant du milieu);

   - «*nsuka za mwana*» (enfant de la fin, le dernier ou le cadet).

2) Chaque lignage, et en cela chaque «*ngudi*» ou branche, se compose de six groupes principaux:

   - *bangudi* (les mères)

   - *bakhazi ou bangudi za nkazi* (les oncles maternels);

   -*bana bakhazi* (les neveux et les nièces utérins);

   -*bampangi* (les frères ou sœurs, y compris les cousins et cousines par les mères

   -*Bakhaka ou bakhayi* (les grands-mères et les grands-oncles maternels);

-*Batekolo* (les petits fils).

3) chaque groupe (cf. 2) se compose lui-même de sous-groupes basés sur l'âge:

-*ba Mbuta* (les aînés, les grands ou les vieux, les patriarches);

- *Baleke* (les petits, les cadets ou les inférieurs).

Reposant sur une vaste institution, le clan, qui lui se sert de point de repère et de fondement, le lignage –c'est-à-dire la combinaison des trois systèmes des rapports sociaux – organise la vie quotidienne, c'est-à-dire les attitudes et les comportements des sujets, de façon à permettre que soient remplies trois fonctions essentielles; ces fonctions visent en priorité à assurer les conditions de la production sociale et de la reproduction de la société.

1) Assurer biologiquement et socialement la reproduction par le jeu des échanges matrimoniaux –échanges des femmes – et par la redistribution des sujets

2) Assurer la production et l'administration des biens du lignage

3) Assurer la production, la conservation et l'utilisation des savoirs et techniques.

Qui assure ces fonctions dirige le lignage; en principe, ce sont les ainés de la branche aînée qui les assurent. Mais, en fait, ce ne sont pas nécessairement ou exclusivement ceux qui peuvent y prétendre selon les règles généalogiques et constitutionnelles qui les détiennent.

Pour assurer l'une ou l'autre de ces fonctions, tout lignage entre nécessairement en relation avec d'autres lignages et ce, pour fournir notamment des pères ou des alliés et produire des neveux ou nièces. De la sorte, tout membre de lignage est, à l'extérieur de celui-ci, un allié, principalement de quatre lignages:

1) Celui de son père, qui prend le nom de «*ki-tata*» ou «*ki-se*»;

2) Celui de sa femme: «*ki-nzadi*»[les beaux-frères et les belles-sœurs] et «*ki-zitu*»[les beaux-parents]

3) Celui du père de son père, «*ki-khaka*»[les grands-pères];

4) Celui, moins important, du père de sa mère, «*ki-khaka*»[les grands-mères].

Ce qui fait que, pour chaque sujet adulte, et à l'occasion des grands événements comme la mort ou la fête, cinq lignages au moins entrent en jeu: son lignage propre et les quatre autres dont il

est un allié. Mais parmi les lignages alliés, les deux premiers sont les plus importants; parce que représentant la relation fondamentale dans laquelle s'insère chaque individu. Comme le reconnaît Thaamba Khoonde (1975:2), «Les relations familiales fondamentales se déroulaient dans deux sphères distinctes quoique étroitement associées: le *kingudi*, c'est-à-dire l'ensemble des parents qui se rattachent par les femmes et le *Kitâta* soit les parents du groupe paternel».

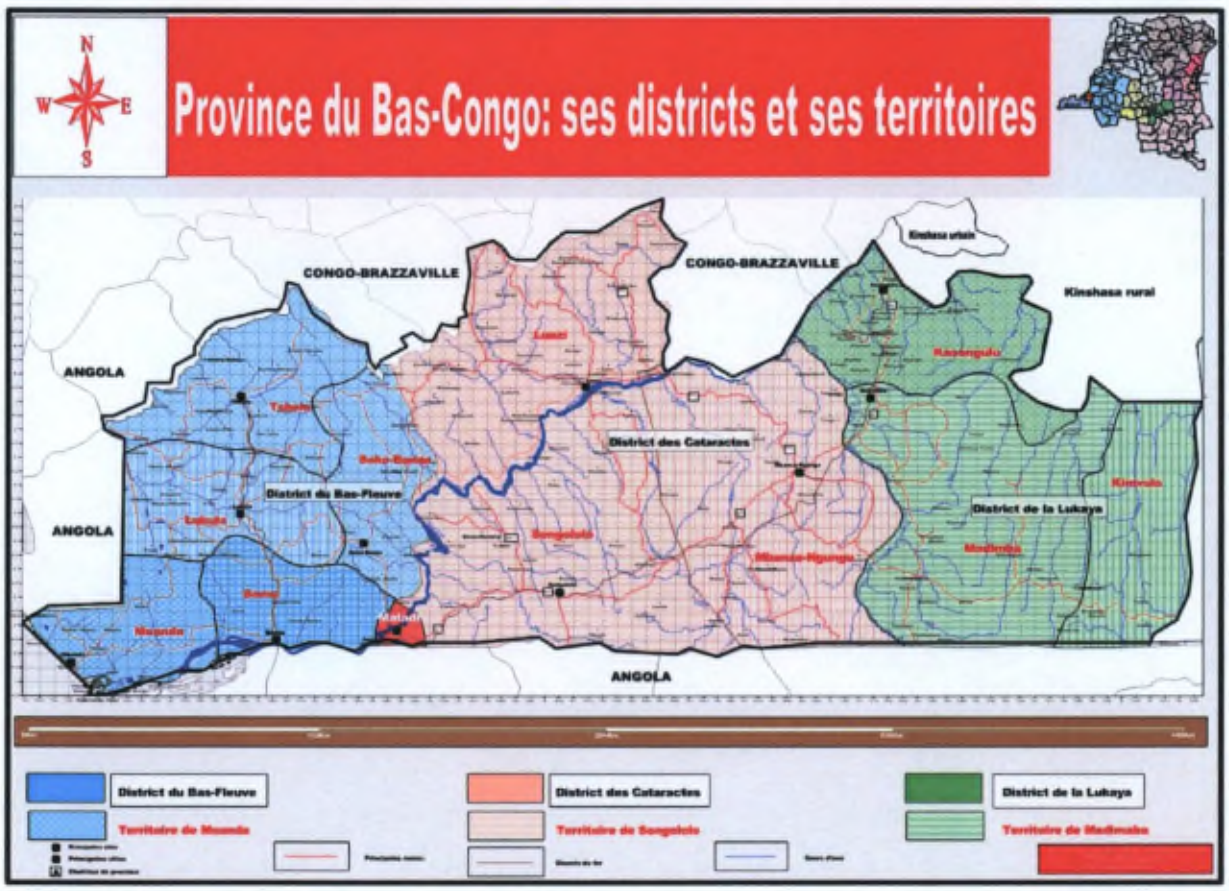
Dans le même ordre d'idée Chemain (1986:241) montre comment cet attachement continue à caractériser les sociétés africaines en général. En effet il affirme que

> [...] dans une telle famille, l'image du père ne se dissocie pas de celle des ancêtres de la lignée paternelle de l'ancêtre divinisé. L'image de la mère nourricière s'inscrit sur le fond des croyances agraires faisant une large place au culte de la fécondité, à la terre mère. Et nous ne dirons rien du rôle des oncles maternels... Bref, toute une série de représentations jugées chez nous archaïques sont ici intégrées dans des croyances étonnamment proches, voire toujours vivantes.

Tels sont les rapports sociaux principaux, rapports à dominante lignagère, qui se présentent sous la forme de rapports de parenté. Si nous le disons des Bakongos vivant dans la ville de Boma, nous pouvons le dire de Bakongo vivant à Dolizi ou à Cabinda ou à Pointe-Noire. Même s'il faut reconnaître que de manière moderne les sociétés urbaines, notamment la ville de Boma, sont gérées suivant la législation administrative moderne; la gestion quotidienne de la société se rapporte à la description faite ci-dessus. La solidarité semble être le fondement même de tout pouvoir. Il ne faut pas seulement voir dans la solidarité, l'effort ou la participation dans l'effort communautaire, mais beaucoup plus l'acceptation et le respect de l'organisation sociale telle qu'édictée par les «*bambuta*» les anciens. Ainsi comme le signale Goma- Futu (2001:36)

> L'auto-conscience collective qui soutint l'unification et la centralisation des clans et grands lignages de l'ethnos kongo depuis le Haut Moyen âge [période de l'élaboration du féodalisme primitif], a été le moteur des fulgurantes réformes de la classe des chefs-seigneurs [mfumu nsi], touchant respectivement les secteurs de l'art de penser, du savoir-vivre général, mais aussi de l'art de gouverner, du reflet des canons, bref de plus grandes valeurs de la culture kongo. Les Bakongos les puisent, de nos jours, dans les proverbes, les devinettes et les serments qui traduisent la Morale, l'Ethique, l'Esthétique et la Logique, éléments constitutifs de l'art de penser, de l'art d'organiser le monde et l'espace [vision du monde des Bakongo], mais aussi dans la musique, la danse, l'art culinaire, les modes vestimentaires, l'art de la décoration [architecture, poterie, tissage, sculpture, vannerie, tannerie, parures et bijoux, etc.], résumant leur mode de vie, leur conception de l'art et leur manière d'être. C'est avec ces éléments civilisationnels que les Bakongos entrent en contact avec les représentants de l'Europe, notamment le Portugal, le Vatican, la Hollande, la France et l'Angleterre, entre le 16ème siècle et le 19ème siècle.

Quant aux croyances, il faut noter que les Bakongos ont toujours cru à l'existence d'un Dieu suprême (*Nzambi phungu*: Dieu fétiche), le créateur de tout. Ils sont plus animistes. Ils croient à la force de la nature et aux esprits qui dépassent les forces naturelles. Avec la colonisation, le Christianisme a été adopté, difficilement l'Islam. Aujourd'hui c'est le Christianisme qui domine avec les religions autochtones, E.B.N.M (Eglise Bon Nouveau Message), les Dieux des ancêtres répertoriés autour du Kimbanguisme, Bundu dya Kongo (Assemblée (Eglise de Kongo), Mpeve ya Longo (Eglise du Saint-Esprit) etc. Concernant les langues parlées, il faut noter les parlers ethniques, le lingala, le français, quelque fois le portugais. Nous y reviendrons au chapitre quatre avec plus de détail.



0.8. Plan du travail

Outre l'introduction générale et la conclusion générale, cette thèse comprend six chapitres. Le premier chapitre présente l'oralité et la dramatisation comme critères de définition des genres littéraires africains. Nous avons décrit les éléments qui permettent de décrire la dramatisation et l'oralité comme faisant partie des critères fondamentaux de la littérature orale africaine. Le chapitre 2 présente et analyse quelques arguments sur le théâtre africain, en référence à la théorie générale du théâtre. Dans le chapitre 3, nous présentons notre typologie du théâtre africain. Le chapitre 4 analyse le langage dans le théâtre urbain kikongophone en vue de faire ressortir la démarcation entre le théâtre urbain et les autres théâtres. Le chapitre 5 analyse quelques faits de discours décelés dans le théâtre urbain kikongophone. Le dernier chapitre analyse l'interaction entre le discours, le personnage et l'espace; c'est un chapitre synthèse qui prend ensemble les éléments du chapitre 1, 4 et 5. Il nous permet de comprendre que le théâtre est une communication qui fonctionne avec une multitude d'éléments qui ensemble, permettent de traduire un même message. En plus, il nous permet de comprendre davantage la démarcation faite dans les chapitres 3 et 4 entre le théâtre africain traditionnel et moderne, tel qu'analysé au travers des genres théâtraux kongo.

Chapitre 1.

Oralité et dramatisation, critères de définition des genres littéraires africains

Introduction

Les études sur les genres littéraires africains ont été longtemps et sont souvent dominées par l'opposition ou le rapprochement écriture et oralité. Nous pouvons mentionner l'exemple de Derive dont Baumgardt (2005:11) fait l'éloge en retenant que Derive est l'un des premiers spécialistes à avoir analysé la littérature orale dans une perspective résolument littéraire. Elle montre que ses recherches ont pour champs de prédilection la théorie des genres et de la transculturalité, *l'oralité littéraire et ses relations avec la culture écrite*[5]ainsi que les problèmes de la traduction littéraire, autant de domaines qui appellent une approche littéraire de l'oralité africaine. Cette vision lui permet d'œuvrer sur le plan disciplinaire pour le rapprochement entre les littératures africaines et la littérature générale et comparée, mentionne Baumgardt.

De nombreux chercheurs dans ce domaine ont cherché et cherchent à recueillir les textes traditionnels, Baumgardt (2005, 2000) Calame-Griaule (2006), Derive (2008c, 1975), Görog & Seydou (2005), Leonelli (2005), Paulme (1976), Roulon-Doko (2008a), Sega Touré (2005), en vue d'en établir la littérarité. Dans leur effort de révéler les caractéristiques littéraires de ces genres traditionnels, ils sont souvent butés à une difficulté: l'incapacité sinon la difficulté de rendre quelques aspects du style liés aux jeux de physionomies, aux gestes, au tempérament de l'auditoire. C'est ce que note Calame Griaule (2005: 6, 7) concernant la gigantesque œuvre de Derive. Elle souligne que les travaux de Derive indiquent déjà la ligne qui va être la sienne à l'avenir. Son souci premier était littéraire: comment recueillir et traduire des textes délivrés oralement en respectant leur valeur formelle? Calame Griaule rapporte que la traduction de la littérature orale, selon Derive, est un cas particulier de la traduction littéraire et présente, à ce titre, la même difficulté fondamentale. Non seulement elle doit faire passer d'une langue à l'autre le contenu d'un message linguistique, mais elle doit le restituer, autant que possible, sous sa forme originale: dans l'acte de communication littéraire entre auteur et son public, la forme est souvent tout aussi pertinente que le contenu de l'énoncé. Cette dernière phrase est importante, car elle insiste sur le fait qu'en plus de leur fonction purement esthétique, les procédés du style oral aident à faire passer le message contenu dans le texte, ce qui avait été rarement signalé jusqu'alors. Derive, poursuit Calame-Griaule, invente donc une

[5] C'est nous qui soulignons.

méthode pour noter les gestes et les intonations des conteurs et pour essayer de rendre dans la traduction les nuances qu'ils confèrent aux textes.

Cette difficulté, pensons-nous, ne peut pas être contournée si l'on continue à privilégier les différentes approches souvent utilisées en littérature orale: approche littéraire et sociologique Derive (2008a, 1986, 1975), Baumgardt (2008b), Camara (1984), Banó (1984), ethnolinguistique et psychanalytique Calame Griaule (1977), comparée Baumgardt (2008b), Derive (2008d). Les gestes, les physionomies, le comportement du public relèvent bien du domaine de la dramaturgie. C'est avec une telle démarche que l'on peut apporter des réponses à des limites constatées dans d'autres démarches[6]. C'est dans cette optique que nous considérons les différents genres oraux comme autant des genres littéraires que des genres de la représentation et de spectacle. La littérature orale, nous l'avons dit à l'introduction générale, est d'abord une représentation spectaculaire. De ce point de vue, elle est naturellement soumise à des règles d'analyse de spectacle et de représentation. L'intitulé de l'ouvrage d'Helbo (1983) *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, permet bien de saisir que le théâtre se comprend au-delà des mots par l'action, celle-ci étant le plus souvent rendue par les gestes. Il en est de même de Caune (1981) qui écrit *la dramatisation. Une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps*. En effet «La mobilisation des techniques du corps sert à la dramatisation des idées». (Aguessy 1972:5). Si donc les différents genres oraux constituent des performances, les lire et les comprendre appellent aussi et surtout une démarche dramaturgique qui permet de mettre en exergue certains comportements liés au geste, à l'action là où les autres démarches ne se limitent qu'à les signaler.

Nous allons tenter dans ce chapitre de démontrer cette nature dramaturgique des genres traditionnels en présentant les éléments qui favorisent cette nature dans les genres littéraires africains; en suivant en cela la voie déjà balisée par Diagne (2005, 1981). Pourquoi? Parce que

---

[6] Par conséquent, la plupart des spécialistes -voire tous- reconnaissent à la littérature orale africaine les caractéristiques et fonctions suivantes: anonyme, traumatisante, dynamique, récréative, didactique, sociale, initiatique... (Lire Maalu Bungi, 2006: 225). La dramatisation n'est pas signalée, sinon les effets de la dramatisation (participation, dynamique). Et pourtant, nous pensons que la dramatisation est même la caractéristique fondamentale d'autant plus que, selon nous, les autres caractéristiques et fonctions constituent des mises en scènes d'un comportement mis en exergue par l'acteur ou les acteurs selon l'auditoire et/ou l'objectif de la représentation. De ce point de vue, Baumgardt (2008a:50) note que [et nous sommes totalement d'accord avec elle; cela fait partie de notre thèse] «La spécificité du texte de littérature orale relève justement du fait que le texte n'est pas seul mais qu'il est entouré, qu'il est tributaire de la performance, qu'il est indissociable des éléments relevant de la situation d'énonciation et de la façon de le dire, car en dehors de la performance, le texte de la littérature orale n'existe pas». La façon de dire la littérature orale est la dramatisation. C'est même là que réside la différence entre théâtre et littérature, comme le dit David (1997: 97) «A la différence de la littérature, le théâtre représente une langue en action. Il met en scène des personnes qui parlent. Que ce soit à d'autres personnages ou au public n'a ici que peu d'importance. Le simple fait de parler est ce qui compte, en ce sens, la dramaturgie est d'abord un acte de parole.

Diagne (1981), (2005:18, 19) montre que dans les pratiques discursives des sociétés africaines, un certain nombre de techniques, qu'il regroupe autour de ce qu'il nomme le procédé de dramatisation, constituent un facteur structurant dans les mécanismes constitutifs de la logique de l'oralité. Ainsi, soutient-il, des réalités dont nul ne songerait à nier l'importance dans la performance orale, comme la gestuelle, les inflexions de la voix, si décisive dans certaines occasions, le chant ou les instruments de musique qui accompagnent la narration de la plupart des épopées, les parties psalmodiées des contes sont laissées de côté ou relativement marginalisées. Cette non prise en charge de la totalité du fait communicationnel pourrait alimenter des reproches. Mais ce serait ne pas tenir compte de l'orientation choisie. Quitte à assumer jusqu'au bout ce qui ressemble à un paradoxe, soutient-il; c'est-à-dire, réfléchir sur la «logique de l'oralité», ce n'est peut-être possible qu'à condition de transformer les récits oraux en textes. C'est sur eux, comme s'ils étaient dits dans l'obscurité, que s'exercera l'étude des procédés par lesquels les civilisations orales africaines assurent la production et la transmission de leurs savoirs et de leur savoir être.[7] Il faut noter en fait comme le fait N'gal (1993:16) que «Dans les civilisations africaines traditionnelles, toute création littéraire s'accomplit dans la théâtralisation. Celle-ci constitue le fond permanent des cultures africaines et structure les œuvres».

1.1.Oralité et Littérature: implication ontologique

Comme on peut le remarquer avec Derive (2008b:22), l'oralité entendue comme mode de culture tend à donner aux discours qu'elle retient dans son patrimoine des propriétés morphologiques et stylistiques particulières. Et cela pas seulement parce que l'expression orale est différente de l'expression écrite. Comme nous allons le voir, c'est beaucoup plus parce que l'oralité est un mode social dont les traits spécifiques ont des incidences sur le processus de création et de consommation des énoncés ainsi que leur nature textuelle. Ceci implique que l'oralité crée une littérature qui répond à ses exigences catégorielles et fonde ses caractéristiques.

1.1.1. Oralité: notions et caractéristiques

Qu'est-ce que l'oralité? C'est la question qui guide cette sous-section. A quoi elle sert, et quels sont ses fondements. Pourquoi l'attachement à l'oralité, en d'autres termes, pourquoi les Africains, subsahariens surtout, privilégient-ils l'oralité dans leur quotidien, dans la gestion

[7] Jacques Brès (1994:96) note que « le récit (oral), même s'il inclut une gestualité, n'est pas dépendant d'elle; il peut se faire sans que narrateur et narrataire (s) se voient: dans le noir, par téléphone, etc.»

de leurs affaires, dans la conception de leurs idées, bref dans la compréhension du monde; même à l'heure où la modernité a envahi tout l'univers. N'existe-t-il pas d'autres formes de pensée plus fiables que l'oralité?

Evidemment, les Africains recourent à l'oralité pour s'exprimer, penser, organiser, parce que l'oralité constitue, dans les sociétés orales africaines, un système privilégié de connaissance, de survie et de transfert. Elle permet à tout Africain de connaître le monde à travers les différentes institutions érigées à cet effet.

Diagné (2005:17) atteste que l'oralité dans les sociétés d'Afrique noire qualifie des systèmes de représentations et de comportements liés au contexte. Dans ce sens, lorsqu'on s'en tient à la sphère des faits de discours, elle engendre un mode particulier d'agencement de la pensée, commandé par le recours à des procédures découlant des contraintes du fait oral lui-même. «L'oral signifie la vie sociale, intellectuelle, spirituelle, un médium qui permet une fantaisie et une création». (Hernandez, 2006:126). Elle n'y est pas perçue comme un simple instrument de communication, un outil – un *ergon* comme disait Humboldt – elle est véritablement une force vivante, une *energeïa*, selon le mot de Foucault (1966:303).

C'est en rapport avec cet état de chose, à cette conception que l'Afrique est identifiée comme société de l'oralité, non seulement parce que l'oralité constitue pour elle le moyen privilégié de transfert de connaissance et de pensée (comme nous venons de le dire), mais beaucoup plus encore parce qu'elle pose constamment la problématique spatio-temporelle et socioculturelle de ce continent et de son peuple [c'est-à-dire un système de pensée]. Quand on parle des sociétés à oralité, on ne veut pas seulement ressortir une forme d'expression, mais par elle tout un système de pensée. Comme mode d'être social, «L'oralité renforce en retour la dominante orale dans la sphère symbolique de la société, on peut parler d'une interaction causale. Ce qui fournit une caution théorique à la caractérisation des civilisations africaines comme civilisation de l'oralité». (Diagne, 2005:16-17). Il suffit de jeter un regard sur la littérature africaine, même écrite en langue étrangère, pour comprendre cette réalité. L'influence de l'oralité est très remarquable sur tous les plans.

Dans la plupart des sociétés noires africaines, la connaissance est conférée très souvent, à travers des mécanismes oraux. Nous en parlons avec force détail dans le point 1.3 de ce chapitre. Cela implique des conséquences sur le plan comportemental; parce que, comme le disent Balogun, Aguessy& Diagne (1977:133),

> L'oralité est l'effet autant que la cause d'un certain mode d'être social. Elle marque des rapports sociaux spécifiques en privilégiant certains facteurs de stratification ou de différenciation sociale tels que la détention de la parole qui fait autorité, l'initiation à des connaissances constituant une sorte de

savoir minimum garanti qualifiant l'individu.

L'oralité est une marque pour l'Africain. L'Africain, subsaharien surtout, a beaucoup développé les marques de l'oralité. C'est une réalité qui lui colle à la peau et à laquelle il est attaché. La gestion et la résolution des conflits, l'arbitrage, la transmission, l'héritage, tout se fait oralement d'abord. C'est donc l'oralité et tout ce qui l'implique qui détermine autrement l'Africain. Le travail de la langue dans ces conditions apparaît incessant. Savoir s'exprimer est la conséquence de la maîtrise de toutes les spécificités qui entourent l'art oral. Cela passe, à travers la littérature orale dont les différents genres permettent d'apprendre la langue et de maîtriser la culture. C'est à travers les différents genres oraux que se trouve fixée toute l'âme africaine.

Ceci nous permet de déduire que la langue, dans le contexte africain, traduit le génie d'une communauté et de ce fait permet de saisir l'homme dans toutes ses dimensions: cognitive, culturelle, sociopolitique. C'est en effet dans et par la langue qu'individu et société se déterminent mutuellement. La langue porte en elle les schèmes culturels dont elle est le véhicule et qui trouvent leur expression dans les différentes manifestations de la pensée. Sartre (1977:XXVII) montre que pour se dire Irlandais ou Hongrois, il faut sans doute appartenir à une communauté qui jouisse d'une large autonomie économique et physique, il faut aussi penser en irlandais, ce qui veut dire avant tout penser en irlandais. Car, estime-t-il, les traits spécifiques d'une société correspondent exactement aux locutions intraduisibles de son langage. Et comme Sartre, Artaud (1964:110) déclare que «Tout vrai sentiment est une réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir».Ceci implique à comprendre les propos des écrivains nord-africains et Antillais –Fanon, haddad, Memmi – «A chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience [...] Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté». (Martinet (s.d); Locha Mateso 1982:75).

Ce qui signifie que, pour mieux appréhender la société africaine, il convient de saisir ses traditions qui s'expriment, la plupart des cas, aussi à travers sa littérature orale. La plupart des aspects de sa culture sont traduits par elle. Derive (1975) l'a démontré à propos de ses recherches sur la littérature négro-africaine en montrant que les genres oraux constituaient une matière de premier choix pour qui voulait connaître la langue, la culture, la cosmogonie des peuples négro africains. C'est pourquoi nous considérons, en ce qui nous concerne, que comprendre et bien saisir le concept de l'oralité, vecteur de connaissance et d'information, source de vie en sociétés africaines, dépendent, de la maîtrise de la considération que ces

sociétés se font des notions de tradition et de parole. Cela, à cause de l'étroite corrélation qui existe entre ces deux termes dans la définition et la considération du concept de l'oralité. Ce sont ces deux concepts qui traduisent l'essence de l'oralité en sociétés africaines. Car, en effet, nous référant à Derive (2008b:34), l'oralité n'est pas

> Un phénomène moribond[8], qui appartient déjà au passé et qui n'existe plus que sous forme de trace artificiellement maintenue. Cette permanence et cette vitalité de l'oralité en Afrique, malgré l'introduction généralisée de l'écrit dans la vie moderne, tiennent sans doute à une conception particulière de la parole dans la plupart des sociétés africaines [...] considérer l'oralité comme un mode culturel spécifique de la communication verbale ouvre la voie aux réflexions sur la théorie et sur l'histoire de la littérature orale; définir la parole littéraire dans chaque culture la situe comme un élément participant d'une conception spécifique de la parole, elle-même fondatrice de l'oralité.

La tradition est donc ontologique: créatrice. C'est pourquoi, il nous faut visiter ce concept d'oralité dans son rapport avec la tradition et la parole en vue de déterminer ce qui fonde notre point de vue en rattachant les deux concepts.

1.1.1.1. La tradition

Plusieurs auteurs ont défini ce terme. Deux, par conséquent, inspirent notre manière de concevoir cette notion. Kadima Nzuji (1987) et Hernandez (2006). Les deux points de vue convergent et se complètent et intéressent notre opinion quant à ce. Kadima (1987:231) conçoit la tradition comme un héritage et un projet. En tant qu'héritage, elle se pose comme une somme de pratiques sociales, de codes moraux, de croyances, de normes esthétiques, de réalisations artistiques qu'une communauté humaine accumule patiemment au cours de l'histoire et considère comme étant devenue son principal cadre de pensée et de référence. En tant que projet, Kadima soutient qu'elle est le lieu par excellence où cette même communauté se pense, se projette et se forge son devenir tout en s'assurant de sa performance, au travers des générations successives, par la mise sur pied d'institutions sociales, culturelles, politiques ou administratives chargées de la perpétuer.

C'est la fonction de tous les genres oraux, et beaucoup plus aujourd'hui des chants, des contes, des proverbes et des théâtres. A travers le conte par exemple, la société interprète sa propre expérience. C'est pourquoi son étude permet de découvrir les problèmes qui se posent à

---

[8] Point de vue qui a caractérisé certains discours que reprend Agblemagnon (1969: 16, 17) «Ils affirment que la littérature orale ne peut être qu'un «genre mineur». Que son caractère fluide et instable l'empêche de satisfaire à l'exigence de rigueur et de sérieux requise par le discours scientifique ou philosophique. Mais le suprême chef d'accusation est celui qui se prévaut d'un schéma téléologique: l'oralité, en tant que telle, constitue le passé archaïque des civilisations qui ont, avec l'écriture, franchi le pas qualitatif supérieur au moyen duquel s'accomplit leur humanité.»

la société à travers le système de valeurs forgées par elle à son propre usage. Ainsi donc, il faudra comprendre que la littérature orale est une sorte de miroir dans lequel la société s'observe et mesure sa propre stabilité. Ce qui, sans nul doute, renforce l'opinion de Stendhal (Henry Beyle) qui faisait du roman, «Un miroir que l'on promène le long de la rue». (Abibi, 2008:3). Les contes, les proverbes, les fables, les devinettes, les épopées, sont par le savoir qu'ils déploient et l'ordre qu'ils régulent des lieux à la fois complexes et riches d'inscription de notre identité profonde. Gyssels (1997:9) n'en dit pas moins en considérant dans le cadre des études folkloriques créoles que «Ce qui est folklorique constitue donc pour l'Afro-antillais le fondement de son identité culturelle, l'expression de son être c'est-à-dire de son passé esclavagiste comme de son présent». Dans ce cadre, la littérature orale, un des moyens de vulgarisation de la connaissance africaine est autonome avec des valeurs propres et différentielles. L'étudier nous permet de déterminer les différentes catégories discursives et structurelles qui fondent les sociétés africaines. Evidemment, Baumgardt (2008b:385) montre bien qu'« [...] établir le système des genres dans une littérature donnée fait ressortir l'organisation des différents discours littéraires sur le plan du contenu, de la forme et de la fonction».

L'oralité est un encodage. Le savoir est renfermé dans les limites tracées par les ancêtres. Ce savoir circule à travers les procédés discursifs privilégiés par les ancêtres que quiconque veut posséder doit décoder. Il n'y a pas une autre manière de posséder la connaissance que celle-là. C'est un héritage hérité des ancêtres. A ce propos Vansina (1980:167) distingue, en sociétés africaines, d'une part le langage courant et de l'autre le langage codé. La société orale, écrit-il, connaît le parler courant mais aussi le discours codé, un message légué par les ancêtres, c'est-à-dire une tradition orale. En effet, la tradition est définie comme un témoignage transmis verbalement d'une génération à l'autre. Presque partout, le «verbe» possède une puissance mystérieuse parce que les paroles créent les choses. C'est au moins l'attitude qui prévaut dans la plupart des civilisations africaines.

Cet héritage légué par les ancêtres et qui doit se transmettre de génération en génération constitue le projet d'humanisation, de développement et de formation de toute la société. Il cache le code du bien-être, du bien faire, du bien vivre communautaires. La socialisation, l'intégration, passe par lui; uniquement par lui. En effet Ndeke Ngunga (1993) montre que la tradition est le dynamisme créateur même de toute expérience ultérieure fondatrice de l'humain. Le mieux-être dont rêvent les hommes, quelle que soit l'entité qui les regroupe – pays, région, continent, corporation – et que l'on poursuit sous l'étendard du développement ne peut advenir qu'au sein d'une dynamique dans laquelle ils s'insèrent plus activement pour des

réorientations et des enrichissements permanents.

En tant qu'héritage et projet, nous considérons que la tradition [orale] relie le passé au présent parce que dans son essence, elle pérennise l'héritage des anciens en rendant présent les valeurs avec lesquelles ceux-ci ont construit leur monde et imposé leur vision du monde. En cela, nous rejoignons le point de vue d'Hernandez (2006:137) qui dit de la tradition qu'elle est à la fois substance et transmission. En tant que telle, elle permet la mise en place d'un double itinéraire dans lequel nous pouvons distinguer la production du passé, et, dans une phase de retour, la justification du présent par la transmission supposée de ce passé. Cet aller-retour est en lien avec la notion d'identité qui désigne une essence associée à des traits culturels. C'est pourquoi, pour être, dans le contexte africain, il faut avoir des caractéristiques différenciables de celles des autres. L'identité est toujours dans un rapport à l'autre et va de pair avec la différenciation. Elle est toujours la résultante d'un processus d'identification. Pour l'aller-retour dans l'histoire qu'effectue la tradition, un savoir passé est transmué en être présent. Les traditions-substances, construites et imputées par les contemporains aux ancêtres, sont représentatives des caractéristiques de l'identité ancestrale. Par les traditions-transmissions, un lien causal est établi entre l'existence des ancêtres et l'existence des contemporains. Les caractéristiques de cette identité peuvent alors paraître déterminées par celle des parents et cela quels que soient les changements.

De cette manière, il faut considérer que la tradition orale « [...] rend possibles la transmission et la conservation des créations anonymes socioculturelles africaines et de par leur caractère vivant, elle recrée aussi et modifie certains textes, constituant par-là un circuit ininterrompu d'échanges entre le passé et le présent ». (Ibanez, 2009:81).

C'est pourquoi, la littérature orale africaine dont l'inspiration est quasi traditionnelle se caractérise par une projection de l'Etre africain dans son essence. De cette manière, raconter et écouter les histoires, constitue un acte fondateur qui permet non seulement de questionner l'existence des choses mais aussi de traduire, à travers lui, un comportement qui crée et pérennise les choses, la vie. En effet, à travers cet acte par exemple, Hernandez (2006: 136) démontre que les conteurs manifestent leur manière contemporaine d'être en évoquant certains traits des ancêtres et en les rattachant à certains traits contemporains. La manifestation contemporaine peut être maladroite, ou peu conforme aux manifestations anciennes, mais elle demeure une manifestation d'une identité qui, elle, ne change pas. Ainsi Hernandez montre qu'alors que l'identité des ancêtres est produite par imputation d'éléments qui les caractériseraient, l'identité des contemporains est la conséquence de l'existence d'ancêtres. La détermination de l'identité contemporaine s'établit avec l'affirmation, par le topos de la

tradition, d'un rapport causal entre ce qu'étaient les pères et ce que sont les enfants.

Dans ce sens, Hernandez fait le rapport entre la tradition et le conte, en ce qu'elle considère que la tradition et le conte sont des termes définis par différentes interprétations. L'objet conte est défini et valorisé comme des objets à part proches des origines de l'humanité. Ils touchent aux ancêtres et leur collectage révèle la recherche d'une transmission. Les contes participent à la mise en place d'un discours et d'un regard contemporain sur le passé, lui-même considéré comme fondateur et originel (c'est-à-dire mythique). A travers ce phénomène, les contes deviennent un objet qui caractérise ce que l'on se représente être. Comme les acteurs sociaux, dans un va-et-vient significatif entre soi et autrui, l'intérêt pour les contes a cristallisé le développement d'une pensée sur l'altérité. Le conte est représentatif de tous les autres genres de la tradition orale, à travers lequel le souci d'identification à la vision des ancêtres est de mise.

C'est vrai que la conception de l'altérité, comme le souligne Hernandez (2006), vis-à-vis de la tradition était péjorative. Nous n'allons pas reprendre ici, les différentes considérations, beaucoup très péjoratives qui ont caractérisé la tradition africaine. Mais si nous pouvons y revenir, c'est pour faire voir combien la tradition orale africaine a aussi contribué à construire l'identité universelle. De ce fait, l'autre Africain, a cessé d'être pris dans un contexte passéiste.

Le problème des répertoires de genre en littérature a beaucoup favorisé la notion de l'altérité. De cette manière, certaines typologies des littératures en Afrique sont la conséquence de cette notion identitaire qui, parfois, n'a pas favorisé une bonne connaissance de la réalité africaine. Lamko (2006:9) fait comprendre naturellement que la problématique du répertoire constitue l'un des points de polémique les plus excitants dans les littératures postcoloniales. Il souligne en effet que La production littéraire ou artistique, en situation de reproduction générique et formelle ou au contraire en position de rupture, embarrasse dès lors que l'on veut exercer les instances normatives sur les expressions hybrides, forcément situées entre identité et altérité.

L'altérité dans ce sens conduisait à considérer l'autre comme celui qui n'était pas moderne. C'est de cette manière que les différentes tentatives pour définir les sociétés traditionnelles aboutirent à les classer en fonction de ce que [l'on supposait] qu'elles n'avaient pas face aux sociétés [dites] modernes, et notamment l'écriture et donc l'histoire. Alors qu'autrui peut être semblable ou différent. Il est celui face à qui, avec qui ou contre qui, je m'appréhende comme individu ou comme appartenant à une communauté.

Balandier (2010:133,134) fait le portrait du regard de l'autre, Africain, un regard

souvent déconnecté de la réalité et de la vérité:

> Je hais les objets, surtout ceux que l'on regarde comme le produit des arts, exilés des relations humaines qui leur donnaient une pleine signification; les objets en vitrine, aussi impuissants devant les visiteurs que les morts devant les foules de la Toussaint. Les uns et les autres sont sans défense! Nous avons alors l'infinie possibilité de les considérer et les traiter à notre guise. Ils deviennent des prétextes [...] les objets, dépaysés à travers les siècles, séparés de leur environnement humain, gardent une absolue passivité. Et nous nous sentons d'autant plus libres vis-à-vis d'eux qu'ils sont plus «éloignés» de nous. Nous les chargeons de signification qui nous satisfait à bon marché, ils deviennent symboles de sauvagerie. Images de perfection artisanale ou prétextes à libération interne.

Luffin (2009:48) fait le constat concernant la linguistique africaine. L'auteur montre que la linguistique africaine a longtemps souffert du racisme des conceptions européennes de l'époque coloniale, qui s'appliquait du reste à toutes les disciplines s'intéressant aux peuples africains. Les langues africaines – en particulier les langues à classes – étaient vues comme simplistes et incapables de traduire la pensée humaine avec la même finesse que les langues à flexions, en l'occurrence les langues européennes.

Dans *Art primitif dans les Lieux civilisés*, Price (1989:100) se complait à démontrer la primitivité de l'art nègre en citant un antiquaire pour qui «Si l'art n'est pas anonyme, l'art n'est pas primitif». Un collectionneur cité par le même Price (1989:103) célébrait: «Je suis enchanté par l'anonymat de l'artiste. Le fait de ne pas connaître l'artiste me cause un plaisir énorme. Une fois qu'on a appris qui a créé un objet, celui-ci cesse d'être de l'art primitif». Price (1989:5) compare ainsi esclavagisme et traite des objets d'art:

> Des objets provenant du monde entier –d'une certaine manière comme les Africains qui étaient capturés et transportés vers des pays inconnus pendant la traite des esclaves –ont été découverts, saisis, transformés en marchandises, dépouillés de leurs liens sociaux, redéfinis dans de nouveaux environnements et re-conceptualisés pour convenir aux besoins économiques, culturels et idéologiques de sociétés distantes.

A ce sujet, Blot (2002:52) montre que la manière de percevoir l'autre obéissait à un schéma tracé par la hiérarchisation. Cette hiérarchisation implique, selon lui, l'existence d'une représentation où les différents groupes sont situés en fonction des mêmes critères sur une échelle unique. Ces groupes étaient placés sur cette échelle en fonction d'une perspective évolutionniste, du moins au plus civilisé d'un point de vue occidental.

Vu de cette manière, Hernandez (2006:124,125) présente la conception «raciologique» de l'autre dans laquelle l'autre lointain devient symboliquement et physiquement un représentant des origines. Dans ce sens, l'autre pouvait alors être considéré comme un ancêtre

lointain. Certaines attitudes du proche furent qualifiées de traditionnelles. Dans un cas, la tradition désigne la présence d'un homme du passé, dans l'autre la présence des traces du passé chez un homme d'aujourd'hui. La tradition devint, pour les autres proches, le critère de séparation entre ceux qui avaient su évoluer et ceux qui, bien que soumis à des conditions similaires, n'avaient pas su évoluer. Les autres, d'une façon générale, étaient des «sans histoires», c'est-à-dire, ceux dont ne parlaient pas une histoire attachée à la description des puissants et des événements touchant des institutions. La progression historique ne devait, dans cette vision évolutionniste rien à ces autres proches ou lointains considérés comme des dominés. Les autres lointains ne bénéficiaient même pas de cette histoire civilisatrice.

La tradition africaine est bien une œuvre civilisatrice. Bien sûr, étant entendu que la civilisation traduit la manière de vivre. Et de ce point de vue, l'Afrique reste telle par rapport à certaines références, aux modes de vie et aux comportements. Lesquels définissent et orientent mieux son itinéraire spatiotemporel et socioculturel. Avec ses forces et ses faiblesses, la tradition africaine est ce qui trace l'histoire africaine dont les rebondissements traduisent effectivement le crédit de ce système dans lequel l'on peut découvrir tout le secret et le fondement de la culture noire africaine dans sa spécificité.

Considérer la tradition comme «passéiste», c'est considérer que l'Afrique n'est pas productrice. C'est ne pas considérer l'autre comme vecteur de transmission, c'est le réduire à un niveau de spectateur des événements, sans civilisation et ne vivant qu'aux dépens des autres. Non, l'Afrique a apporté à l'humanité, comme d'ailleurs les autres continents. Doit-on parler de l'infériorité au niveau d'une civilisation? Même alors, une civilisation est inférieure (supérieure) ou égale à ses propres valeurs. Ces erreurs d'appréciation ont fait gober des propos tels que l'Afrique est prélogique, l'Afrique est anhistorique. L'Afrique en tant que civilisation est porteuse des marques par lesquelles elle est reconnue face aux autres civilisations. Ces marques ne marquent pas moins, à travers le monde, la spécificité et l'apport de l'Afrique face à l'universel. Toelle & Zakharia (2003:8) montrent qu' «En effet, il est arrivé que l'on ait confondu différence et hiérarchie entre les cultures, une idée due tantôt aux goûts littéraires dominants à une période donnée, tantôt à l'héritage de la colonisation, tantôt à une certaine vision de type évolutionniste des genres littéraires».

En ceci, notre point de vue se voit réconforté par le témoignage de Balandier (2010: XIII) qui montre que l'Afrique a bien une richesse qui se manifeste par des savoirs où se résument d'autres expériences qui ont traversé les siècles. Ainsi recommande-t-il de reconnaître que, au-delà des interférences liées aux intérêts et des turbulences de la transition, l'Afrique retrouve la richesse de son histoire multiple, elle la connaissait, mais en avait égaré le savoir au

cours des douloureuses épreuves qui, successivement, l'en avait séparée. Cette richesse est bien plus que celle dont l'industrie du tourisme fait la mise en scène et la source d'émotions exotiques. Membre du Conseil Exécutif de l'Unesco et véhicule de la culture africaine, Hampaté Bâ (1972:21) s'est évertué à parler de la tradition orale aux Occidentaux en tant que culture. Ainsi, à un interlocuteur qui lui demandait ce que pourrait apporter l'Afrique aux occidentaux, il répondit «Le rire que vous avez perdu. Peut-être bien pourrait-on ajouter aujourd'hui: une certaine dimension humaine, que la civilisation technologique moderne est en train de faire perdre» (Hampaté Bâ, 1972:21).

Aujourd'hui, il est prouvé que la civilisation planétaire ne peut se construire en rejetant l'autre; car le rendez-vous du donner et du recevoir n'est pas un slogan vain. La considération de différents sites à travers le monde comme patrimoine de l'Unesco témoigne de l'effort aujourd'hui de considérer l'autre comme pourvoyeur au même titre que soi. Nous prenons en notre compte cet entretien du conteur Philippe (2006) où il déclare: «On parle de notre humanité avec notre esprit, nos croyances, nos non-croyances, nos travers, nos malheurs, nos bonheurs. [...] on raisonne tout simplement dans le monde en tant qu'homo-culturus et en même temps en tant qu'homo-universalis». (Hernandez, 2006:140).

De ce fait, la culture *planétaire*[9]«Qui est à faire, pour ne pas être une simple vue de l'esprit, exige la participation entière, plénière, autonome de chaque peuple, sinon on a vite abouti à la "récupération" des uns par les autres, au lieu d'un humanisme vraiment élargi». (Obenga, 1977:23).Car, comme le soutient Hernandez (2006: 140),

> Les cultures sont aujourd'hui traitées comme autant d'espèces qu'il convient de protéger comme patrimoine de l'humanité. [...] Ce traitement, à la fois relativiste et universaliste, rend par ailleurs les différentes traditions aisément exportables et donc exploitables. Leur valeur n'étant plus seulement estimée en fonction de leur représentation d'une essence particulière, elles peuvent aussi intéresser les étrangers venant les découvrir sur place ou les consommant à distance.

C'est le sens de «*Yambi*» décrit par Mungenga (2011:149). Il montre que dernièrement, la République démocratique du Congo à travers ses artistes de toutes les catégories, a pendant un mois, exposé, dans différents endroits de la Belgique l'art congolais. Cette exposition avait pris le nom de «*Yambi*» qui peut simplement signifier «embrasser», «bienvenue». Selon l'auteur, «*Yambi*» c'est aussi un mot pour dire l'interculturel; c'est-à-dire un grand rendez-vous du donner et du recevoir entre deux cultures, congolaise d'une part et belge, d'autre part; entre la culture africaine et la culture européenne. Ici, l'auteur est en train de mettre en évidence que

[9] C'est nous qui ajoutons

chaque peuple est capable d'apporter aux autres, si infime soit-elle, une contribution qui enrichit la vision du monde des autres.

Les études européennes en Afrique par les Africains et les études africaines en Europe par les Européens ne traduisent pas moins le niveau du regard de l'autre dans sa spécificité. Car chaque société est unique est mérite d'être appréciée est considérée avec sa spécificité. C'est la différence qui fait la richesse du monde. L'univers est une somme de différences et de diversités. L'identité mondiale, selon Marton, (1984:720), est l'histoire de la dialectique de l'universel et du singulier, de la spécification nationale de l'universalité et de l'universalisation de la spécificité. L'identité nationale est un centre de médiation privilégié entre cohésion sociale, de la nation et de la communauté mondiale. Comme le soutient encore Benac (1988:126), «C'est précisément la diversité des cultures qui assure la survie humaine. Car non seulement chaque être humain est "singulier" mais chaque culture est différente et non inégale». Et pour le peuple d'Afrique, M'Lanhoro (1970:83) pense que

> La tradition, telle qu'on l'exploite dans la littérature négro-africaine, est essentiellement un refus d'aliénation et un retour à une culture authentiquement nègre [...] La tradition sert donc de fondement à la culture nègre, et cette culture peut se définir, par rapport à la culture occidentale, comme une vision et une expression originale du monde.

C'est de la sorte que Toelle et Zakharia (2003:7) présentent la littérature arabe par a rapport à la littérature universelle: «Notre but était de rappeler à nos lecteurs l'existence de ce patrimoine littéraire précieux qui participe, à l'instar de toute grande littérature, de l'universel».

Tout ceci voulait seulement expliciter que dans la construction de la civilisation de l'universel [même si cela peut paraître difficile dans le fond], le regard de l'autre doit être dégagé de toute sorte de clichés, de stéréotypes. Le monde ne saura vivre «humanitairement» que si les différentes cultures se tiennent la main et se valorisent en considérant les différences comme richesse de l'humanité.

En effet la culture africaine est autonome avec des valeurs propres, différentielles et substantielles. Pour rien au monde, l'on peut définir une culture à partir des valeurs d'une autre culture. Cela aboutit souvent à des généralisations non conformes. Parce qu'en fait «La culture d'un groupe humain, par les institutions et l'expérience technologique qui en découlent, détermine la structure du lexique de la langue utilisée par ce groupe, soit parce qu'elle conduit à voir des aspects de la réalité qui ne seront pas perçus dans une communauté, de mœurs différentes». (Derive, 1975:43). Il est important de s'imprégner des valeurs fondatrices d'une culture si l'on veut porter un jugement de valeur sur elle. Et d'ailleurs, avec raison, parlant de la

littérature orale en Afrique, Calame Griaule (1970:25) stipule que «Le rôle social joué par la littérature orale en Afrique demeure en effet, considérable. Imprégnée des réalités culturelles, elle constitue un témoignage irremplaçable sur les institutions, le système des valeurs, la vision du monde, propres à chaque société». Cette façon rejoint le thème central des recherches de Ngal (1986): l'enracinement dans la littérature négro-africaine. La littérature est conçue comme émanation de la société: «Quelle que soit la conception que l'on se fait de la littérature, de la lecture, des œuvres et même de l'écrivain, une chose est certaine: en Afrique, la littérature est liée, collée à la société». (Locha Mateso, 1982:77).

Si l'autre est vu de cette manière, c'est-à-dire humanitaire et valorisante, l'on évitera l'hégémonie du Nord sur le Sud: non seulement le Nord détient l'outil d'endoctrinement culturel mais également au nom de la mondialisation, impose au sud de consommer et d'adopter sa production culturelle. Il s'agit là de l'hégémonie culturelle. L'hégémonie considérée comme «Le processus par lequel un acteur dominant énonce des normes ou des règles en termes universels et entraîne le consentement». (Gemdev, 1993:32).

Même si nous n'approuvons pas le propos de Moreau-Defarges (1997), qui considère que la mondialisation en diffusant les références des valeurs culturelles occidentales, appelle la réaction des autres cultures[10]; nous sommes du moins d'accord que chaque culture doit se battre pour ne pas disparaitre face à la guerre de survie culturelle. La réaction des autres cultures face aux valeurs culturelles tant diffusées par la mondialisation, n'est pas une volonté de l'Occident. C'est un comportement normal pour les cultures qui voient leurs valeurs menacées d'extinction.

La résurgence culturelle paraît comme une source majeure de solidarité, de protection face au déferlement de la mondialisation pour les individus, les peuples, déracinés par des excès. Lamko (2006:10) y revient en montrant comment les résurgences du fait colonial en Afrique, la nécessité des revendications identitaires face au vertige des mutations sociales, le spectre de la mondialisation des rapports impulsent l'union de la communauté et regroupent celle-ci autour d'un imaginaire collectif. En effet, face aux mutations, les sociétés –africaines ou autres –tentent une résistance culturelle. Elles bâtissent alors des mythes épiques ou fondateurs traduisant un mouvement de retour aux origines et à la problématique souvent insoluble de l'identité.

La culture est un point d'encrage qui permet en principe aux différents peuples de se maintenir à l'échelle universelle. Et, quant à l'Afrique noire, la tradition constitue de ce point

[10] Nous pensons, à notre sens, que l'Occident impose [ou cherche à imposer] simplement et purement ses valeurs.

de vue le cadre mental de la société, parce qu'elle renferme «Des représentations collectives qui sont les plus souvent inconscientes parce qu'intériorisées pour devenir des cadres de pensée, des modèles qui façonnent tous les discours». (Vansina, 1986:93). Elle est donc une permanence, une continuité d'esprits qui traduisent l'intelligence d'un peuple et ses capacités à toujours demeurer identique à lui-même et conforme à ses propres valeurs. Ces valeurs sont souvent renfermées dans l'ensemble de son art. C'est donc ce que comprenait déjà Masui[11] (1899) qui écrivait que le degré artistique d'un peuple est l'expression la plus élevée de sa perfectibilité. Et de ce point de vue, la protection des arts souligne la grandeur d'un gouvernement.

A travers l'oralité, l'Afrique noire s'exprime et se dévoile, se détermine, et se définit par rapport aux autres. Car «L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre: fût-ce un geste muet, un regard». (Zumthor, 1983:166). Il importe donc de définir autrement l'Africain par la parole dès lors que l'on sait que, comme le prouve Parain (1942:19),

> Pour définir l'homme par le langage, il ne suffit pas de prouver que toute pensée s'achève en paroles, et que toute parole est pensée, il faut encore établir que tout est pensée, donc parole, ce qui se retourne contre la proposition à démontrer, car si le silence est parole, ce mot signifie le contraire de ce qu'il indique.

Au regard de tout ce qui précède, il sied de soutenir que l'oralité fait partie de la tradition africaine; parce que faisant partie intégrante de la culture africaine dont toute l'âme s'exprime oralement. Evidemment, comme le notent clairement Balogun, Aguessy & Diagne (1977: 171) «Même quand l'écriture est utilisée [...] la pensée ne s'épanouit authentiquement chez la plupart des Africains que dans l'oralité».

1.1.1.2. La parole

La parole africaine est traditionnelle. Elle est transmise de bouche à l'oreille, d'une génération à une autre. Elle est la source de vie, mais aussi la fin de celle-ci: «Dans nos sociétés, la parole vivifie [dans les bénédictions] et elle tue aussi [dans les malédictions]». (Ndonda, 2007:25). Elle est la réponse à tout. Elle est un héritage. La parole est un héritage des ancêtres qui ont créé le monde, qui ont organisé les choses. Chaque fois que nous la reproduisons, nous reprenons les expériences millénaires des ancêtres, ceux-là qui ont tout harmonisé. Ma parole n'a de sens, d'intelligence, de signification que parce qu'elle renferme

[11] Premier directeur du Musée Royal de Tervuren de 1898-1899.

cette sagesse qui tire son essence au commencement. Les Fon du Bénin disent que « La parole permet de mesurer la personnalité d'un être humain». (Guédou, 1985:180). Propos que soutenait déjà Sapir (1963:19):

> The fundamental quality of one's voice, the phonetic patterns of speech, the speed and relative smoothness of articulations, the length and build of the sentences, the character and range of the words used, the readiness with which words respond to the requirements of the social environment, in particular the suitability of one's language to the language habits of the persons addressed –all these are so many complex indicators of the personality.

Ce qui revient à dire qu'un être mûr est celui dont la parole exprime la sagesse des ancêtres: conforme à leur volonté et à leur science. Nous devons comprendre que la société africaine dans son ensemble est gérontocratique. C'est le sens de la célèbre pensée d'Hampaté Bâ, en Afrique quand un vieillard meurt, c'est toute une bibliothèque qui se brûle. Dans la stratification africaine, les vieux sont des représentants des ancêtres de qui ils détiennent tous les savoirs qu'ils sont censés transmettre à leur tour aux générations futures. Voilà qui peut justifier que les vieillards aux cheveux blancs sont toujours considérés de sorciers. Evidemment, parce qu'ils ont le secret de la parole, cette parole qui annonce l'oracle et la bénédiction. Le vieux, c'est un sage, par sage, nous comprenons, celui qui connaît et qui maîtrise la nature. Van Roy (1963:1) l'atteste aussi bien, car il affirme que l'emploi des proverbes reste l'apanage du sage. Aux yeux des Bakongo, le sage est un *mbúta,* un ancien, qui a transmis la vie clanique (*búta*: engendrer, donner la vie), qui est rompu à toutes les affaires du clan. L'expression «*yuná mbútá zêye binganá*», cet ancien connaît les proverbes et les chants, signifie: cet homme connaît à fond les us et coutumes du pays, on peut lui confier les palabres. Par contre le jeune, le «*ǹlêke*», dont l'expérience reste à faire, comprend difficilement le langage ésotérique des vieux. Cette vérité est exprimée dans l'adage suivant:« *E monó i mwana ndwéélo! Bambutá ku batângila ngangu kikálá kwámó kó ko* Mais moi, Je suis un petit enfant! Là où les vieux ont rassemblé leur intelligence je n'étais pas présent». Et d'ailleurs dans l'analyse qu'il a faite sur une incantation kongo, Kinanga Masala (2006:143) catégorise bien la classe des sorciers. Sont d'office «*ndoki*», dit-il

-la plupart des anciens dans le clan et le chef en particulier qui ont pour tâche de veiller sur la famille;

-le «*ngàngà ngombo*» (devin), qui dénonce les auteurs et les causes des maux dans la communauté humaine;

-le «*ngàngà nkisi*», qui agit sur les «*nkisi*» ou dénonce et retire leur influence ou leur action sur les gens.

Dans le même sens que Kinanga, «Le Père Nzuzi Bibaka d'origine yombe parlent de la sorcellerie dans sa communauté». (Matutu Ndombasi, 2006:114). Dans la communauté yombe, il trouve que le mot «*ndoki*» évoquait jadis le bon aussi bien que le mauvais «*ndoki*»; à l'origine, le mot «*ndoki*» était spécifié tantôt en «*ndoki nkebi*»; le sorcier protecteur selon le «*kindoki kilunda dikanda*», « la sorcellerie pour la protection du clan», tantôt le «*ndoki makhundu*» ou en «*ndoki muivi*»;[sorcier voleur], celui «qui mange les hommes».

C'est pourquoi, il n'est pas donné à n'importe qui de décrypter cette sagesse. C'est ce qu'expriment les proverbes ci-après:

«*Nkwà dyéla bàntèèla nongo, vuùlu bankamba mu kamba*» (yombe)

«Entre sages, on parle en proverbes, aux profanes on parle en langage banal».

«*Nkwa dyèla bakambilà mù ngânâ, vulu bansundùdila*» (yombe).

«Au sage on s'exprime en proverbe, au sot on interprète».

«*Mudimùke ùmvuila nkindi, cilubi bààmusapwila*» (luba)

«Au sage on parle en proverbe, au sot on crache la vérité».

Seuls les sages maîtrisent la vérité. Leur discours n'est pas celui des communs des mortels. Ne peut comprendre leur discours que celui qui y est initié. Evidemment l'oralité vue comme la cause de tout un mode d'être social, détermine ou structure une vision du monde dont dérivent des comportements qu'on ne trouve pas dans une civilisation fondée sur une diffusion massive de l'écriture. «Parmi les faits de civilisation, il y a la gestion gérontocratique des connaissances, fondée sur un mode particulier d'accumulation du savoir dans l'oralité et sur le prestige que cette accumulation confère». (Diagné, 2005: 16). En Afrique, la parole est une puissance. Elle est la réalité. Avec son immense pouvoir, «La parole domine la réalité et actualise la sagesse et les expériences des ancêtres, cumulées dans la tradition qui à son tour assure, de la manière la plus vivante et à travers le verbe, l'union avec le monde primitif et avec le divin». (Ibanez, 2009: 77).

Analysant l'œuvre d'Antoine Roger Bolamba *Esanzo, chant pour mon pays* (1955), Mukala Kadima Nzuji (1982), face à la magie de la parole dont est construite la poésie de l'auteur précité, atteste, à travers cette œuvre, le dévoilement de l'arrière-plan psychique et culturel du Négro-africain: l'importance accordée au «logos», à la parole. Celle-ci en tant que

moyen pour l'homme de communiquer aux autres hommes ses obsessions, ses fantasmes, ses sentiments, ses pensées ou ses rêves prend une valeur plus qu'ordinaire en Afrique. D'autant plus qu'outre le statut fonctionnel qu'elle a dans la société, elle permet également au Négro-africain d'entrer en contact avec le monde des esprits. C'est, en effet, par des incantations que le médium africain sollicite l'aide des dieux ou conjure les mauvais esprits, que le faiseur de pluies fait éclater la foudre et gronder le tonnerre, que l'homme noir communie avec la nature considérée comme champ de forces surnaturelles. Cela ne peut qu'être justifié d'autant plus que, comme le pose Kesteloot (1971:3),

> Il est tout à fait normal qu'une civilisation orale surdéveloppe l'art de la parole. [...] Je ne vois nul pays qui ait su donner comme l'Afrique noire ce rôle capital et universel à la poésie. Peut-être parce qu'en Afrique la poésie est art de la parole, et que la parole y est non seulement expression de la communication avec autrui, mais encore charme, exorcisation, malédiction, évocation, incantation, bref activité magique.

Zahan (1963:167) témoigne concernant les Bambara de la longévité de cette parole. Comme un cycle, cette parole va revient et se maintient autant que l'humanité. La parole disent les Bambara «Est aussi longue que l'humanité; celle-ci atteint les dimensions cosmiques, puisque l'homme est, dans son essence, l'expression éminente du monde. C'est dire que le verbe et l'univers s'identifient dans un certain sens». Le verbe intégral est le patrimoine de l'humanité et, par-delà elle, de la divinité envisagée comme maillon initial de la chaîne des humains. Elle est le vecteur de transmission de connaissance, de communication avec le cosmos, le monde visible et le monde invisible. En cela, détenir la parole, c'est détenir la puissance. Celle-ci vue comme la capacité d'agir, de faire agir, de modeler, de transformer et de transporter. C'est pourquoi, les Yombe disent ***«bbeelà nkaanu lwiiba lu ssoosa*:** perdre le procès faute d'éloquence», pour souligner que savoir parler est vertueux.

La parole est créatrice en Afrique. Ce n'est pas une simple mise en forme du discours. Elle est tout. Elle crée, anéantit, vivifie. Elle détermine le cours normal des choses. Dans les sociétés africaines, rien ne se fait, ou mieux, ne peut se faire sans parole. Elle se succède d'une génération à une autre et protège les valeurs acquises. La bouche du vieillard sent mauvais mais fait sortir les bonnes choses, dit un proverbe yombe. Elle est la source de l'information, de la connaissance, du secret. C'est le prix à payer pour tout celui qui veut posséder la connaissance, celle-ci étant très souvent ésotérique. En effet Calame Griaule (1970: 24) a bien compris que dans ce contexte «Si la parole est enseignement et tradition, elle est aussi la connaissance conférée à celui qui la reçoit, car son rôle est de transmettre à son tour la tradition, sous forme de la parole vivante et ininterrompue, aux gens qui viennent». Ainsi pour les Gbaya, soutient

Roulon-Doko (2008b:35), «Aucune parole n'est dite sans raison et dans cette culture de tradition orale, chacun sait bien que les paroles ne s'envolent pas et qu'au contraire elles restent aussi bien visibles que les traces d'un passage [qu'on s'est frayé]».

De cette manière, nous devons souligner que «L'un des aspects fondamentaux de l'âme africaine, c'est la parole, le goût pour les paroles et pour le dialogue, le rythme dans la parole». Laye (1978:22). La palabre kongo atteste bien nos propos: c'est une des spécialités de ce peuple. Aucune décision ne peut se prendre sans palabre. Ceci traduit l'esprit communautaire et collectif de cette société, qui constitue, comme nous le verrons dans les analyses qui seront faites dans le chapitre 6, le ciment de la gestion politique de la société.

La parole donne rythme à toute la vie. Senghor (1956) n'en dit pas moins en considérant que la parole nous apparaît comme l'instrument majeur de la pensée, de l'émotion, de l'action; c'est-à-dire, il n'y a pas de pensée ni d'émotions sans image verbale, pas d'acte libre sans projet pensée, soutient-il. La parole parlée, le verbe, est l'expression par excellence de la force vitale de l'être dans sa plénitude.

Dans sa plénitude, la parole africaine exprime toute l'âme africaine. Elle appelle à l'existence l'inexistant. Elle n'est pas seulement pour les Africains un instrument de communication. Elle est l'expression par excellence, elle confère la plénitude et développe toutes les puissances vitales. Elle a un caractère hermétique et est pleine de valeurs symboliques et de sous-entendus. De la sorte, nous considérons comme Nzuji Madiya (1976:155) que parler de l'art oral africain, c'est toucher au problème de la communication de l'homme soit avec le monde, soit avec autrui, soit avec lui-même. C'est, en d'autres termes, parler de la rencontre de l'homme avec tout ce vers quoi il tend consciemment avec le souci de comprendre, de faire comprendre ou de se faire comprendre. Comprendre le monde, c'est détenir la parole qui tisse nos histoires, qui raconte notre vie, qui trace notre parcours, qui détermine notre avenir, qui renferme notre destinée. La parole est la source de toutes les vérités. Le monde et la vie se trahissent par elle.

C'est pourquoi, dans les sociétés africaines «Dire ou nommer, c'est prendre possession, c'est créer». (Vansina, 1986:89). Car comme le dit Kabongo Bujitu (1975:57) «La parole met en branle le cours des choses, elle les fait autres, elle est pouvoir de métamorphoses. Et chaque mot puisqu'il a ce pouvoir est action, engagement. Il n'y a pas de mot gratuit, tombant à vide».Cette parole est magique et mythique, elle permet de manipuler les esprits. Elle permet à travers les esprits de dominer sur toutes les forces de la nature, elle est hypnotisante.

L'expression lingala suivante traduit bien la force agissante de la parole dans les sociétés à tradition orale: «***omoni ndoki belela noki te mongongo ekokawuka***: si tu vois un

sorcier (un esprit) crie (le premier) sinon tu perds ta voix ».

C'est ainsi que Ogotemmêli, révélant à Marcel Griaule (1966:17) la cosmogonie des Dogon, dit que le symbole de la parole possédait aussi l'essence de Dieu, car il était fait de sa semence qui est à la fois le support, la forme et la matière de la force vitale du monde, source du mouvement et de la persévérance de l'être. Dans les chants rituels et dans les formules qui promeuvent l'envoûtement, la parole est la matérialisation de la cadence. Et, si elle est considérée avec la capacité d'agir sur les esprits, c'est que son harmonie crée des mouvements qui produisent des forces, et ces forces agissent sur les esprits qui à leur tour sont des puissances en action.

Considérer comme émanation de la divinité, dont elle est un écho, la parole humaine met en mouvement et fait agir les forces latentes. Evidemment, on considère en Afrique que la parole a une origine divine de laquelle elle tire toute sa vigueur, sa force et sa saveur. Elle est la force génératrice du mouvement et du rythme et donc de la vie et de l'action.

La parole est essentiellement pouvoir. Elle peut créer la paix, mais peut aussi détruire. Parfois elle peut avoir l'image du feu et transformer tout, alors que d'autres fois elle s'intègre à l'ordre du monde et contribue avec sa force pour harmoniser le désordre de l'inconnu ou de l'invisible. C'est pourquoi dans toutes les sociétés gérontocratiques, la disparition d'un vieillard est entourée de rites funèbres importants qui cherchent, au moyen de la parole, la communication avec les ancêtres et la divinité parce qu'il est indispensable de suppléer le manque de parole chez les morts. Ainsi celui qui n'a pas de parole est comme mort, parce que dépourvu de la vivacité, de la matérialité. Ceci traduit la conception du défunt chez les Dogon qui disent que «Le défunt n'a plus de graines, qu'il n'a plus d'eau ni de sang, il est éminemment sec et cette sécheresse caractérise aussi ce qui lui reste de parole». (Calame Griaule, 1965: 86).

La parole est ce qui relie les générations. Toutes les paroles du monde, dit Calame-Griaule (1965:85) en parlant de la conception des Dogon, forment un immense ruban tissé qui relie les générations; cesser de parler serait comme cesser de tisser le monde et le rapport entre les hommes. Tout produit de l'activité humaine est une parole et la plus haute, c'est le fruit du travail intérieur du corps humain.

Ainsi, Ibanez (2009: 61) pense que, vu ses possibilités d'accoucher et d'annihiler toute vie, toute réalité, le langage est considéré comme le pouvoir fécondant. Le sexe est le langage primordial, source de vie et principe essentiel de son renouveau; l'union du sexe et de la parole est un des fondements de la conception africaine du monde et de la vie. Calame Griaule (1965:75) fait allusion à cette caractéristique fécondante parlant de Dogon. Elle réalise en effet

que la parole joue un rôle important dans la fécondation de la femme. Car la parole n'est pas seulement, dans l'idée dogon, nourriture du corps, exaltation de la force vitale, semence des rapports sociaux; elle est aussi fécondante au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'elle est nécessaire à la procréation.

Voici ci-après un chant d'une société d'initiation du Mali, Komo-Dibi[12] qui traduit effectivement ce qu'est la parole en Afrique:

La parole est tout.

Elle coupe, elle blesse,

Elle façonne, nuance

Bouleverse, affole.

Elle guérit ou elle tue,

Elle exalte ou déprime suivant son poids.

Elle excite ou repose l'âme.

La parole en Afrique a donc une essence divine. Elle est créatrice de vie et des conditions de vie. C'est par la parole seulement que la vie est vie. Dans la tradition Bambara, on enseigne que la parole est une force qui émane de l'Être suprême. C'est l'instrument de création. Le mythe de la création de l'univers et de l'homme, enseigné par les maîtres initiateurs aux néophytes, révèle que lorsque le Créateur, après avoir conçu l'œuf primordial d'où tout émane, a eu la nostalgie de ne pas avoir d'interlocuteur; c'est alors qu'il a conçu le premier homme. C'est ainsi que l'homme a reçu en héritage une parcelle de la puissance créatrice divine, le don de l'esprit et de la parole.

Ce qui revient à comprendre que le créateur a appris à l'homme, son interlocuteur les lois avec lesquelles tous les éléments ont été formés; afin que par elles, l'homme continue l'œuvre en prenant soin de l'univers, de son ordre et de son harmonie. Le Créateur n'a employé que des mots divins dans son dialogue avec l'homme. Celui-ci, de par sa condition matérielle et au moyen des vibrations reçues, ne peut que répondre et dialoguer avec la divinité à travers la parole sacrée.

La parole de l'homme comme le dit Hampaté Bâ (1980:195) en tant que puissance créatrice est pour l'Africain l'extériorisation des vibrations de la force. De cette manière, toute

[12] Voir Ibanez (2009:60).

manifestation d'une force, quelle qu'elle soit, sera considérée comme sa parole. C'est pourquoi tout parle dans l'univers, tout est parole qui a pris corps et forme. Les maîtres initiés de l'ethnie peule disent que dans un temps primordial l'homme avait reçu la force pour avoir parlé avec Dieu.

Ainsi le Noir africain ne survit qu'à la dimension de sa maîtrise du cosmos. Car l'homme et le cosmos se reflètent réciproquement et entretiennent des multiples liens et des correspondances qui s'expriment sous les formes d'images symboliques. Ces correspondances sont les lignes d'action réciproques parce que l'homme est inséré dans l'univers. Le cosmos est un immense domaine chargé de signification, porteur des messages, un monde qui parle. C'est seulement par la parole que l'homme maîtrise ce monde qui parle.

De ce point de vue, Ibanez (2009: 60) s'en va considérer que la parole représente la synthèse de toutes les activités de l'homme: c'est l'agriculture qui produit les grains et les céréales, c'est la forge parce qu'elle fabrique les outils nécessaires pour cultiver la terre, c'est le tissu parce qu'il permet de protéger le corps. C'est aussi la semence avec laquelle on sème; elle donne origine et développe les relations sociales; c'est l'outil de labeur qui féconde la terre; c'est l'aliment qui perpétue la vie.

Les Africains identifient la parole et la force au-delà de toute spéculation abstraite. Elle est le moteur de l'activité de l'univers et se trouve implicitement comprise dans le Verbe créateur. En même temps, c'est le fondement des conduites, des mœurs et des techniques. Elle possède, comme le dit Senghor (1956:5), une vertu magique, elle réalise la loi de participation et crée ce qui est nommé par son pouvoir intrinsèque. C'est pourquoi le pouvoir de la parole est décisif. De la même manière et ainsi que la parole divine a animé les forces cosmiques statiques et leur a donné vie, l'homme met en mouvement et anime les forces qui restent statiques dans les choses. C'est ainsi que les maîtres de la parole, ceux qui possèdent la connaissance, tendent à purifier, avec leur parole magique, les autres êtres animés, en particulier l'homme, autant que les animaux et toutes les autres choses, même celles inanimées.

Dans ce sens, la maîtrise de la parole n'est donc pas un acte fortuit ni produit du hasard. Il est conduit par des précautions très austères et fait l'objet de soins permanents, vu son impact dans le processus d'éducation et de perfectionnement. Le développement intellectuel et spirituel va de pair avec l'enrichissement du langage, qui augmente de manière graduelle à travers les genres littéraires, depuis les formes les plus simples, jusqu'aux récits mythiques les plus élaborés et complexes, tant pour leur symbolisme que pour leurs modes d'expression particuliers. Parce qu'il faut noter que la compréhension des actions de personnages et ce qu'ils utilisent est acquise après une initiation, car «L'exploitation symbolique des êtres et des objets

contenus dans le récit demeure secret». Awouma & Noah (1978:24).

Le pouvoir magique de la parole soutient la culture africaine. Dans cette culture africaine, il faut distinguer la parole prononcée ou entendue et vue; le langage phonétique et le langage du geste symbolique. C'est pourquoi Jousse (1925) et après lui Dournes (1976) ont distingué le «parlé» de l'«oral», ce dernier étant conçu comme une énonciation consciemment proférée de manière spécifique, selon un art oratoire, dans le cadre d'une manifestation soumise à un certain degré de ritualisation. Les formes visibles expriment la réalité divine projetée sur la matière. C'est pourquoi tout parle dans le monde africain, et sa réalité vivante doit être entendue et interprétée, il faut percer les signes et les symboles qui l'enveloppent pour décoder les messages.

On peut d'ailleurs dénombrer dans plusieurs sociétés africaines des catégorisations des paroles qui sont reliées à la pensée. Evidemment comme le réaffirme Agblemagnon (1969:53),

> De même que la langue n'est pas simplement un moyen de communication, la parole n'est pas un simple discours, la parole n'exprime pas seulement les recoupements multiples du profane et du sacré, elle révèle une spécialisation, une ritualisation et une codification, ainsi que la liaison fondamentale entre la pensée et l'action.

Pour illustrer la corrélation entre parole et pensée en sociétés africaines, nous pouvons nous appuyer sur les catégories de la parole que propose Agblemagnon (1969:53) concernant les Ewe. Le peuple ewe distingue différentes paroles selon la pensée que cette parole exprime:

1) *Nyagbogblo, nufofo*: la parole, le discours. Cette catégorie joue un rôle essentiel dans l'éducation où toutefois, le «*tododo*» (écouter) est plus valorisé que le «*nufofo*» (parler). Savoir écouter est une vertu et le commencement de la sagesse. C'est pourquoi, dans la société ewe, pour reprendre un enfant, on lui dit: «*enu wodzi ne wo gbã a* »? (est-ce la bouche qu'on t'a enfanté le premier?);

2) *Nutata*: est en général une parole solennelle qui peut comporter l'invocation à un dieu que l'on prend à témoin, ou au contraire un serment, une promesse solennelle de faire quelque chose. Pour prouver son innocence, l'accusé peut «*ta vodu*», invoquer tel ou tel vodu, prendre dieu à témoin. C'est la forme orale de «*vodududu*» (manger la divinité) ou ordalie par la prise d'une divinité à témoin;

3) *Tsitu*: malédiction. Elle illustre la croyance selon laquelle les paroles parentales, spécialement de la mère et de la grand-mère, peuvent porter malheur, si telle est l'intention de leurs auteurs;

4) *La parole au tribunal*: révèle une procédure orale compliquée, et où s'expriment non seulement les convenances mais aussi le statut des personnes en présence;

5) *Atankaka*: est une parole de défi sacralisé;

6) *gbefadede*: constitue l'introduction indispensable à toute cérémonie. Elle peut être profane ou religieuse; en général elle est une courte prière par laquelle débute une manifestation;

7) *gbesa*: parole de magie d'agression; paroles par lesquelles le chasseur paralyse son gibier ou rend la chasse fructueuse, paroles pour neutraliser les actions maléfiques des ennemis, etc.;

8) *defofo*: la prière ou l'invocation; nous trouvons souvent dans cette catégorie de très beaux textes dits au début des cérémonies; dans ce cas, le «*defofo*» se confond avec le «*gbefãdede*» dont il n'est alors que la forme sacralisée. Le «*defofo*» comporte: a) Une adresse aux ancêtres b) une introduction quant à l'objet de la cérémonie;

9) *gbedonamewo* ou salutations: il apparaît que chez les Ewe, la parole simple, ordinaire est déjà régie par un code très sévère; cette parole simple joue un rôle fondamental au niveau de l'éducation traditionnelle.

Cette catégorisation donnée par Agblemagnon est transculturelle au niveau de l'Afrique subsaharienne[13]. Il est curieux de remarquer que le 'Ewe' du Togo traduise malédiction par le même terme que le Kongo. «*Tsitu*» pour le premier et «*nsingulu/tsingulu*» *(du verbe kusinga)* pour le deuxième. Dans le même sens, Roulon-Doko (2000: 158) donne la catégorisation de la parole chez les Gbaya*bòdòè*. La parole «*wèn*» revêt une grande importance chez les Gbaya bòdòè, apporte-t-elle. Son acquisition par le jeune enfant marque le point de départ du cycle de la connaissance et son maniement constitue un savoir très valorisé. La parole peut devenir selon les moments «*nyèrè*» conversation, «*kpèri*» querelle, «*zèi*» blague,«*dàrà*» insulte etc., mais quelles que soient les conditions d'émission, les Gbaya distinguent entre deux niveaux de parole: une parole ordinaire «*gé wẽn*» dont le sens colle à ce qui est dit et une parole profonde «*dúká wẽn*» dont il faut chercher le sens au-delà des mots. Chez les Kongo, nous avons par exemple, les «*bingana*» *qui traduisent souvent l'ensemble de la littérature et* les «*nkunga*» pour

[13] A propos de la catégorisation de la parole, lire davantage Derive (2008a), «Représentations des actes de la parole et frontières de la littérarité», pp.105-124 et Seydou (2008), «Genres littéraires de l'oralité: identification et classification», pp. 125-176 ou Derive et Seydou (2008), «Genres littéraires oraux: quelques illustrations», pp. 177-243.

les catégories chantées. Comme le dit Van Roy (1963:1) les Bakongo désignent leur littérature par le vocable *bingána* (sg. Ngána ou kingána). Le Vocabularium P. Georgii Gelensis, le plus ancien dictionnaire kikongo, rédigé vers 1647 à Mbanza Kongo (San-Salvador), donne au mot ngana une signification très étendue. Il traduit par: exemple, adage, proverbe, dicton, axiome, parabole. «*Sa (ta) ngana*» signifie: donner en exemple, expliquer par un exemple; «*kia ngana*» signifie: parabolique. Cette appellation générique pourrait être divisée en deux catégories distinctes: les proverbes proprement dits «*bingána*» et les dictons «*bigógólo* ou *ngógólo*». Mais en pratique ces deux modes d'expression se distinguent à peine. Chez les Dogon du Mali où la littérature est appelée *so: elu/so: edu* (parole huilée/ parole agréable) différente de *so: sala* (parole ordinaire). Chez les Mongo de la République démocratique du Congo, le terme employé est «*bokolo*» qui «englobe tout ce qui est appelé style oral et plus spécifiquement la poésie, cette dernière réalité étant également désignée suivant les régions, par les termes de *esai/besai; isao/tosao ou nsabo* qui est le plus répandu. (Hulstaert 1965).

Comme nous venons de les démontrer dans les lignes précédentes, la tradition et la parole sont à l'oralité comme les deux faces d'une monnaie. L'on ne peut pas définir l'oralité sans tenir compte de l'une d'elles. L'oralité n'est pas que des langues mais de toutes les manifestations culturelles négro-africaines, l'oralité est un de leurs caractères communs. Elle résulte de leur spontanéité, de leur adéquation à leur objet. Toutes ces précautions autour de l'organisation de la parole appellent l'existence d'une littérature dont les différents genres aident à comprendre l'organisation sociale africaine et les différentes catégories du discours y afférentes. Nous allons tenter dans le point qui suit de décrire cette littérature dans sa spécificité.

1.2. Les genres littéraires africains comme une littérature spécifique

Avant de dire un mot sur la littérature africaine, nous voudrions, il nous paraît même impératif, dire un mot sur le problème de la littérature de manière générale. Cela nous permet de situer la littérature orale par rapport à la science littéraire. Il est d'autant plus important, car des problèmes que pose la littérature ont un écho sur le théâtre. Banham (2004:10) a démontré que

> whilst critics of African literature have not been shy about applying constructionist, modernist, colonial, post-modernist and post-colonial theory to African prose writing and poetry, these same critics have been wary about corralling theatre, drama from Africa into a theory that denies the relevance of history to artistic endeavors.

En effet, la science littéraire pose un problème concernant son objet et sa définition. Ce débat sur l'objet et la définition de la littérature nous paraît intéressant parce qu'il apporte des arguments sur la définition de l'art africain, particulièrement de sa littérature et de son théâtre. En effet, comme nous allons le remarquer dans les lignes qui suivent le débat sur la littérature va tourner sur la dichotomie forme et fond. La première incluant la notion de l'art pour l'art et la seconde incluant l'utilitarisme. La deuxième notion semble intéresser la littérature africaine où l'art est fonctionnel et donne des arguments à l'existence de cette littérature.

1.2.1. La difficulté à saisir l'objet de la littérature

Cette question peut paraitre anodine, peut-être même dépassée. Mais tant que cette science existera, cette question ne saura être éludée. Elle demeure en actualité étant donné la caractéristique fugitive de son objet. La littérature pose un certain nombre de problèmes liés aussi à son objet qu'à sa définition. Question polémique et sans fin, définir la littérature est une tâche ardue qui dérange les spécialistes.

Dans la plupart des cas, nous comprenons que l'effort de définition de la littérature consiste à spécifier son objet d'étude ainsi que le reconnaissent certains auteurs spécialistes de cette discipline. Comment définir la littérature, qu'est-ce que la littérature ou qu'est-ce qui détermine la littérature? Autant de questions qui souvent laissent les analystes dans leur soif inassouvie. Face à cet effort de spécifier l'objet de la littérature, plusieurs auteurs ont pensé et ont proposé. De manière générale, il nous semble que la littérature se définit en rapport avec ce qu'elle n'est pas. Ceci est fonction de l'objet même de la littérature. Le langage n'étant pas réductible à la littérature seulement, dire ce qui n'est pas littérature pour définir la littérature participe, à notre sens, de la distinction entre littérature et non littérature, c'est en d'autres termes distinguer l'imaginaire du réel. Evidemment, c'est cette distinction qui crée la littérature. Sa signification passe par l'aspect indirect de son langage. Car nous ne devons pas perdre de vie que «L'une des caractéristiques essentielles du texte littéraire [et, en particulier, des fictions] est en effet le caractère indirect de sa signification: le sens passe toujours par la médiation d'une histoire ou d'une représentation». (Jouve, 2010:85).

C'est le point de vue qui ressort chez plusieurs auteurs. La littérature sur la littérature est abondante. Nous ne saurons énumérer les points de vue de tous les spécialistes ici. De façon générale, et à titre indicatif, nous avons sélectionné quelques auteurs à partir desquels nous canalisons notre point de vue.

Bessière (2011) pense que l'effort pour spécifier la littérature n'est d'abord qu'effort pour marquer la distance du symbolique à l'imaginaire, de l'indice du discours commun à la

ponctualité de l'écrit littéraire [qui du reste dépend de son objet d'étude, il se pose à la fois à cet objet, mais aussi à la reconnaissance de cet objet comme faisant partie de la littérature]. En effet, comment définir la littérature sans spécifier son objet. C'est même une des exigences de la littérature; l'autre exigence de la science littéraire «Serait de pouvoir reconnaître la spécificité de cet objet par rapport à tous les autres discours que prend en charge l'événement littéraire [..]».(Todorov 1970; Moisan 1987:194). A cet effet, nous considérons fondamentalement les composantes ci-après que nous reprenons en couple: auteur/lecteur, discours commun (ordinaire)/discours littéraire, fait/interprétation comme très impliquées dans la détermination de l'objet et la définition de la littérature. Nous voulons donc comprendre par ces propos que définir la littérature consiste à déterminer comment chaque élément ainsi constitué se comporte. L'intention de la part de l'auteur à produire la littérature doit être couplée à l'interprétation du lecteur ou de l'auditeur à comprendre cette intention. La schématisation qu'en donne Moisan (1987:196) nous permet de mieux saisir cette trilogie:

Phénomène littéraire

↕ ↕

Vie textuelle ↔↔↔ vie anthropo-sociale

Par ce schéma, Moisan fait comprendre que le phénomène littéraire est un système, un tout où différents éléments ont rôle participatif. Ainsi, explique t-il, *Vie* signifie la dynamique de ces sous-systèmes du texte et de l'institution. Le phénomène littéraire est appelé anthropo-social pour tenir compte de toutes les composantes de ce système: l'homme, comme lecteur, producteur, agent, et la société comme structure de régulation, de contrôle et de sanction. La circulation entre ces trois pôles du triangle va dans tous les sens; les éléments de l'une (vie textuelle) se retrouvent dans l'autre (vie anthropo-sociale) et les deux renvoient au système dans sa totalité: le phénomène littéraire.

Ceci permet de comprendre que la compréhension [ici nous entendons la composition, la réception et la production] de l'œuvre se situe à divers niveaux, entre autres le temps et l'époque. C'est pourquoi la communication littéraire suppose une compétence linguistique commune entre l'auteur et le lecteur. Elle implique également que le lecteur et l'auteur «Participent à un même code esthétique, celui-ci pouvant varier d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'une catégorie sociale à une autre [...] La communication littéraire implique enfin que le lecteur participe là encore dans une certaine mesure au mode culturel de l'auteur». (Fraisse & Mouralis, 2001:63,64). Fraisse et Mouralis (2001: 191) pensent que la littérature

exprime un universel d'un autre type, fondé sur une expérience particulière qui ne prend tout son sens que dans la mesure où le sujet qui la formule prend conscience de la dimension anthropologique de celle-ci et se trouve ainsi conduit à dépasser le stade de l'imaginaire pour accéder au niveau symbolique. Dans cette perspective, en effet, soulignent-ils, le sujet cesse de se percevoir dans une sorte d'unicité absolue et de percevoir l'Autre, non tel qu'il voudrait qu'il soit, mais dans ce qu'il peut avoir de commun avec lui, son appartenance partagée à l'Humanité envisagée dans ce qui la constitue: la culture.

C'est par rapport à tous ces éléments que nous apprécions les œuvres. Comme nous le savons bien, «Chaque siècle, avec des circonstances qui lui sont propres, produit des sentiments et des beautés qui lui sont propres. Nous n'admirons les arts révolus que dans la mesure où l'histoire nous en ouvrira la compréhension, qui est d'abord compréhension de l'époque». (Nisin, 1960:34). En effet, une œuvre n'a de valeur que dans son encadrement, et l'encadrement de toute œuvre renvoie à son époque: critère d'appréciation selon le goût de l'époque, et par rapport à la critique scientifique. De cette manière, nous disons comme, l'avait déjà pensé Rey (1984), que la littérature, définie comme ensemble des discours retenus par la société comme empreints de littérarité, suppose de nombreux codes supplémentaires par rapport au code de la langue et des usages de la langue. Comme nous venons de le montrer ci-haut, l'auteur et le lecteur contribuent bien à préciser l'objet de la littérature qu'est le langage. Sartre (1940) dans l'imaginaire montre que si l'auteur existait seul, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il est intéressant de mentionner la lecture de Kerbrat-Orrechionni (1984) sur le théâtre où elle montre que le théâtre se caractérise par un emboîtement d'instances émettrices et réceptrices. «En croisant les deux critères type de dialogie [interne et externe] et type de destinataire [direct, indirect, additionnel], on est à même de mieux comprendre le statut de chaque actant de la communication théâtrale [texte et représentation]». (Narjoux et alii, 2009:20).

Et nous le verrons dans le chapitre 5 avec Barthes concernant l'intertextualité que le sens d'un texte découle de la productivité qui résulte de la confrontation de deux textes: celui du scripteur et celui du lecteur. Et cet objet se définit comme littérature par rapport à son comportement spécifique. La définition de la littérature tient donc de cette constatation. Qu'est-ce qui est littéraire et qu'est-ce qui ne l'est pas? Qu'est-ce qui détermine la littérature et de quelle manière? Comment le langage comme objet principal de la littérature se comporte-t-il face à d'autres circonstances [non littéraires]? Comment les autres composantes [non littéraires] concourent-elles à déterminer cet objet? On ne manquera pas de constater dans les

travaux des théoriciens de la littérature ces débats sur la littérature en tant que tel et notamment sur les modalités permettant de distinguer littérature et non littérature.

Lanson (1965:22) énumère six lois qui éclairent le fonctionnement du fait littéraire-social. La quatrième loi permet d'expliciter l'implication auteur-lecteur-société dans la compréhension d'une œuvre d'art. Loi de corrélation des formes et des fins esthétiques, i.e. l'usage d'une forme, que des circonstances variées ont fait éclore ou importer, précède la conception des propriétés et de la puissance de cette forme; l'esprit agissant sur les données qui lui ont été présentées les éprouve, les analyse, les organise et peu à peu détermine toutes leurs aptitudes esthétiques.

En plus, il est évident que la littérature, c'est une spécificité. Et comme le reconnaît Munch (2001:489), «Tous les grands problèmes de théorie littéraire sont aussi sous l'influence du singulier de l'art littéraire». Mais peut-on souligner une spécificité sans indiquer sa situation générale? En effet, c'est en fonction du général que l'on déduit le spécifique. Un discours est spécifique parce qu'il porte les marques du discours qui le fait spécifique. La littérature existe parce que les autres langages existent aussi. Ce sont eux, d'ailleurs, qui lui permettent d'exister pleinement. Bessière (2011:24) fait remarquer même que le littéraire est dans l'ordinaire non pas son autre, non pas son ailleurs, mais cela qui recueille la question du quotidien: le quotidien parce qu'il expose les limites du langage ordinaire et celles de l'idéologie qu'il porte. Ainsi, pense-t-il, un discours ne peut être spécifique sans porter les marques ultimes de sa spécificité. Aucun discours ne peut prétendre exposer une manière de justesse par lui-même et exclure que, par cette justesse, il dise les mots justes et, en conséquence, ultime. Qu'en est-il de ce même discours qui sait sa propre élaboration, sa propre construction, et, en conséquence, sa propre convention? Qu'en est-il de ces discours de tous puisqu'il est discours détaché, discours disponible, réitable, et qui se reconnaît tel que par l'inévitable d'une recontextualisation? Qu'en est-il de ce discours qui se différencie des discours quotidiens et qui vise explicitement la communauté sans partage?

Quelque peu dans le même esprit que Bessière, réfléchissant sur le «qu'est-ce que la littérature?» Fraisse et Mouralis (2001) attestent évidemment que nous nous épuisons bien souvent à en définir la nature; c'est-à-dire, ceci est ou ceci n'est pas de la littérature. Ainsi l'atteste, par exemple, l'intitulé de l'ouvrage de Yvert (2008), *Ceci n'est pas de la littérature*. C'est la réaction de la plupart des auteurs. Concernant cet objet, nous sommes sans ignorer qu'il pose des problèmes inhérents à sa spécificité. Sa nature signifiant crée quelques problèmes dans la considération de la littérature. Rey (1984:505) atteste assez clairement cela quand il énonce:

> On voit donc qu'il n'est guère possible de réduire l'énoncé littéraire à l'expression d'un sens simple, défini une fois pour toutes. Le code linguistique en offrant au producteur du message la possibilité de mettre l'accent tout autant sur le contenu sémantique de celui-ci que sur sa forme ou sur le code permettant de le produire est déjà par lui-même générateur de polysémie puisqu'il est toujours difficile de déterminer à coup sûr ce qu'il y a de plus important dans un message. Les connotations dont les termes qu'on emploie sont chargés viennent encore renforcer cet effet: véhiculant des valeurs morales, religieuses, politiques, sociales, esthétiques, elles constituent des codes supplémentaires qui viennent se superposer au code linguistique proprement dit et renvoient notamment à l'idée que l'écrivain et le lecteur, en fonction de l'époque dans laquelle ils vivent et leur place dans le champ social, se font de la littérature.

Jouve (2010:32) le reconnait en martelant que «L'art littéraire tire cependant sa singularité du fait que le matériau qu'il utilise –le langage – est déjà lui-même signifiant». De ce point de vue, comme nous l'avons fait remarquer ci-haut, l'auteur et le lecteur, comptent autant que le discours dans la détermination de l'objet de la littérature. Parce que, nous le verrons par la suite, chacun est lié au langage et le charge.

Sartre (1969:17,18) le fait observer de manière quelque peu antithétique et imagée. Pour Sartre, les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage. Il constate que le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. Ces propos confirment, en effet que, la littérature est du langage et de ce point de vue signifiant outre mesure.

Quand on questionne le langage qui est l'objet par excellence de cette discipline, on tombe sur une réflexivité qui nécessite d'être analysée. La réflexivité de la littérature se caractérise par son autonomie et son hétéronomie. Le langage replié sur lui-même [qui traduit d'ailleurs l'immanence du langage littéraire], mais aussi un langage ouvert aux autres. C'est par rapport aux autres, nous l'avons dit ci-haut qu'elle tire son autonomie. Ce qui signifie que si la littérature a des lois propres, c'est qu'elle réfère à d'autres lois qui relèvent d'un usage commun. L'œuvre en elle-même ne se suffit pas, c'est-à-dire, le discours de l'œuvre comme entité autonome est défini dans son rapport aux autres discours.

En effet, parlant du littéraire, Bessière (2011) fait observer qu'il est par les discours, et il est cependant un moyen spécifique au sein de ces discours. Il ne se conclut pas à quelque autorité de l'œuvre. Le littéraire se caractérise comme une typologie du contact –jeu de renvoie en lui-même par sa structure réflexe, jeu du renvoie à l'égard de tous les discours par

glissements métonymiques –et se définit, en conséquence, comme la seule possibilité d'activation ou de réactivation d'un parcours langagier.

De ce fait, il nous semble qu'aborder la littérature dans sa spécificité se résout dans la notation de son écart. L'écart étant entendu comme la caractéristique essentielle qui permet de distinguer la forme littéraire des autres formes. Il se pose cependant un problème, c'est que l'écart n'épuise pas tout dans la définition de la littérature. Cela parce que même si l'écart est l'un des éléments déterminants de la littérature, il est lui-même faisant partie de cette complexe entité «le langage». Et, ce faisant, il se construit dans le contour du langage. La littérature est du langage, sa constitution n'exclut pas les lois du langage commun. Moisan (1987:26) stipule dans cette logique que «Les signifiants littéraires [les formes] s'adossent au langage commun et de ce point de vue portent des signifiés courants [manger, voyager, etc…]». Cela explique que la littérature use de mots de tous les jours, mais qui dans le domaine littéraire sont hautement chargés et font appel à une interprétation seconde, qui, quelque fois, leur fait porter d'autres significations. Mais en littérature, ces signifiants [les formes] du langage commun sont disposés –par les procédés de fabrication ou d'écriture – de telle sorte qu'ils comportent des significations [fonctions] du second degré. Ces fonctions littéraires [signifiés second] se distinguent entre elles par un jeu d'oppositions qui sera le paradigme littéraire; elles se combinent entre elles [le syntagme] et elles se manifestent à plusieurs niveaux [règle d'intégration]. Ceci revient à dire qu'étant un arrangement sémantique, elle impose de revenir aux lois de la production et de la réception de sens. L'esthétique littéraire étant le beau réalisé par le moyen linguistique.

A cet effet, nous devons considérer que, et Nisin (1960:62) y avait déjà fait allusion, l'acte commun, l'opération commune du lisant et du lu, synthèse de la perception et de la création, la lecture d'une œuvre littéraire fait à la fois référence à un objet qui ne prend existence que par et dans un sujet et à un sujet qui ne perçoit l'objet que dans la mesure où elle le recrée. Pour John Dewey, ainsi que le rapporte Shusterman (1991:22) l'art est toujours le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraîne une réorganisation des énergies. Ce substrat physiologique essentiel n'est pas limité à l'artiste. Le lecteur et l'auditeur doivent eux-aussi, pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensorielles de façon à constituer, grâce à leur propre expérience esthétique, un objet en œuvre d'art. Quel est donc le moyen de cette extraordinaire synthèse, du moins pour la littérature, si ce n'est le langage! En effet, la littérature est un lieu dialectique: chacun de ses objets est un artefact qui fournit l'occasion de la reconstruction de la littérature. Le rapport de l'universel au singulier est celui de cette

construction même, comme la construction de l'artefact est jeu sur l'universel et le singulier, hors de toute réduction de l'un et de l'autre. Chaque composante concourt à la construction de l'œuvre littéraire.

La question que l'on peut se poser est celle de savoir comment les différentes variables (auteur/lecteur, discours ordinaire/littéraire, fait/interprétation) concourent-elles à la caractérisation de la littérature?

En effet, Moisan (1987:22) montre que «Toute œuvre littéraire est un phénomène social. C'est un acte individuel, mais aussi un acte social de l'individu. Le caractère essentiel, fondamental de l'œuvre littéraire, c'est d'être une communication d'un individu et d'un public». Dans ce contexte, il faut comprendre que la littérature ne dépend pas seulement de l'intention de l'auteur, ni du langage; mais aussi de l'apport du lecteur et de tout ce qui confère à l'œuvre son statut d'œuvre littéraire. Dans ce contexte, la littérature devient créatrice. D'où découle cette capacité créatrice de la littérature? Barthes (1997:819) pense que

> Le langage littéraire [...] devient créateur dans la mesure où il laisse une marge entre le mot et sa signification immédiate; par cette marge, l'imagination du lecteur s'introduit, le mot s'évade du réel et glisse vers ce qu'il faut bien appeler la "littérature". Ce point de vue contemporain de la théorie du texte veut que la théorie du texte [...] ne considère plus les œuvres comme de simples messages, ou même des énoncés[c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis], mais comme des productions perpétuelles, des énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre; ce sujet est celui de l'auteur sans doute mais aussi celui du lecteur.

C'est pourquoi donc Fraisse et Mouralis (2001:220) précise qu'«A l'intention de l'auteur et à celle de l'œuvre vient s'ajouter l'intention de lecteur». De ce point de vue, faisant le rapport entre l'œuvre et la communication, Nisin (1960:69) pense que l'œuvre n'est pas seulement communication, mais elle n'est d'abord possible que grâce à un langage qui nous permet de communiquer. Dans ce sens, il souligne que l'œuvre peut être considérée comme un mot global que le lecteur remplit d'un sens selon sa connaissance de la langue et son expérience personnelle. Cette expérience ne correspond pas nécessairement à celle de l'auteur, ni à celle d'un autre lecteur. Dans le sens de ces propos, nous pensons, comme Bessière (2001:8), que la littérature tire sa singularité de ses différences. En effet, Jouve (2010) montre que tenter d'identifier le littéraire se confond avec l'effort pour rendre compte de sa dualité: marquer la rhétoricité donne à lire hors de la rationalité critique, comme hors d'une homologation des catégories esthétiques, les raisons du littéraire. En cela, pense-t-il, dire le littéraire aujourd'hui: dire qu'il échappe à toute ostentation –celle qui est suggérée lorsqu'on entend affranchir le littéraire du renvoi à une logico-analytique-, et qu'il se définit par ce que nous faisons, en

écrivant, en lisant du symbolisme du langage- ni ruiner, ni reconnaître les identités, mais les construire comme autant de différences, comme autant de circonstances. Si dans le littéraire, il s'écrit et se lit des choses différentes, la question du littéraire est celle du champ commun de ces différences –lieu de ses propres singularités.

Il ressort de ce qui précède que le fait que l'objet des études littéraires soit la connaissance du langage, lie presque méthodiquement la littérature à la linguistique; rendant ainsi la littérature dépendante de la linguistique, mais aussi différente d'elle. Dès lors, il se pose un problème de distinguer littérature et linguistique dans la manière de considérer l'objet commun qu'est le langage. Même si, comme nous le verrons dans la suite, les études littéraires peuvent recourir aux mêmes méthodes que la linguistique [étant donné leur objet commun], il convient de faire remarquer la frontière qui sépare les deux disciplines. Ce qui suppose savoir dire ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas. L'acte qui crée la littérature est cet acte qui la définit. «La poésie dépasse le langage, mais passe par lui d'abord et par ses conditions, mais il ne peut y contredire». (Nisin, 1960:69,80). En effet parlant du texte littéraire, Barthes (1997:814 et 817) montre que «Le texte est un fragment de langage placé lui-même dans une perspective de langage [...] le texte reste de part en part homogène au langage: il n'est que langage et ne peut exister qu'à travers un autre langage».

Il est donc vrai de considérer que la difficulté à saisir l'objet de la littérature entraine des problèmes dans sa définition. C'est corrélatif. Ce qui paraît évident, comme le disent Bergez & cie (1994:193), «C'est en effet à la découverte des adéquations entre le signifié et le signifiant, entre le fond et la forme que mène toute entreprise d'analyse littéraire si bien qu'on pourrait affirmer que celle-ci relève essentiellement de la sémantique».

1.2.2. Comment définir la littérature

Autant que son objet, sa signification tourmente les spécialistes. En effet, ne doit-on pas considérer que l'objet et la définition se confondent? L'une implique, et même toujours, l'autre et inversement. La question de qu'est-ce que la littérature est très ancienne. Le problème dans la définition de la littérature est celui de savoir ce qu'il faut prendre en compte pour sa définition. Comment définir la littérature, qu'est-ce qu'il faut considérer comme littérature? C'est-à-dire, le problème, justement, est de savoir si l'œuvre se définit par ce contenu qu'elle transmettrait ou par les modalités formelles et institutionnelles à travers lesquelles celui-ci est transmis. Fraisse et Mouralis (2001) l'avaient déjà posé dans ce sens. En d'autres termes la question est de savoir ce qu'il importe de prendre en compte: le contenu ou le processus qui rend possible son expression et sa communication. Dans ce sens, Nsuka zi Kabwiku (1976)

pense qu'il convient, face à cette situation, d'expliciter la nature et le langage de la littérature, deux aspects complémentaires et essentiels à tout fait littéraire. Cela veut dire que définir la littérature consiste à examiner l'objet (le contenu) de la littérature et l'expression ou la matière dont cet objet se laisse appréhender. Moisan (1987:25) présentait le point de vue des exigences contemporaines dans ce sens: «Au départ de leur conception de l'évolution littéraire se trouve le postulat de la distinction entre forme et fonction de la littérature». De la sorte, il transparait deux manières de saisir la littérature:

- La littérature comme travail de la forme
- La littérature comme un contenu spécifique

1.2.2.1. La littérature comme travail de la forme

La dichotomie contenu [entendez sens]/forme est un des héritages de la linguistique moderne qui a glissé du terrain proprement linguistique au terrain littéraire. Comme nous venons de le préciser ci-haut, cela procède de leur objet d'étude: le langage. Le langage est commun à la linguistique et à la littérature. C'est pourquoi d'ailleurs, très souvent, l'analyse des œuvres littéraires demande à être complétée par l'examen d'autres faits linguistiques, qui renvoient plus explicitement à certains mécanismes langagiers. En cela d'ailleurs, Jouve (2010:8) va jusqu'à considérer que «Les études littéraires devraient se fondre à la linguistique».

Ceci ne peut qu'être normal parce que les œuvres littéraires sont avant tout des textes. Et de cette manière, elles ne peuvent pas échapper à la linguistique et même à d'autres disciplines qui s'intéressent au texte en tant que discours notamment les sciences de l'information, la pragmatique, la sémiotique, l'herméneutique, la philosophie du langage… «Bien entendu, la linguistique, comme discipline auxiliaire, est indispensable à la poétique comme à toute esthétique particulière qui doit tenir compte de la nature du matériau, (ici le matériau verbal) aussi des principes d'esthétique générale ». (Bakhtine, 1978:27). Seulement, à ce niveau, la littérature s'intéressant au texte témoigne d'un fonctionnement particulier. Définir la littérature de cette manière consiste à considérer le fonctionnement particulier de son langage qui la différencie des autres langages. C'est l'effort auquel se sont adonnés les structuralistes, les formalistes. Pour ces écoles et les divers courants qui s'en réclament, la tendance est plutôt d'exclure le sens de la description linguistique. Les structuralistes affirment qu'une langue peut et doit être étudiée sans se préoccuper de son aspect sémantique. On peut étudier, par exemple, correctement le kikongo sans pour autant que l'on soit locuteur de cette langue. La compétence linguistique –une des innovations de la grammaire générative de Chomsky –n'est pas en

structuralisme une condition nécessaire pour décrire une langue. Ceci a eu des répercussions en littérature où se sont développées des théories qui définissent la littérature en elle-même, c'est-à-dire partant de la forme négligeant ainsi le contenu. Et ce, en considérant que la littérature occupe un espace circonscrit, spécifique, relativement clos sur lui-même. Elle se définit comme activité autonome, pourvue de ses propres règles de production, modes de reconnaissance et structures de décision.

De ce point de vue, l'on considère que le sens ou le contenu (le fond) n'a aucune influence dans la définition de la littérature. Cette façon de voir les choses privilégie l'aspect esthétique, c'est-à-dire «l'intention du beau»; car, selon les termes de Jouve (2010:8,32),

> L'art est l'expression dans les œuvres humaines d'un idéal de beauté. Dans cette optique, on ne peut réfléchir à l'intérêt et à la valeur d'une œuvre littéraire sans tenir compte de son statut d'objet d'art. [...] Les réflexions sur l'œuvre d'art s'appliquent, bien entendu, aussi à la littérature qui, ne l'oublions pas, fait partie des arts.

Même si nous devons le reconnaître que cela ne se pose pas de la même manière à cause de la singularité de l'art littéraire. Ainsi, nous pensons que, et Moisan (1987:68) l'avait déjà vu dans le même sens, la littérature s'assimile à l'art. Il y a une littérature le jour où il y a un art, avec l'art cesse la littérature. L'art étant, dans cette optique, l'expression de vérités générales dans un langage parfait, c'est-à-dire parfaitement conforme au génie du pays qui le parle, et à l'esprit humain.

En effet, Genette (1994:10) est de ceux qui pensent qu'«Une œuvre d'art est un artefact (ou production humaine à fonction esthétique». Dans toute œuvre, la visée esthétique est en effet reconnaissable à un certain nombre de traits. Ce que Jouve (2010:16) illustre bien en partant d'un sonnet. En effet, Jouve montre que si, par exemple, un texte respecte les règles du sonnet, c'est qu'il se réclame de la poésie, donc de la littérature et de l'art. Dans le champ littéraire, argumente-t-il, les traits artistiques sont essentiellement des traits génériques. Tout roman, toute tragédie, toute élégie est statutairement une œuvre d'art. Que l'accent soit mis sur le résultat [produire une émotion esthétique] ou sur le projet [manifester l'intention de la produire] dit Jouve, les objectivistes semblent partager la conviction qu'on ne peut pas détacher l'art de la question du beau. Dans ces conditions, la littérature se définit comme étant «L'usage esthétique du langage». (Queneau1955; Gengoux 1963:5). Suivant cette logique, la question fondamentale qu'on devrait se poser en matière d'analyse littéraire est: en quoi, pourquoi telle œuvre, qui contient telles idées intéressantes, qui nous interpellent, nous touchent, est-elle une œuvre littéraire?

La meilleure façon de répondre à cette question consiste, il me semble, à examiner l'œuvre littéraire du point de vue da sa forme, de son style en recourant à la méthode stylistique[14]. De cette manière, Nisin (1960:51) considère que «L'œuvre d'esprit n'existant qu'en acte – c'est l'exécution du poème qui est poème– la littérature se définit d'abord par un usage».Ce qui implique que «Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique». (Genette, 1997:18).

De la sorte, même si cette question ne peut comporter de réponse définitive, il est naturel de se demander ce qu'est la poésie, ce qu'est la littérature. Et répondre, si peu que ce soit, à de telles questions, c'est faire de l'esthétique. L'esthétique est donc nécessaire. Ce qui convient à comprendre, dans cette logique, qu'en littérature, «L'important n'est pas d'abord de "bien penser", mais de savoir s'exprimer, l'expression bonne entraînant d'elle-même l'excellence de l'idée». (Moisan, 1984: 71). Dans le même ordre d'idée, Mounin (1971:159) parle de la fonction littéraire ou esthétique du langage, c'est-à-dire «La visée du message en tant que tel». Ce qui est visé, ce n'est pas la communication du contenu du message, mais seulement l'obtention de ce message en tant que tel, dans l'élaboration de sa propre forme. Il s'agit là d'une mise en œuvre au cours de laquelle le message est choisi dans ses éléments successifs non seulement en fonction de l'expérience à communiquer, mais en fonction de la forme qu'on veut donner à ce message. Ce qui signifie, pour reprendre les mots de Mauss (1967:220), qu' «Il y a littérature dès qu'il y a effort pour bien dire et pas seulement pour dire».

Dans la même optique, Gengoux (1963:8) dit de la littérature que c'est «Tout texte, poésie ou prose, où elle (la conscience spontanée) reconnaît un style, c'est-à-dire une mobilisation des puissances suggestives et quasi magique du langage: sonorités, rythmes, [...] images, structures». C'est donc cette logique qui caractérise les propos de Kesteloot (1979:307) dans sa communication intitulée «Esthétique africaine et critique littéraire» faite au colloque d'Abidjan consacré au thème Littérature et esthétique négro-africaine. Elle déclara: «Dans un premier temps, nous fûmes si captivés par les idées et les sentiments des auteurs que l'on a négligé l'impression, lorsqu'on lit les mémoires et les thèses que l'essentiel est l'idée-le fond comme on disait jadis- tandis que le style ne serait qu'accessoire. Or sans art, point d'œuvre

[14] La méthode stylistique consiste à dégager la beauté d'une œuvre en étudiant soit le rapport de la forme avec la pensée, soit le rapport de l'expression avec la collectivité qui la crée. Et le style, au sens positif et complet du terme, c'est l'œuvre envisagée comme un lieu de révélation supérieure, révélation non point par l'objet qu'elle décrit ou évoque mais par sa façon originale et irréductible de le décrire ou de l'évoquer. C'est l'œuvre envisagée comme un tout, un univers à part, prolongeant ou remplaçant l'univers visible qui nous entoure. Cet univers possède sa valeur par lui-même indépendamment de toute référence à la vie quotidienne de son créateur ou à son impression subjective; il est en quelque sorte la projection du sujet artistique, la matérialisation de sa visée de sa vision du monde. (Gengoux, 1963:25).

littéraire».

Se référant à l'analyse de la fonction poétique de Jakobson (1973), Mukoko Ntete (1988) soutient que la spécificité du message littéraire peut se définir comme spécialement le message mettant l'accent sur lui-même. Guiraud (1980) analyse le fait poétique comme un écart envers le langage linguistique. Autrement dit, ce qui est proprement littéraire, ce n'est pas le contenu explicite de l'œuvre mais un usage spécifique du langage [langage scientifique, politique, quotidien, etc.] en ce qu'il ne répond pas aux mêmes nécessités ni n'implique la même attitude vis-à-vis du langage. L'écrivain, poursuit-il, a une démarche esthétique.

Donc pour cette conception, la littérature c'est l'esthétique. C'est la manière de dire qui compte non l'inverse. Et d'ailleurs, tout engagé qu'il soit, J.P. Sartre (1969) ne s'est pas empêché d'affirmer que l'on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon.

1.2.2.2. La littérature comme un contenu spécifique

A l'inverse de la première tendance, celle-ci soutient qu'aucune description linguistique ne peut se passer du sens. Pour les défenseurs de cette tendance, le signifié est aussi important que le signifiant pour décrire correctement une langue. Comme toujours, ce problème linguistique a contaminé la littérature où il a eu des répercussions significatives dans la manière de définir la littérature. Evidemment, même quand on définit la littérature en fonction de la forme [exclusivement], on doit noter que le sens intervient implicitement; ne serait-ce qu'à distinguer le discours littéraire des autres, mais aussi à caractériser la forme littéraire. Savoir dire que ceci est littéraire et que cela ne l'est pas, est bel et bien, selon nous, un travail de sens. C'est la mesure de ces propos de Schaeffer (1996:12) qui écrit «L'art n'est pas seulement, pour nous, ce qui vise le beau; c'est aussi ce qui peut émouvoir ou donner à penser». A analyser ces propos, nous comprenons que viser le beau est aussi un travail de sens. Est-il normal de pouvoir juger de la valeur esthétique d'un tableau, si on ne sait pas, sémantiquement, dégager les différentes combinaisons qui rentrent dans sa construction? Et alors, comment apprécier de la valeur esthétique d'un texte littéraire, si sémantiquement on ne sait pas comprendre les mots dans leur usage second.

Dans ce sens, il faut considérer que le sens participe à la construction d'une certaine forme dite littéraire. En cela si la plupart des lecteurs estiment qu'on ne peut pas changer un seul mot à cette mécanique singulière et fragile qu'est le texte littéraire, c'est parce qu'ils ont la conviction que la moindre modification reviendrait non seulement à altérer la lettre musicale et rythmique de l'œuvre [ce qui est logique], mais aussi ce qu'elle exprime ou cherche à exprimer.

«Il est difficile de changer les sonorités d'une poésie sans modifier son sens [ce dernier étant issu du rapport fond-forme]». (Visy, 2001:561).

La forme littéraire ne doit pas être prise comme une forme vide. Car, comme nous l'avons dit ci-haut, la forme elle-même, quelle qu'elle soit, résulte d'une construction sémantique. Donc Si l'on peut élargir à tout texte littéraire, la définition que Valéry (1943) propose du poème –cette hésitation prolongée entre le son et le sens-, c'est que le travail sur le langage est toujours reçu en même temps comme un travail sur le sens. La forme elle n'est jamais perçue comme se limitant au plan esthétique: le lecteur attend aussi de sa lecture une rentabilité intellectuelle.

A cet effet comme l'explique Jouve (2010), alors qu'un dentifrice a une réalité indépendante de l'affiche qui en vante les qualités, le personnage d'Emma ou la casquette de Charles Bovary n'existent que par la façon dont le texte de Flaubert nous le montre. Si c'est le contenu qui fait la valeur d'une fiction, il convient de préciser que ce contenu ne se donne qu'à travers une forme particulière dont il n'est pas détachable. Ce qui revient à considérer que dans l'art se cache l'autre face du monde; c'est-à-dire, le monde de l'art n'est pas un monde clos. Nisin (1960:56) montre que si «l'autre monde» de l'art n'est pas imitation, il n'est pas non plus création ex nihilo. Ce qui suppose que l'art le plus irréel participe encore du réel et, ne fût-ce qu'à ce titre le fond s'y réfère implicitement. Il n'est pas étranger à ce monde où nous vivons et, s'il ne peut se dégrader en imitation de la réalité, c'est en vertu d'un réalisme supérieur: l'éclat de l'art éclaire une part plus profonde de nous-mêmes.

C'est de cette manière que nous pouvons comprendre comme Meyer (1992:153) que «La littérature est même la réponse discursive aux problèmes qui se posent aux idéologies. Elle comble donc les lacunes idéologiques, stabilise les visions du monde dominantes, ou alors elle actualise les possibilités qui sont négligées ». Est-il possible d'étudier la littérature en dehors de son temps et/ou de son contexte? N'est-ce pas qu'il y a une étroite corrélation qui, même sans la nommer, s'y mêle! L'étroite corrélation entre littérature et société veut que les questions de la littérature tiennent compte du contexte sociopolitique de leur existence. Puisque la littérature est le reflet, dans la conscience des hommes, de la pratique quotidienne de la vie sociale. Le lieu où s'effectue une manière de conversion catégorielle plus ou moins normalisant des expériences sociales vécues par les hommes. C'est pourquoi, il y a lieu de croire en suivant Bol & Allary (1964:11) que «Manifestation d'une culture –en tant que celle-ci est l'expression articulée (en rites, en institutions, en art…) des rapports intimes de l'homme avec lui-même, avec le corps social et le monde, – la littérature ne peut que se modifier si ces rapports se modifient». Le statut de l'œuvre est strictement influençable par le temps et les habitudes.

Autres temps, autres mœurs dit-on. Et donc autres temps, autres esthétiques: autres littératures. Dans le même sens, Fraisse et Mouralis (2001:63) soutiennent que le statut d'une œuvre n'a pas de validité en lui-même. «Il est le produit d'une convention et ne se fonde de ce fait sur aucune caractéristique propre à l'œuvre. C'est pourquoi une œuvre ou un type d'œuvre peuvent fort bien voir leur statut se modifier, dans le temps ou d'un lieu à un autre». Sartre préfaçant Senghor (1948) dans Orphée noire atteste qu '«Ecrire équivaut à faire appel à la conscience d'autrui pour reconnaître le développement du monde entrepris par le moyen du langage ».Car, la littérature est bien «Le passage de la vie dans le langage. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il emprunte ses métaphores au domaine du vivant, à la botanique tout d'abord qui lui livre l'image du rhizone, mais aussi à la biologie à travers ses références au cerveau en tant que siège des pensées vitales». (Dahan-Gaida, 2001:113).

Il convient ainsi de comprendre que le texte littéraire s'avère avoir les mêmes caractéristiques que le cercle hégélien: il est clos et ouvert en même temps. Ceci signifie que son passage du cercle clos que représente le monde de la fiction, au cercle plus vaste que représente le monde de la réalité conditionne son passage de l'autonomie à l'hétéronomie. Dans ce sens, le texte littéraire devient un fait social et, à ce titre, il fait surgir la question de la signification pragmatique qu'il peut avoir dans le contexte social et en fonction de lui.

Ce qui permet de comprendre que tout texte possède une double dimension: en tant que discours, il est parole sur le monde; par sa forme, il se donne à lire comme une réalité visuelle et sonore dont le pouvoir expressif va bien au-delà de la fonction référentielle. Mais, alors que dans le langage courant la puissance évocatrice du signifiant est habituellement neutralisée [l'important, c'est le contenu du message], dans le texte littéraire –comme dans tout objet d'art – la forme ne peut être détachée du contenu: elle participe du sens. Jouve (2010) en avait déjà fait une attestation. Et, comme le remarque Schaeffer (1996), ce qui définit les univers de fiction, c'est que les univers de fiction, contrairement aux représentations non fictionnelles, ne sont pas dissociables de la forme qui les présente. L'activité esthétique, orientée sur le matériau, ne donne forme qu'à celui-ci: la forme signifiante du point de vue esthétique est celle du matériau, compris à partir des sciences naturelles ou de la linguistique. Si les artistes affirment que leur œuvre est valable, qu'elle est orientée vers le monde, vers la réalité, qu'elle concerne les hommes, les rapports sociaux, les valeurs éthiques, religieuses ou autres, il ne s'agit que des métaphores; car ce qui appartient à l'artiste, c'est uniquement le matériau: l'espace physico-mathématique, la masse, le son, le mot, et l'artiste ne peut occuper une position dans l'art que par rapport à tel matériau donné, précis. Bessière (2001:23) montre que le littéraire n'est pas considéré comme cette pratique originale de communication à examiner

en elle-même et selon la question qu'elle recueille, mais suivant un rapport entre le littéraire et la société, qui prête idéalement au littéraire une fonction de réconciliation. C'est-à-dire qu'il y a identification dans le matériau, du signifiant et du signifié, «Le signe esthétique ne s'épuise pas dans le renvoi au denotatum, mais s'enrichit de la manière irremplaçable dont il faut corps avec le matériau qui leur donne cette nature et qui constitue l'œuvre comme une sorte de stock de surinformation». (Eco 1965; Bessière 2001:25). «La littérature ne peut être réduite à une technique, si habile qu'elle soit, elle est également un mode de vie». (Ngandu Nkashama, 1982:29). La meilleure tendance d'analyse serait donc de ne pas négliger un point de vue en faveur de l'autre. En considérant que l'un implique l'autre et inversement. Ce qui nous permet d'éviter deux écueils d'analyse comme le reconnaît Todorov (1970:99):

> Le premier serait de réduire la littérature à un pur contenu (autrement dit de ne s'attacher qu'à son aspect sémantique); c'est une attitude qui conduirait à ignorer la spécificité littéraire, qui mettrait la littérature sur le même plan par exemple que le discours philosophique ou étudierait les thèmes, mais ils n'auraient rien de littéraire. Le second danger, inverse, viendrait à réduire la littérature à une pure forme et à nier la pertinence des thèmes pour l'analyse littéraire sous prétexte que seul compte en littérature le signifiant, on se refuse à percevoir l'aspect sémantique (comme si l'œuvre n'était pas signifiante à tous ses niveaux multiples). Il est facile de voir en quoi chacune de ces options est irrecevable: ce qu'on dit est aussi important en littérature que la manière dont on le dit, le qu'est-ce que vaut bien le comment et inversement (à supposer, ce que nous ne pouvons pas, qu'on puisse distinguer les deux).

C'est en raison de cette mesure que Grawitz (1993:553) précise encore la démarche concernant l'analyse littéraire en démontrant comment certains auteurs, R. Barthes, G. Poulet, J.P Weber, G. Picon, J. Rousset rompent avec le point de vue historique de leurs prédécesseurs, et cherchent à travers une lecture globale et totale à saisir l'œuvre avant tout sous des formes différentes: les éléments fondamentaux de la pensée et du style. L'œuvre doit être atteinte désormais dans son unité organique, comme événement: il s'agit moins de décrire le contenu d'une pensée que le principe qui l'unifie, soutient-il. Ceci n'implique pas que la signification conceptuelle de l'œuvre soit sans importance, mais l'objet à saisir est une signification totale, devant laquelle la vieille distinction entre le fond et la forme, entre la pensée et le style est irrecevable. Pour avoir l'âme de l'œuvre, conseille Grawitz, il n'est pas d'autre fenêtre que sa chair. D'où la place secondaire où seront reléguées les sources livresques, les influences, tout ce qui paraissait essentiel à la tradition de Lanson. Sur le plan technique il ne s'agit plus seulement de rechercher à travers une œuvre la structure d'une pensée, mais, plus simplement, de ne pas isoler un texte de ce qui l'entoure. Bessière (2001:13) sur ce point montre que les

théories contemporaines préservent l'idée d'une autonomie esthétique qui ne s'identifie pas avec la seule notation d'un formalisme. L'autonomie se repense comme synthèse d'un nouveau contexte: le geste rhétorique, geste de modélisation et geste de voisinage. La littérature est sans miroir. Il ne faut pas la prendre à la lettre. Ni confondre le contentieux qu'expose le rhétorique, dénoncer et annoncer l'objet que la littérature se donne et qui est toujours ensemble dans lequel le littéraire se situe –langage, les discours, les réalités –, avec un geste de déconstruction critique.

Dans ce débat sur la littérature, comment concevoir la littérature orale en tant que littérature spécifique procédant d'une esthétique particulière liée au temps et à l'espace. C'est ce que nous allons démontrer dans le point suivant

1.2.2.3. La littérature orale, une littérature spécifique

Ce débat sur la littérature a un effet immédiat sur la définition de la littérature africaine et l'art africain en général dont nous savons qu'il a été entaché de beaucoup de cliché. L'art africain jusqu'à une certaine époque n'était pas catégorisable parce que ne répondant pas à certains critères dominants. Si avant le 18ème siècle, l'art verbal se limitait à la poésie, le 18ème siècle voit émerger les genres dits «vulgaires» (le roman et le genre en prose issu du journalisme). Le romantisme au 19ème siècle a contribué à la propagation de cette option. De ce fait, les recherches sur les cultures populaires permirent d'élargir le champ des genres littéraires. Et le regard porté sur les autres peuples [considérés jusqu'alors comme primitifs] permit de revoir certains postulats en vogue. Ainsi, on remit en question des positions qui soutenaient, par exemple, que la littérature ne peut existait qu'à travers l'écrit. Les propos ci-après renforcent cette conception: «La coutume sauvage de se promener nu, avons-nous dit, a détruit toute bienséance dans leur langage. Il n'y a pas de poésie [...]. Il n'y a pas de mètre, de rime, il n'y a rien qui intéresse, calme les sentiments ou arrête les passions [...]».(Burton 1865; Finnegan1970:26)

En effet, au regard des écrits ci-dessus, et comme le reconnaissent Bol et Allary (1964:9), l'Afrique noire, du Sud du Sahara jusqu'au Cap, a longtemps passé pour un continent muet; on y trouvait, croyait-on, peu d'art et moins encore de littérature. Les objets africains qui parvenaient en Europe y firent longtemps figure de curiosité auxquelles on reconnaissait difficilement des qualités esthétiques. Cependant, vers 1905, quelques poètes modernistes, parmi lesquels Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars, quelques peintres de l'Ecole de Paris, comme Vlaminck et Braque, attirèrent l'attention sur les masques et les statuettes africains et insistèrent sur leur haute valeur formelle. Certains d'entre eux firent passer dans leurs œuvres la

leçon de style de l'«art nègre».

Dans ce cadre, nous reconnaissons le travail de l'africaniste Delafosse (1922, 1925), qui, au début du 20ème siècle, avait reconnu dans les récits qu'il a recueillis, tant au sud du Sahara comme dans les zones tropicales, certaines formes d'expression littéraire qui pourraient avoir des similitudes avec l'épopée classique des traditions occidentales. Par la suite, d'autres œuvres d'autres genres qui incluent la poésie, les légendes, les contes, les fables, les proverbes, les généalogies et les récits historiques, les devinettes ont été repérées aussi.

Ceci permit de comprendre que dans différents endroits du monde, il existe des peuples qui pratiquent l'art de la littérature sans mettre l'accent sur l'écriture. Ce qui élargit ainsi le champ d'appréciation d'œuvre d'art. Della Ragione (1984:387) explique cet élargissement qui permet à l'Afrique de se définir, de manière autonome, aussi comme un creuset artistique. En effet, Della Regione a démontré que dans le domaine de l'art, la valeur de ce terme se limitait entre certaines contraintes conventionnelles imposées et transmises par l'éducation esthétique dont la filiation remontait, même à travers des modifications du goût de différentes époques, à la reconnaissance de la perfection et de l'harmonie du modèle grec. Or, il semble impossible de retrouver dans l'art nègre la présence rassurante du canon gréco-romain: cette sculpture déconcertante, la plus éloignée peut-être du canon grec que l'humanité n'ait jamais vu naître. Donc, l'Afrique ne pouvait pas compter parmi les sociétés à valeur artistique. La volonté du monde de l'art de rompre avec les canons classiques, comme l'a écrit Della Regione, a introduit une ouverture dans le fondement de la création artistique, depuis qu'elle y a intégré l'art populaire, les dessins d'enfants, l'expression graphique des fous, l'art «primitif».

Dans cette optique, le concept de littérature, depuis la fin du 19ème siècle, a pris une telle amplitude de sens qu'il ne se prête plus à une définition précise. On lui colle désormais des adjectifs: savante, populaire, par exemple, qui permettent de coiffer à peu près tout ce qui s'écrit, voire les traditions folkloriques orales, les bandes dessinées, les graffitis comme manifeste. C'est dans ce répertoire qu'il faut répertorier les manifestations de la littérature orale africaine. Dans les lignes qui suivent, nous essayons de décrire ces différentes manifestations selon les critères déjà établis par certains classiques en cette matière. Notre souci, en faisant cette description n'est vraiment pas d'apporter un plus, mais de faire observer, en enfonçant le clou sur une porte largement ouverte, que l'Afrique a une littérature qui repose sur les canaux esthétiques purement africains.

1.2.2.3.1. Formes de littérature

On distingue deux formes de littératures en Afrique: littérature traditionnelle et littérature

moderne. Cette distinction tient compte du mode d'émission et de la source que du système existentiel. Ainsi, on parle de littérature traditionnelle pour désigner les genres oraux d'inspiration traditionnelle. Et l'on considère comme moderne, celle écrite, en langues locales ou étrangères, d'inspiration africaine ou non. Ce qui ressort des propos de Maalu Bungi (2006:38) qui écrit «La littérature écrite en langues africaines, connue également sous le nom de littérature moderne en langues africaines». Cette façon de qualifier la littérature africaine moderne donne de la force à l'idée que l'écriture est étrangère en Afrique, qu'elle se serait introduite très tardivement avec l'apport du colonisateur. Et pourtant, l'auteur le montre lui-même dans son ouvrage *Littérature orale africaine. Nature, genres, caractéristiques et fonctions* que l'Afrique a bien connu l'écriture. C'est ce genre d'argument qui fait dire que l'Afrique n'a pas de théâtre, nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

Dans son ouvrage *Littérature d'Afrique noire*, Ricard (1998) considère comme voué à la mort tout peuple qu'on réduit à la pratique orale de sa langue. Ces genres de propos offusquent l'art africain et donc prêtent le flanc à des critiques de plusieurs ordres. Ainsi, par exemple, Baumgardt (2008c:257) fait observer concernant cet auteur que son ouvrage s'organisait suivant une certaine chronologie, c'est-à-dire, d'abord manuscrit, livre en langues africaines et livre en langues européennes. Ce qui donne l'impression de l'existence d'une certaine hiérarchie qualitative. Dans cette optique, Baumgart fait comprendre que

> Si l'on privilégie la question du rapport qu'entretiennent la littérature orale et la littérature écrite; au détriment de la description préalable du système, on peut être entraîné vers une présentation des phénomènes en termes d'évolution de la littérature orale à la littérature écrite; comme si la littérature orale étant antérieure à la littérature écrite, la première étant dans une certaine mesure inférieure à la seconde; comme si la littérature orale, relevant du "traditionnel" était appelée à être supplantée par le "moderne"; comme si l'oral devait évoluer, passer ou aboutir à l'écrit pour, à terme, s'effacer .

Cela traduit simplement le regard dédaigneux dont étaient objet les arts africains à une certaine époque de l'histoire. Inspiré par cette critique, nous estimons effectivement que la littérature africaine a deux formes, traditionnelle et moderne. Mais cette distinction tient à autre chose qu'à la simple mode d'émission. La poésie toujours chantée, exprime l'émotion populaire face à l'immensité du cosmos, des mystères et du sacré, la magnifique qualité de la mère, les travaux agricoles cycliques, l'amour et l'image féminine, la mort. De ce point de vue, traditionnelle ou moderne, la distinction tient compte de la manière dont les problèmes sont posés et vécus plutôt que de la manière dont ils sont véhiculés.

Dans ce sens, nous pouvons faire constater, par exemple, que la musique congolaise qui a deux formes, traditionnelles et modernes, est toujours orale. Il est nécessaire de préciser une

fois de plus que les formes d'expression orale ou écrite ne doivent pas être inscrites dans un rapport de succession, d'évolution ou d'exclusion. Elles correspondent plutôt à des modes spécifiques d'expression qui obéissent à des conditions différentes de production, de transmission et de conservation, différentes selon les sociétés et qu'il ne correspond à rien d'établir des critères de jugements de valeur afin de les classer en hiérarchies.

A propos d'ailleurs, nous devons noter que l'écriture ou l'oralité (le mode d'expression) ne constituent pas la condition nécessaire ni suffisante de l'existence d'une littérature. La littérature n'est pas la totalité de tout ce qui s'écrit ou se récite. Wellek & Warren (1971:196) montrent dans cette logique qu'il est des poèmes ou des histoires qui n'ont jamais été couchés par écrit et qui ne continuent pas moins à exister. Il faut donc penser que le poème existe en dehors de ces signes tracés à l'encre qui ne sont qu'un moyen de l'enregistrer. Ils considèrent qu'on aura beau détruire le manuscrit ou même tous les exemplaires d'un livre imprimé on n'en aura pas pour autant détruit le poème: celui-ci pourra survivre dans une tradition orale ou dans la mémoire. Dans le même ordre d'idées Gengoux (1963:3) affirme que la littérature «Ne se limite pas, malgré l'étymologie, aux documents écrits, [...] qu'elle n'englobe pas pour autant ce qui s'écrit ou peut s'écrire».

C'est pourquoi, nous n'entrons pas dans la considération de ceux qui disent que la littérature moderne relève seulement de l'écrit. La littérature africaine moderne n'est pas qu'écrite, elle est aussi orale. Il faut donc considérer la littérature traditionnelle ou moderne par rapport à un système de pensée plutôt qu'à un simple mode d'émission; nous avons évoqué l'implication ontologique de l'oralité et de la littérature au point 1.1.

1.2.2.3.2. Qu'est-ce que la littérature orale

L'expression littérature orale est la création de Sébillot en 1881 pour désigner une littérature non écrite de la Basse-Normandie, à laquelle il a consacré une étude publiée cette année-là à Paris. Elle est une littérature à part entière d'autant plus que, comme nous l'avons fait observer, son langage sort de l'ordinaire et rentre dans le domaine de l'écart, donc de la surdétermination du réel. Dans le contexte africain, la littérature orale regroupe tous les genres oraux qui renferment et expriment toute la culture des peuples africains. En effet, ce sont les us et coutumes des peuples qui déterminent l'existence des genres oraux même si on peut aussi soutenir que les genres oraux conditionnent dans une certaine mesure les us et coutumes sociaux. Le cas de dialogue interculturel entre des peuples. Dans ces conditions, les uns et les autres se transmettent des genres inexistants dans leur terroir et en font –au fil du temps- un patrimoine culturel propre. Ce qui peut trouver explication dans les postulats suivants

concernant «La recréation en littérature orale» (Maalu Bungi 1980; Mbwangi Mbwangi, 2007:43) qui relève de:

- L'emprunt ou plus exactement l'adoption et l'adaptation à de nouvelles conditions d'existence des récits d'origine étrangères;

- La création ou mieux l'invention des récits entièrement nouveaux selon les canons de l'affabulation et de la création littéraire en vigueur dans la société;

- La réadaptation, ou en d'autres termes les modifications et les innovations apportées à des textes locaux fonctionnant dans une société donnée au fur et à mesure que celle-ci acquiert de nouveaux modes de vie de suite de contact qu'elle entretient avec d'autres civilisations.

Conformément à son fonctionnement, à sa structure, un peu à la suite de Queneau qui définit la littérature comme usage esthétique du langage, Eno Belinga (1985:7,17) définit la littérature orale comme «D'une part l'utilisation esthétique du langage non écrit et d'autre part, l'ensemble des connaissances et des activités racontées de cette manière».

La définition de Belinga introduit l'aspect fonctionnel qui est une des caractéristiques de la littérature orale africaine. Evidemment la littérature orale joue un rôle très important dans la vie sociale africaine et elle est associée à la vie quotidienne. Il y a lieu de considérer la littérature orale africaine comme l'ensemble des pratiques discursives orales où le langage est surdéterminé et témoigne de l'organisation sociopolitique des peuples africains. Mais nous devons noter, comme nous l'avons dit à l'introduction générale de notre thèse, nous l'avons aussi évoqué au point 1.1 que la littérature orale africaine est d'abord une représentation théâtrale. Elle est faite et conçue pour être jouée. Nous allons y revenir avec précision dans le chapitre qui suit. La définition de la littérature orale donnée par Belinga englobe de ce fait le débat sur le fond et la forme que nous avons fait revivre dans les lignes précédentes. Nous avons fait remarquer ci-haut que toute littérature est forme et fond; et que la compréhension de chaque littérature est tributaire d'une époque, d'un contexte et d'une société. Comme le fait observer Derive, 1977:265,

> Cette relation de l'un à l'autre n'est pas seulement une détermination de contenu faisant de l'œuvre un reflet plus ou moins fidèle de la réalité, mais aussi une relation analogique, permettant d'établir une parenté entre la structure de la société et la structure du discours littéraire. C'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit de la littérature populaire qui, du fait qu'elle est distillée anonymement, et par conséquent moins marquée par l'empreinte personnelle d'un créateur individuel, apparaît souvent

comme l'expression de l'inconscient collectif du groupe social qui la produit.

1.3. Mécanismes et/ou procédés discursif de l'oralité

Diagne analyse cette question dans son ouvrage intitulé *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire.* Il pose des questions qui nous inspirent dans la rédaction de cette partie[15]. A quelles conditions et selon quelles procédures la société africaine arrive-t-elle à produire, à exprimer et à archiver sa pensée?

A travers les différents discours de la tradition orale: les proverbes, les contes, les épopées, textes épiques et initiatiques… Diagne (2005) identifie non seulement les contenus de la pensée africaine, mais aussi les modes de raisonnement et d'acquisition de la connaissance, les façons de la transmettre et de la conserver. Ce dont nous sommes dans la plupart des cas d'accord avec l'auteur. Car, à travers différents genres précités, le discours est organisé dans le sens de transmission et de conservation de la pensée. Et en vue de la transmission et de la conservation de la pensée, l'oralité appelle des procédés discursifs bien appropriés et organisés qui traduisent la pensée dans ses diverses connotations. Abglemagnon (1969:18) justifie aussi les raisons d'une telle procédure. En effet, dans les sociétés dites «archaïques», à part les personnes, les groupements, les objets matériels, œuvres d'art, constructions, etc., tout est oral; toute la pensée et toutes les idées qui relient ces objets, ces groupements, ces œuvres et même ces idées et ces constructions ne sont pas écrites et relèvent du domaine du «matériel oral.» Au sens strict l'expression désignerait alors tous les éléments culturels qui, dans ce type de société, c'est-à-dire dans une société sans écriture, restent oraux. Exemple: genres de musiques non codifiés par écrit, contes, devinettes, divers types de chanson, etc.

Et comme le reconnaît Agblemagnon, cette définition du matériel oral au sens strict s'impose, car il y a (et il y aura), même dans les sociétés à écriture très développée, des éléments qui ne sont pas codifiés, ne sont même pas écrits et constituent une sorte de folklore de la mode, folklore oral absolument différent du matériel oral des sociétés sans écriture, ou mieux n'ayant pas privilégié l'écriture. Leroi-Gourhan (1985:32 , 135) montre que «Toutes les sociétés sans écritures possèdent une gamme de moyens de fixation sous formes de proverbes, de préceptes, de recettes dont la conservation repose souvent sur la mémoire de quelques

[15] Dans le chapitre 1 de son ouvrage: «Civilisation de l'oralité et dramatisation de l'idée», l'auteur se pose les questions ci-après: de quelle manière, et selon quelles procédures plus ou moins complexes, les civilisations de l'oralité codifient-elles leurs messages et organisent-elles l'élaboration, la gestion et la transmission de leurs savoirs?

individus ». Dans ces sociétés, précise-t-il, espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique.

Car, explique Kabongo Bujitu (1975:57) «La tradition africaine est une connaissance sous forme de parole vivante transmise de génération». Cette parole du moins en Afrique traditionnelle couvre toutes les parties de la vie humaine: l'histoire, la cosmogonie, les mythes, les légendes, les contes, les prières, les chants funèbres. C'est comme une ombre vivante du peuple, elle ouvre la voie quand tout est sombre, elle répond aux questions quand le doute s'élève, elle donne forme à toute la vie du peuple et toute la vie du peuple donne vie à sa littérature orale. Et plus encore, Tania dans son entretien avec Hernandez (2006:149) montre que le rôle des conteurs c'est d'exprimer le monde, une extension de tous, par une histoire. C'est pourquoi, elle dit que le conteur pour s'exprimer, dans le contexte de leur narration, recourent à quelque chose qui n'est pas le monde réel. «Vous ne pouvez dire ça, et ça est le vrai monde, vous avez besoin d'autres mots, ou art, ou mythes. Et c'est pourquoi il y a des histoires à raconter». C'est ce qui explique certains processus, tel le processus de dramatisation, de symbolisation et d'image où le monde est exprimé à travers des allusions, des allégories, des hyperboles, des métaphores ou des faisceaux métaphoriques.

Nous devons faire comprendre que le processus discursif de l'oralité est englobant. C'est un moule dans lequel les différents processus ci-haut énoncés s'impliquent mutuellement. Nous les analysons séparément pour des besoins méthodologiques. Tous ces procédés concourent à fixer la leçon de manière pérenne. Battestini (1997:138) a vu juste en évoquant qu'

> Il n'est aucune culture africaine qui n'ait eu un système [...] de conservation et de communication de certains messages. Le support de cette mémoire collective et le matériau de la communication codée sont des conditions essentielles à la cohésion du groupe à l'identité collective, à la permanence de toute société.

Nous allons tenter de définir ces différents procédés en montrant comment ils présentent et codifient la pensée.

1.3.1. La mise en scène et dramatisation[16]

La logique de ce processus, de cette technique est de simplifier la connaissance, de rire de la difficulté qu'entraîne toute transmission de connaissance en vue d'en faciliter non seulement la réception mais aussi la rétention. Cela en considérant, comme le disait déjà

[16] Que Diagne (2005) appelle une caractéristique foncière de l'oralité

Rodegem (1984:123) qu' «Un énoncé bien frappé s'imprime aisément dans la mémoire et crée le besoin de se faire répéter [...], l'agencement des mots est non seulement un appel à l'automatisme verbal et auditif, mais une forme d'incantation scandée en vue d'assurer l'efficacité du message ». Derive (2008b:22) dans le même sens considère que les énoncés de tradition orale, ceux que la communauté cherche à retenir, ont des particularités qui tiennent à l'exigence de leur mémorisation. Et Ong Walter (1982:32, 35) résume cette situation propre à la culture de tradition orale par la formule: «you know what you can recall [...] think memorable thoughts».

Serres (1971:7) trouve dans la dramatisation la forme véhiculaire du savoir. Il note que «Dans une culture de tradition orale, récit tient lieu de schéma, scène vaut intuition. [...] De bouche à oreille la dramatisation est la forme véhiculaire du savoir. Le mythe alors, le récit mythique, est moins une légende originaire que la forme même de la transmission». Ce que Huizinga (1988:20) affirme autrement en soulignant que «La culture dans ses phases primitives est jouée. Elle ne naît pas du jeu comme un fruit vivant se sépare de la plante mère, elle se déploie dans le jeu comme jeu ». De ce point de vue, l'enfant à qui l'on raconte un conte en garde la leçon à travers le jeu de personnages mis en scène. Nous nous faisons le devoir de reprendre le mot de la folkloriste québécoise Labrié (1984) repris par Mvé-Ondo (2005:7) qui dit ceci:

> Lorsqu'un auditeur apprend un conte, il absorbe de la manière la plus détaillée possible le déroulement particulier de l'aventure d'un ensemble de personnages. Son savoir ne se situe donc pas au niveau des mots, mais au niveau de l'aventure. Par conséquent, à chaque fois qu'il racontera le conte à nouveau, il n'agira pas vraiment en tant que récitant, mais en tant que "metteur en mots " d'une aventure mémorisée.

Ceci démontre évidemment le souci de contourner ou sinon de réduire la difficulté que requiert la transmission de connaissance. Celle-ci étant très hermétique et close. Le conte [comme l'épopée ou le mythe...] est donc un des discours à travers lequel passe la connaissance traditionnelle africaine. La dramatisation se justifie à ce titre. Agblemagnon (1969:141) parle de la sociologie de la connaissance qu'offre le conte qui nous révèle le mécanisme et la stratégie sociale par la définition de types sociaux de rôles valorisés, de comportements recommandés, par l'utilisation de l'ironie et de la critique sociale; le conte est une école d'éducation où la société est démontée et jouée.

La fiction et la mimésis qui caractérisent le conte renforcent son didactisme, renforcent la peinture qu'il fait des événements. En fait, Belmont (1999:86) montre que

> Le conte s'inscrit entre les formules de début, qui annonce le mensonge, c'est-à-dire la fiction, et celles de fin, qui ont pour fonction le retour au monde réel. Ces formules sont là pour signifier la rupture entre deux univers, celui de la réalité, celui de l'imaginaire. A la fin, le conteur, qui s'est effacé durant tout le récit derrière ses personnages, dit parfois "je" comme si, sans l'avoir indiqué d'aucune manière, il avait été le spectateur des événements.

Le conte se joue. C'est une pièce montée pour des objectifs ludiques et pédagogiques. Le ludique [dramatisation, théâtralisation] concoure au pédagogique. En effet le jeu apparaît bien comme le lieu où confluent le réel et l'imaginaire. Ce qui a pour effet de déconnecter quelque peu la réalité sociale, de la larguer tout en la maintenant, pour ainsi dire, en dérive contrôlée. Nous sommes en parfaite conformité de vue avec des auteurs comme Breteau & Zagnoli (1974:4) pour qui «Le conte n'est pas un reflet du social, mais constitue un objet spécifique qui s'articule sur le social ». C'est là que réside son didactisme. La dramatisation a un but pédagogique: conserver et pérenniser les savoirs. Derrida (1967) précisait la nature de cette dramatisation. Il faudra garder constamment présent à l'esprit que dans une culture où les «paroles ailées» — pour reprendre la merveilleuse formule d'Homère –volent de bouche à oreille, la fragilité est une des caractéristiques essentielles de l'édifice du savoir individuel et collectif; et que c'est pour trouver un antidote à une telle situation que la pensée fait appel à des instruments et procédés originaux, plus ou moins sophistiqués, pour conjurer les défaillances de la mémoire.

L'homme de l'oralité préserve ses productions des atteintes de l'oubli et de la mort, en procédant à une théâtralisation de son savoir. Autrement dit, il se joue de l'oubli en se donnant la possibilité de jouer le savoir, et de le rejouer toutes les fois qu'il éprouvera le besoin de s'en approprier le sens ou d'en revivre l'aventure. La mise en scène de ce dont l'homme garde le scénario dans l'immense palimpseste de sa mémoire archive le savoir sur le mode de la différance (qui est l'acte de différer, au sens de Jacques Derrida) avec la capacité indéfinie de se le réapproprier par le jeu de ses «remake» successifs.

Dans la transmission des connaissances, tout conte et tout joue. L'interaction entre le milieu, la scène, les personnages ou les événements participe à construire du sens et à faire l'information. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que

> La mémoire africaine enregistre toute la scène, le milieu, les personnages, leurs paroles, leurs vêtements et les moindres détails. Tous ces détails animent la narration et contribuent à restituer la scène vivante. C'est pourquoi le traditionnaliste ne peut pas résumer ou difficilement le fait. Résumer ce serait enlever, escamoter. Chaque détail a son importance pour la vérité du tout. Il raconte l'histoire intégralement ou ne la raconte pas. (Laye, 1978: 227).

Dans le même sens que Laye, Derive (2008b:23) montre que les sociétés orales prônent la mimesis [c'est-à-dire la reproduction fidèle du patrimoine antérieur] la plus absolue. On demande à l'interprète de tradition orale de ne surtout pas innover, mais de reproduire ce qui a été fait avant lui avec la plus grande fidélité possible.

Nous sommes en présence de ce que Diagne (2005:170) appelle une pédagogie en acte ou mimodrame du savoir. Le paradigme de base, dans ce contexte, c'est deux sujets qui se font face dans l'acte le plus élémentaire de la communication. Ainsi, jouer, en pareille circonstance, c'est se donner en spectacle, adopter une attitude, disposer son corps devant un autre perçu comme celui d'un spectateur protagoniste. Dans ce cadre, Huizinga (1988:20) conçoit que le jeu véhicule une parole sociale. Parce qu'il montre que chaque partie de l'assemblage ludique fait symbole et parle. Toute opération, fût-elle secrète, interroge sa propre sémantique. Le coup, le contrecoup, ces questions et réponses de la communication ludique, font charge de sens. Niang (1981:24) parle dans ce sens du «*wouré*» ou du «*yoté*», ce jeu de la parole au second degré, est le prétexte à l'enchaînement par les protagonistes de proverbes traditionnels ou de leur cru. Et la symbolique fortement agonistique qu'il véhicule permet au «*wouré*» de charrier, depuis les périodes les plus reculées, des messages aux contenus politiques très marqués.

Nous sommes en train de comprendre comment la mise en scène permet de structurer la pensée de manière à la rendre non seulement accessible mais aussi conservable. Ce n'est pas un simple jeu d'esprit. C'est un discours organisé. C'est ce que note Lacoste-Dujardin (1970:155) en soulignant: «Plus qu'un simple fait vécu, le conte relève beaucoup plus du domaine de conçu, il est à la fois acte et discours, fait culturel, mais surtout réflexion de la société sur elle-même ». Dans cette optique, nous faisons nôtre cette thèse de Diagne (2005: 59-60) quand il déclare:

> Nous ne devons pas seulement dire qu'une civilisation de l'oralité accorde un privilège remarquable à la mise en scène et au procédé de dramatisation. [...] Notre thèse consiste à soutenir qu'il y a là l'expression d'une nécessité découlant d'une contrainte impliquée par le fait oral lui-même. Ce qui, du coup, élève ce phénomène au rang de caractéristique fondamentale d'une civilisation de l'oralité. [...] Nous parlons de nécessité, au sens où la dramatisation du savoir [...] traduit fondamentalement une sorte de réflexe de survie pour une civilisation de l'oralité. Elle donne à lire le jeu de cache-cache que le savoir joue avec lui-même, c'est-à-dire les diverses «ruses» avec le signifiant qui président à son élaboration et à son explication, conformément aux impératifs de sa transmission et de sa conservation.

Cela étant, nous pouvons soutenir que «les procédés expressifs qui forment le style oral et en particulier les gestes narratifs ont en plus de la fonction communicative, une autre de

dramatisation et aussi informative». (Calame Griaule, 1977; Diagne (2005:26). Fonction communicative, «dramatisative», ou informative concourent à la conservation et à la transmission. Ainsi nous considérons que les peuples d'Afrique noire ont adopté des modes de connaissances en rapport avec leurs modes de vie respectifs. La narration, procède à une mise en scène, avec l'instauration d'une atmosphère, la création de situations et l'intervention de personnages devant servir de porte-paroles ou de supports aux idées qu'on veut exprimer. Par le moyen d'une dramatisation, comme l'attestait Diagne (2005:149), une idée est véhiculée et développée sous la forme d'une histoire, de dimension et de complexité variables.

1.3.2. La symbolisation

Le symbolisme consiste à faire passer la connaissance à travers des images qui réfèrent à un fait culturellement admis tel. Ce procédé est tellement régulier qu'il devient naturel chez les Africains. Ce n'est pas en vain que Ndaw (1983) repris par Diagné (2005:29) dans une approche plus générale, fait même du symbole l'expression naturelle de l'esprit africain. Ce qui permet, selon lui, d'exprimer en termes programmatiques l'une des tâches du chercheur: «Insérer le langage symbolique de la pensée négro-africaine dans le discours rationnel de la philosophie». En effet, ils n'ont pas tort de demander l'insertion d'un processus qui se détermine par nature. Le langage symbolique est un processus du discours africain où «Tous les sujets sont formulés de manière indirecte, en général suggérés par un langage figuré plein d'images et des symboles, et les personnages même les animaux sont paradigmatiques». (Ibanez, 2009:92).

Le conte, par exemple, est en soi porteur de symboles. Et dans cette optique, Calame Griaule (1987:13) considère que «Rien dans les contes n'est gratuit et [...] tous les détails culturels mentionnés au cours du récit ont, en dehors de leur sens apparent fournis par le rôle qu'ils jouent dans l'«histoire», un sens symbolique qui contribue à donner, pour celui qui sait le décoder, le sens caché du conte ». Le symbolisme donne à penser. C'est dans ce sens que Awouma & Noah (1978:23) décrivent la fable. Tout en s'enracinant dans le monde réel avec ses problèmes quotidiens, elle est un récit allégorique. Ses acteurs sont les animaux, les végétaux, les êtres inanimés, personnifiés c'est-à-dire qu'ils agissent, parlent, pensent en être doués de raison et de volonté. Ils incarnent donc un caractère, une vertu, un vice, par leurs mœurs ou leur manière d'être, ils sont les symboles.

Dans ces conditions, nous prenons le contrepied de l'argument de Madame Faïk Nzuji (1992:7) qui concernant le symbolisme note que

> L'intérêt des Africains pour le symbole n'est ni un comportement spécifique ni un cas isolé dans l'histoire de l'humanité. De tout temps, l'homme a aspiré à communiquer et a cherché à trouver dans la nature ou en les fabriquant lui-même, des moyens qui l'aident à traduire sa pensée, à rendre perceptible ce qui ne l'est pas. [...] Chez les peuples d'Europe, à côté de l'utilisation pratique du symbole, s'est développée une réflexion théorique sur le symbolisme en tant qu'aspect de la connaissance. *Quant aux peuples d'Afrique noire*[17], *leur intérêt s'est orienté seulement du côté pratique et utilitaire des symboles. Ils se sont occupés de leur fonction et de leur efficacité dans la vie sociale et religieuse immédiate*[18].

Ici, nous rappelons, l'argument d'Abglemagnon (1969) que nous avons déjà cité à l'introduction de cette sous-section concernant le matériau oral. Nous pensons que la codification symbolique de la pensée est très répandue en Afrique. Les Africains recourent à plusieurs symboles pour codifier la pensée. Mais ce que nous repoussons plus dans cet argumentaire de Mme Faïk, c'est le fait de considérer que l'Afrique s'est penchée seulement du côté pratique et utilitaire des symboles. Les Africains se sont occupés de leur fonction et de leur efficacité dans la vie sociale et religieuse immédiate. Comme si le fonctionnalisme ou l'utilitarisme n'était pas de la philosophie. Et même alors, nous ne devons pas rester dans l'aspect pratique de l'imagination. Nous devons faire observer que la conception de la symbolique africaine procède en amont d'un processus conceptuel qui relève bien de l'abstraction. Car, c'est ce que sous entend son argumentaire l'abstraction n'est pas africaine. Elle relaye ainsi des pensées déjà vivement soutenue par L-V Thomas en (1960:66) concernant le Diola du Sénégal. Il présente trois idées maîtresses qui, selon lui, caractérisent ce peuple

- une certaine contamination au niveau des concepts (entre le matériel et le spirituel par exemple) [...] *une incapacité notoire*[19] à opérer le passage de l'idéologie à l'opération logique. La perception du monde ne peut être qu'impressionniste.
- La difficulté qu'éprouve le Diola à ordonner les parties d'un tout et à saisir les relations formelles, l'empêche de substituer les opérations sur les symboles aux opérations sur les choses.
- Mais, en revanche, le réalisme est peut-être le caractère le plus patent de son intelligence et de sa technique.

---

[17] Diagne (2005:11) illustre le contre sens de ce genre d'argumentaire quand il écrit: «Qu'on nous comprenne bien: la réflexion philosophique sur les cultures africaines n'implique pas ignorance ou mise en époché de ce que nous avons appelé le non –philosophique ». Derrida (1972:1) se pose même la question de savoir ce que serait la philosophie si elle ne s'était pas de tout temps nourrie de son autre ».

[18] C'est nous qui soulignons.

[19] C'est nous qui soulignons.

L-V Thomas endosse dans ce sens les affirmations de Lévy-Bruhl (1922), selon lesquelles «L'esprit critique n'est pas une qualité essentielles de l'âme africaine» et «la métaphysique nègre ne saurait être qu'implicite, intuitive et vécue: elle est plutôt mythologique, imagerie même que philosophie». Struyf (1936:3) n'en dit pas moins de Kongo qu'il considère de naïf et de moins critique face à leurs propres fables et légendes. Comme on peut le constater dans ses écrits: «Les fables et légendes que nous publions ici, découvriront quelque chose de l'âme des Bakongos d'il y a trente ans. [...]. Elles ont été écrite sous la dictée, peut-on dire, des indigènes eux-mêmes, dans leur langue imagée et naïve, si pleine d'une couleur locale, que beaucoup ne soupçonnent même pas ». Nous reviendrons sur cet argumentaire de Nzuji Madiya dans l'analyse dramaturgique du conte que nous faisons ci-dessous pour illustrer les différents procédés analysés.

Le symbole diffère d'une simple comparaison. Celle-ci est une considération de dehors; alors que le symbole procède par un mouvement interne. Le symbole est le mouvement du sens primaire et qui nous fait participer au sens latent, au sens second. Ricœur (1969:16) appelle symbole «Toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect secondaire, figuré, qui ne peut pas être appréhendé qu'à travers le premier ». En effet, interpréter un symbole, soutient-il, c'est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale.

Les symbolistes mettent l'accent précisément sur la métaphore [en la marquant parmi tous les moyens représentatifs du langage], comme une manière de rapprocher des séries sémantiques éloignées. A la place des métaphores apparaissent, dans toute leur variété, les nuances latérales des mots, fondées sur des périphrases et des métonymies.

Dans une société où tout parle, la réalité est un livre vivant dont il faut toujours interpréter les signes en vue de décoder le message. Symboles, fables, contes, mythes, légendes, chroniques, épopées, généalogies, proverbes et dictons, maximes, devises et devinettes, langage et rythme des instruments de musique, théâtre sont des véritables archives du dire constituées au cours des siècles, qui renferment tous les signes et les symboles à travers lesquels nous pouvons interpréter toute la sagesse, la connaissance africaine.

Le contenu du discours symbolique part de la situation symbolisant à des situations symbolisées grâce à l'analogie [ressemblance] ou grâce à la correspondance [comparaison]; c'est-à-dire, on part d'une situation concrète vécue [situation symbolisante] d'où l'on tire l'idée que l'on incarne ensuite dans une situation concrète [situation symbolisée]. C'est qu'une situation cosmique se révèle à l'homme, comme à une situation humaine. Ces deux démarches

se trouvent à la genèse même du symbole. Le contenu du symbolisme est à la fois l'expression de l'abstrait et du concret. Expression de l'abstrait: car le symbolisant [idée première du symbole, se dévoile à partir du symbolisé abstrait] l'idée seconde qu'on se fait du symbole [le sens] métonymique impliqué par la correspondance ou la comparaison. Expression du concret: car le symbolisant [idée première de symbole] se dévoile à partir du symbolisé concret [situations concrètes: la référence] métaphorique.

Soit le proverbe yombe:

«***tsuusu syata kalekanga nzala ko.***»: (La poule qui gratte ne dort pas affamée.)

L'observation faite ici part de la manière dont la poule nourrit ses poussins, et le résultat qui en découle. En effet, dans la conception kongo quand on parle de la poule, on sous-entend toujours et souvent les poussins. Et comme la poule ne s'éloigne pas de ses poussins, c'est elle qui prend en charge leur survie. [On peut objecter que c'est un rôle tout naturel chez les animaux], l'observation démontre que c'est très spécifique chez cet oiseau. Pour nourrir les poussins, la poule gratte et en grattant, elle déniche et indique la proie à ses poussins. Ainsi ceux-ci peuvent manger à sa suite. Une mère qui veut inculquer la notion de «travail» à ses enfants, cite ce proverbe en faisant passer, par comparaison, la poule qui gratte pour l'Homme travailleur qui ne manque pas de quoi se nourrir et nourrir sa famille. Ainsi la poule qui gratte est le symbole du travailleur, du travail.

Les symboles sont souvent tirés de la nature environnante. La faune, la flore, la forêt, l'humain. Ce qui suppose une connaissance méticuleuse des espèces naturelles.

A propos du symbolisme, nous pouvons nous rapporter à l'explication que donne Fongot Kini Yen Kinni (2001:91), anthropologue et conservateur du musée Afhemi (African Handicraft and Environmental Management Institute). Voici comment il décrit le masque:

> Même accroché au mur, il peut rester impressionnant. Pourtant il ne "danse" plus. Mais il concentre la puissance de ce qu'il est censé représenter, dont il est le support de l'expression. Car le masque n'est pas un objet décoratif. C'est d'abord un objet rituel, à caractère sacré, qui représente les esprits ou un événement particulier. Il doit ressembler à une situation, un personnage, ou à la pensée que l'on veut transmettre. [...] Celui qui porte le masque ne doit pas se dévoiler. On ne doit pas le connaître. Il est dépersonnalisé. Il ne doit pas se comporter comme un individu ordinaire. Il est autre, puisqu'il a intégré l'esprit, le symbole du masque. [...] Quand il revêt l'apparence d'une tête humaine, le masque symbolise un personnage important de la communauté, un ancêtre ou une fonction, tel que le juge ou le roi. Quand il ressemble à un animal, il renvoie au totem d'une communauté, à son animal fétiche. Le buffle est le roi, l'oiseau le sorcier. Il y a aussi le singe, l'éléphant, le lion, la panthère... qui symbolisent d'autres fonctions et d'autres qualités animales que

le porteur de masque est censé avoir acquis.

1.3.3. L'image

En Afrique, l'image constitue un des processus discursifs très régulier. Mais cela ne signifie pas que la pensée est terre à terre. Aucun discours d'un certain niveau d'abstraction ne peut s'exprimer sans recours à l'image. Cela va de soi, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit plus haut de la caractéristique fondamentale de cette société: elle est orale, et comme telle, elle procède autrement. De ce point de vue, nous sommes tenté de considérer infondés des propos qui qualifient que les Noirs d'Afrique sont incapables de s'élever à l'abstraction et, par conséquent, à la pensée scientifique. Ainsi, par exemple, même si nous sommes d'accord avec le raisonnement de Calame Griaule (1977:19), nous sommes cependant contre les faits que nous soulignons de son argumentaire:

> L'expérience humaine ne se contente pas de distinguer les éléments de la réalité qui l'entoure, elle éprouve le besoin de les classer en catégories fondées sur des critères divers. L'hypothèse de départ est la même pour toutes les sociétés: il existe un ordre dans l'univers et il appartient à l'homme d'en déchiffrer les lois. *Les classifications symboliques des sociétés traditionnelles constituent une tentative d'explication du monde au même titre que les classifications scientifiques des sociétés modernes*[20]. Les unes et les autres sont fondées sur une connaissance approfondie de la réalité et sur des raisonnements analogiques déduisant de l'existence de caractères communs à plusieurs éléments leur appartenance à une même "classe". Les unes et les autres sont d'ailleurs parfois comparables: la "logique" des classifications traditionnelles n'est plus à démontrer.

Si la science repose sur la logique, l'observation et la catégorisation des faits, ce qui semble évident, comme le dit Meschonic (1976:423), «La taxinomie rêve de science» [en ce que la taxinomie logique ne décrit que les agencements distributionnels d'un énoncé];et si pour un même fait le comportement de deux groupes s'avère correspondant, c'est-à-dire la dialectique taxinomique induisant opposition et contradiction semblent se rencontrer, il nous paraît malaisé de déduire de la non scientificité des uns et de la scientificité des autres. Ce genre de thèse lie absolument la connaissance à l'écriture. Alors que l'écriture n'est qu'un support de connaissance et non la connaissance elle-même. Tierno Bokar, maître d'initiation africaine, disait à son disciple Hampaté Bâ (1972:22),

---

[20] C'est nous qui soulignons

> L'écriture est une chose et le savoir en est une autre. L'écriture est la photographie du savoir, mais elle n'est pas le savoir lui-même. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa graine.

D'où, nous trouvons raisonnable les propos de Sartre qui s'écrie: «Je ne dis pas qu'un homme est cultivé lorsqu'il connaît Racine ou Théocrite, mais lorsqu'il dispose du savoir et des méthodes qui lui permettront de comprendre sa situation dans le monde». (Benac, 1988:125, 126). C'est donc la leçon du sage Tierno Bokar à son disciple Hampaté Bâ.

Nous pensons comme, Leroi-Gourhan (1984) que la notion que les cultures sans écriture pourraient être considérées comme 'incultes' est largement dépassée. Et que par exemple, Si les civilisations africaines donnent une si grande place à la «fonction imageante» dans la variété de leurs pratiques discursives, c'est justement parce qu'elles sont orales. Les civilisations africaines sont, pour des raisons essentielles et non aléatoires, obligées de faire appel à des procédés originaux dans l'élaboration, l'acquisition, la conservation et la transmission de leurs savoirs. «Les plus remarquables de ces procédés est le recours massif à l'image. Et elles sont contraintes de recourir à de tels procédés discursifs, justement parce que ce sont des civilisations de l'oralité, au sens qu'on a essayé de donner à cette expression». (Diagné, 2005: 41). C'est le même retentissement qui ressort de la pensée de Roger (1828:126) qui écrit : «Je ne finirai pas s'il fallait rapporter leurs tournures particulières de phrases, et tout ce que peuvent avoir de remarquable leurs expressions. Ils parlent souvent par figures, par images, et par sens détourné».

C'est de cette manière que Diagne (2005) définit la civilisation de l'oralité comme la civilisation rhétorique par excellence; dans la mesure où le recours à l'image dans de telles civilisations va au-delà de l'aspect esthétique et devient un fait social. C'est-à-dire que l'usage de l'image est, pour ainsi dire, normal, parce que l'écart par rapport à l'usage ordinaire du langage y est la règle. C'est pourquoi, dans de telles études, on tiendra compte non seulement des métaphores isolées, ni même les faisceaux de métaphores qu'on placera, mais si l'on peut dire, la métaphoricité en tant que telle et sa fonction décisive dans les civilisations de l'oralité. Il s'agit du dispositif qui les met en circulation, les ordonne en réseaux complexes de relations signifiantes, pour les intégrer dans des structures cohérentes par les procédés de la mise en scène et la dramatisation. Et d'ailleurs Cauvin (1977) étudiant le proverbe Mynianka (du Mali) dit qu'il est hautement significatif que le mot qui désigne le proverbe (talénê) se rapporte également, chez les Mynianka, à toute utilisation d'images dans la conversation et le raisonnement.

Ainsi, par exemple, ce morceau de chanson d'un musicien congolais qui pose:

1. «***bitumba ya banzoko matiti nde emonaka pasi***» (lingala): (Quand les éléphants se battent, ce sont des herbes qui en pâtissent.
2. «***maladi ya bolingo, motema nde eswaka***» (lingala): (Quand on souffre d'amour, c'est le cœur qui est vicitime.)

Ainsi est-il posé dans ce passage:

1=2 parce que 1 met en évidence un pachyderme qui symbolise d'une part la force et de l'autre l'herbe qui symbolise la faiblesse. Ainsi quand deux êtres forts s'affrontent, ce sont les êtres faibles qui en pâtissent. Ce qui par analogie et/ou correspondance renvoie à 2 qui met en exergue par contiguïté la maladie d'amour (la déception, la jalousie, l'infidélité) dont peuvent être victime deux personnes [représentant la force] qui fait souffrir la partie infime ou faible de l'homme [le cœur].

Ainsi 1=2 présente les situations ci-après:

- Quand deux parents ne s'entendent pas [divorcent], ce sont les enfants qui en souffrent [maladie, insécurité, instabilité…]
- Le conflit entre deux autorités peut entraîner des conséquences aux subalternes.
- Le conflit entre deux grandes puissances peut entraîner [et même souvent] des conséquences fâcheuses dans d'autres pays.

Il y a lieu de comprendre à ce niveau que la culture africaine [surtout subsaharienne] est transculturelle. Dans tous ces pays africains, la connaissance circule de la même manière, c'est-à-dire oralement, à travers les mêmes procédés, la mise en scène et la dramatisation, la symbolisation, le recours massif à l'image. C'est pourquoi, nous pensons que les textes africains [proverbes, contes, épopées…] constituent autant des systèmes de pensée mis en place par les ancêtres qui constituent, à tout le moins, la référence d'autorité dans les différentes situations africaines.

1.4. Illustration de la dramatisation à travers l'analyse d'un conte yombe

Tsese nyandi vyatukudi bibulu byoso dyela

Tsungi béne yina, bibulu byoso bi nsîtu bikutangini vakimôsi, mwingi babula phûngu, mosi

batuba mambu midi yau.

Lumbu kinkaka, bé kutangana ku tsi nti môsi basobula lutidi bulêze vadi bibulu byoso. Ma mwéne ngo nyandi pfumu ngîndu. Lutidi bibulu byooso ngôlo banzébe ti nya véka mwéne ngo, ntinu mu nsîtu. Lutidi tola epi banzêbe ti kalombo nzau. Lutidi buvulu ayi bundima buna mbûlu. A vayi lutidi dyéla buna nandi é ee? Bakadi kunzaba. Baboso bazolele siwu muna mutu ka mûtu ti nyândi vyatukidi dyêla. Ma mwéne ngo mbadi kêmbi:

- *«Ena ti tuzebe utuvyatukidi bétu boso bulêze, buna tuzébi utuvyatukidi dyêla! Mbadi bo bébabanza ti bau balutidi bulêze, beka nonuna myoko, béka nkamba lumbu ayi mvu wo babutuka.*
  Mamwéne ngo weka bayuvula:

- *«Kambyanu mimvu ayi lumbu byo lubutuka, mosi tuzaba lutidi bulêze vadi bênu»:*

Kumba mvudi

- *Minu ndikabutukulanga, mvu ntâtu mimévyoka»*

  Mwéne ngo ti:

- *Bembama tuyuvula dyêmvo» kumba dyemvo ti:*

- *Minu ndikabutukilanga, ngônda kwandi tatu zimé vyoka» ndyemvo buna kasukisa, ngôndo weka kalata mu mûnu, kêmbe:*

- *Bosi kwandi mbé butuka»*
  Baboso basyakidi ngôndo, ngôndo, lubunzi, télété, beka mwêna ti yândi me nunga. Bazimbukila, tsese kuna yilu nti weka nsôsa, kembe:

- *«Kébyanu ka mînu ndyéka butuka. Phangilanu phwâsa mosi luthambudila». Mbadi yekudi ditafi dyo kandengala, wiza bwila vana khati tsika; bibulu byoso byeka nsimana. Mbadi baboso bazebe ti tsese lutidi bulêze, bila mé*

kwébutukila vana khati tsika nganda lukutungunu. Mbadi baboso basidi epi ti bati buna yandi kwandi lutidi dyêla. Mbadi ma mwene ngo telemene, fukimini vadi mavyângu tsêse, kembe:

- *«Ndyekuyamikisa, ti ngéyo lutidi bibulu byoso dyêla. Betu bôso tuméné kikinina ti ngéyo lutidi buléze vadi baboso. Mu bukédika, wisi kwaku mwâna lêzeko, vayi mu dyêla dyaku wisi ndyâku ko»!*

L'antilope naine est le plus intelligent de tous les animaux

A cette époque-là, tous les animaux de la forêt se réunissent en un seul lieu pour causer, afin de s'échanger les avis.

Une autre fois, ils s'assemblèrent au pied d'un arbre afin de désigner le plus jeune parmi tous les animaux. C'est le léopard, l'initiateur de l'idée, qui présidait la cérémonie. Le plus fort de tous les animaux on le connait, c'est lui-même le léopard, le Roi de la forêt. Le plus gros aussi est connu, c'est «*kalombo*», l'éléphant. Le plus stupide et le plus naïf, c'est l'âne. Mais le plus intelligent c'est qui? On ne le connait pas. Tout le monde se le réclame. Seigneur Léopard déclara alors:

- «si nous connaissons le plus jeune parmi nous, alors nous connaissons le plus intelligent de nous tous».

A cet effet ceux qui se croyaient être plus jeune, commencèrent à se manifester, disant le jour et l'année de leur naissance.

Seigneur Léopard leur demanda:

- «Dites le jour et l'année de votre naissance que nous connaissions le plus jeune parmi nous»

L'antilope cheval dit:

- «Depuis ma naissance, trois ans viennent de s'écouler» Et Seigneur Léopard de dire

- «Assieds-toi qu'on demande le loup», le loup ne se fit pas attendre avant de répondre

- «Depuis ma naissance, trois mois seulement viennent de s'écouler. Dès qu'il eut fini de parler, le singe se mit à gratter la bouche, il dit:

VNIVERSITAS BRUXELLENSIS · BIBLIOTHECA

-«Moi, je viens à peine de naître».

Tout le monde applaudit le singe qui, la tête dressée, se croyait vainqueur. Tous furent surpris d'entendre l'antilope naine dire du haut de l'arbre:

-«Attention! Je vais naître! Arrangez l'endroit ou vous allez m'accueillir». Ceci dit, elle lâcha la branche à laquelle elle pendait, elle vient atterrir au milieu de l'assemblée. Tous les animaux s'étonnèrent. Enfin, tous reconnurent que l'antilope-naine était le plus jeune de tous les animaux.

Le léopard se leva et alla s'agenouiller devant l'antilope-naine en disant:

-«je vais te proclamer le plus intelligent de tous les animaux; parce que nous tous sommes convaincus que c'est toi le plus petit parmi nous. En vérité, tu n'es pas jeune, mais par ton intelligence, tu n'as pas d'égal parmi nous».

Ce conte nous donne une bonne illustration des procédés que nous venons d'analyser ci-haut. Il présente un niveau élevé d'imagination et d'abstraction. Déjà au niveau de la conception, les fortes oppositions qui découlent de sa conception traduisent un esprit d'observation et de catégorisation très rigoureux.

1) d'abord au niveau du nœud ou de la trame, on cherche le plus intelligent, mais on pose le plus jeune. Connaître le plus jeune n'est qu'opératoire car, la finalité c'est connaître le plus intelligent. D'ailleurs la conclusion du léopard le dit clairement «en vérité, tu n'es pas jeune mais par ton intelligence tu n'as pas d'égal parmi nous»

2) la catégorisation au niveau de l'intelligence. Le conte montre que:

- l'intelligence ne va pas souvent avec la force: d'où l'on écarte de la course le plus fort le léopard;
- l'intelligence ne va pas non plus avec la masse: on a écarté le plus grand l'éléphant;
- et de manière graduelle, nous voyons que c'est parmi les plus petits et les plus fragiles qu'on a retrouvé le plus intelligent: le singe et l'antilope naine;

Cette catégorisation nous permet dramatiquement de poser le problème de choix d'acteurs. Nous sommes d'avis que dans le théâtre, le metteur en scène fait toujours les choix des acteurs en rapport avec leur profil et leur psychologie répondant aux personnages qu'ils incarnent.

3) La temporalité ou la tempérance de l'intelligence au niveau de l'exécution

Le conte montre que face à toute situation, l'on doit prendre le temps de réfléchir. C'est pourquoi, nous pouvons lire l'humour et l'ironie qui caractérisent la réplique du léopard au premier intervenant. En effet le verbe «*kubembama*» (s'asseoir) dans ce contexte a une valeur méprisante. Il aurait dit «*vingila*» (attends que nous écoutions aussi les autres). En disant «*bembama*» (assieds-toi), le léopard laisse entendre clairement : «arrête de dire des sottises, idiot, tu n'es pas intelligent.» Il utilise carrément un ton ironique. Cela, non seulement parce que l'antilope gazelle s'est avéré non intelligent par sa réponse, [ce qui est logiquement très vrai par rapport au contexte du récit]; mais beaucoup plus le léopard insinue sur le temps qu'il a mis à réagir. Nous voyons comment les deux derniers ont été félicités. Le singe le premier avant qu'un plus intelligent que lui ne lui ravisse la vedette. Ceci ne peut pas moins expliquer la présence dans la société yombe des proverbes comme:

Bavváánini vó váawu	**on te donne sur place**
Wéká vvuutudila vo váawu	**tu remets sur place**
Wisi kwáku tsóoni kwé	**tu n'as pas honte!**

Sens: quand on te pose un problème sérieux, il faut d'abord se retirer pour réfléchir avant de donner une solution. (De peur d'être tourné en dérision par l'incommodité de la solution irréfléchie proposée).

A supposé que l'abstraction fût absente dans ces sociétés (comme l'a semblé dire Nzuji Madiya Faïk (1992), l'exigence des genres appelant cette dimension aurait été d'office inexistante. En effet «La littérature est donc à la fois le miroir et l'interprétation d'un état de société: lieu d'une tension entre le réel et une image idéale, elle la surmonte au sein de l'unité de texte producteur de signification cohérente». (Makouta, 2003:103). Donc la littérature en tant que miroir de la société ne peut pas représenter au-delà ou en deçà de ce que représente le peuple dont elle porte les marques. Comme le dit Boileau (1969:92-93): «Ainsi qu'en sots auteurs, notre siècle est fertile en sots admirateurs. Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire». Pour dire finalement que «L'individu n'est jamais que ce que permettent qu'il soit et son époque et son milieu social». (Febvre, 1953:211). C'est de cette manière que Lanson (1965:35-36) tire l'évidence des rapports entre la littérature et la sociologie qui apportent des précisions sur les liens entre cet individu-écrivain-génie et son groupe ou son milieu que Lanson définit comme une symbolisation ou un dépôt:

> L'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur de mouvements contemporains [...]. Ce que le génie individuel a, tout de même, de plus beau et de plus grand, ce n'est pas la singularité qui l'isole, c'est, dans cette singularité même, de ramasser en lui et de symboliser la vie d'une époque et d'un groupe, c'est d'être représentatif [...]. Ainsi nous devons pousser à la fois en deux sens contraires, dégager l'individualité, l'exprimer en son aspect unique, irréductible, indécomposable, et aussi replacer le chef – d'œuvre dans une série, faire apparaître l'homme de génie comme produit d'un milieu et le représentant d'un groupe.

4) La dramatisation se lit à travers les jeux de rôle et l'humour qui caractérisent les personnages notamment le léopard, le singe et l'antilope naine. Mais aussi dans la gestion de l'espace. Si auparavant, ils se réunissaient sur un même endroit, cette fois-là, ils ont décidé de se réunir au pied de l'arbre, cela plante bien le décor du scénario qui devrait se passer: l'antilope naine qui devrait annoncer sa naissance à partir de l'arbre sur lequel il était perché. Là encore, nous sommes en présence d'une dramaturgie bien réfléchie.

Ce décor préfigure la situation sociale africaine, kongo dans le cas d'espèce, où les questions difficiles se discutent sous l'arbre à palabre. L'arbre à palabre est une métonymie qui traduit non seulement l'endroit où l'on se réunit pour les problèmes de cet ordre, mais aussi les personnes qui y siègent [même les morts sont présent: les ancêtres notamment], le discours qui y est tenu et les normes édictées [la tolérance, la compréhension, l'objectivité]. Nous allons revenir sur ces notions avec force détail dans le chapitre 6.

Toutes ces considérations prises en compte, nous sommes en droit de considérer comme Derive (2008b:17) que :

-L'oralité est un mode de civilisation: l'oralité apparaît donc comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbale ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire. Cette double fonction vient

-D'une part, de ce que ce patrimoine véhicule de valeurs idéologiques propres à chacune [représentations qui sous-tendent leur vision du monde, système de pensée, code de comportement etc.]

-D'autre part, de la nature même du mode oral, de sa transmission dia- et synchronique qui [vu, dans ce type de communication, la signification socioculturelle de la prise de parole, l'implication particulière des partenaires et l'interférence du contexte] l'intègre d'emblée dans la dynamique du système relationnel sur lequel repose le fonctionnement de ces sociétés.

-L'oralité n'est pas une culture par défaut: en réaction avec ceux qui réduisent la pensée à l'écriture; et en nous référant à Derive (2008b:28), en Afrique noire, l'oralité n'a pas exclu certaines formes d'écriture, tel qu'en témoignent l'existence de l'alphabet Bamum, sur la frontière du Cameroun actuel, ou les signes et symboles graphiques de Dogon qui ont pour objet de perpétuer la parole originale, tel que le graphisme sous forme de peigne auquel il est attribué une signification cosmogonique. Donc comme le dit Houis (1971:9)[21]

> L'oralité n'est pas l'absence ou la privation d'écriture. Elle se définit positivement comme une technique et une psychologie de la communication à partir du moment où l'on réfléchit sur trois thèmes fondamentaux: la problématique de la mémoire dans une civilisation de l'oralité, l'importance sociologique, psychologique et éthique de la parole proférée, enfin la culture donnée, transmise et renouvelée à travers des textes de style oral dont les structures rythmées sont des procédés mnémotechniques et d'attention.

Conclusion

De ce long périple théorique, nous pouvons tirer les enseignements suivant: d'abord que la littérature est autant un mode de communication qu'un mode de pensée. Ce qui revient à dire que forme et fond l'intéressent tout autant. C'est une évidence, pas d'art pas de littérature. La forme est la condition existentielle de toute littérature. Mais si aucune étude littéraire ne peut se passer d'une réflexion sur la forme, ce n'est donc pas uniquement à cause du pouvoir de séduction qu'on lui attribue généralement; c'est aussi à cause de la beauté du contenu qu'elle véhicule. En fait ce n'est pas la forme qui est artistique, mais c'est ce qu'elle transporte qui est rendu artistique par la manière dont elle est transportée.

Donc autant que la forme concoure à l'élaboration d'un contenu, le contenu conditionne à sa manière cette élaboration. Bakhtine (1978:41) le pense aussi puisqu'il considère que c'est lorsque nous aurons défini le contenu comme aspect de l'œuvre d'art, et défini comme il se doit la place du matériau, que nous pourrons aborder correctement la forme, nous saurons comprendre comment la forme est, d'un côté, effectivement matérielle, entièrement réalisée à partir d'un matériau et soudée à lui; d'autre part comment, en tant que valeur, elle nous mène hors des bornes de l'œuvre comprise comme matériau organisé comme un objet. L'œuvre est vivante et signifiante, de façon connaissable, sociale, politique, économique, religieuse, dans un monde également vivant et signifiant.

---

[21] Lire en plus Maurice Houis (1973) « Qu'est-ce que l'oralité ? »

A ce titre, il convient d'observer que si aujourd'hui on prend plaisir à lire Victor Hugo ou Lamartine, c'est beaucoup moins à cause de la qualité de leur écriture que de l'histoire de leur pensée. Le goût ayant sensiblement évolué en fonction des époques. «La littérature n'est pas une simple vision philosophique de la société; mais un tableau parlant (utilisant des signes linguistiques) des problèmes sociaux. Elle est l'expression d'une attitude globale devant la vie, conscience d'un monde éparpillé, un acte de solidarité historique». (Abibi, 2008:3). Toelle & Zakharia (2003:10) montrent que «La littérature est un des creusets privilégiés où précipitent des contradictions. Elle reflète ce tiraillement qui, passerait-il par des modes d'expression pour nous inaccoutumés, n'en témoigne pas moins d'aspirations à la transcendance, au bonheur, [...]». Dans ces conditions, comme l'affirme Bakhtine (1978:48).

> Le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables. [...] Pour que la forme ait un sens purement esthétique, le contenu qu'elle embrasse doit avoir une signification cognitive et éthique, la forme ayant besoin du poids extra-esthétique du contenu, faute de quoi, elle ne pourrait se réaliser en tant que forme. [...] Car la forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, et comme vouée à lui.

Cette considération de la littérature nous a permis ensuite de comprendre la dramatisation et l'oralité qui caractérisent la littérature orale africaine, comme spécificité discursive, par laquelle elle s'insère comme discours de la science littéraire universelle. En effet, après avoir fait comprendre que l'oralité est une particularité encrée dans la culture africaine; nous avons pu faire comprendre qu'en tant que telle, elle fait appel à des modes de pensée qui découlent de sa nature essentielle. Nous avons réalisé que

> La tradition noire africaine identifie langage et pensée. La langue est le support de la pensée et la parole, l'oralité, est l'attitude dominante et essentielle face à toute réalité. En Afrique occidentale, même si l'écriture a été connue par quelques groupes après le 16ème siècle, elle est restée à l'écart de la vie sociale sans recevoir des patrimoines importants confiés à sa garde. Pour les Africains subsahariens, le savoir n'est pas nécessairement uni à l'écriture. Ibanez (2009: 73).

Car, Dans les sociétés orales, les activités de symbolisation aboutissent à la constitution d'un aide-mémoire pour conserver l'ensemble des valeurs culturelles. Ainsi que le souligne Calvet (1984:12), même si le graphisme contient un fragment d'histoire, de cosmogonie, même s'il est porteur d'une vérité morale, il ne peut remplacer le discours car les signes qu'il contient ne sont jamais figurés de façon claire et univoque. Il y a bien une picturalité de l'oralité, picturalité qui, certes, ne concerne pas directement la langue, mais qui fossilisant un savoir ou une croyance, va permettre à la langue de les exprimer. La picturalité est un lieu de mémoire, un «pousse-à-

parler».

Nous devons cependant noter qu'au-delà de sa capacité cognitive et de ses connotations réflexives, la parole porte en soi un surplus esthétique qui découle d'une intention et s'exprime dans une organisation formelle particulière. Ainsi, lorsque la tradition orale atteint cette organisation esthétique, la parole constitue la littérature orale. Le facteur esthétique est sa marque. Toute narration littéraire change le niveau de la parole, la rend poétique. De ce fait, il faut considérer que

> Les littératures du monde entier ont en principe pour but de provoquer une émotion esthétique par le comique, le tragique, l'épique, etc. En outre, beaucoup ont un rôle formateur tendant à intégrer leur public dans le système de valeurs de la culture dont elles sont issues: en proposant une explication du monde, en justifiant ou en exaltant les principes de la morale individuelle et sociale en cours dans la civilisation où elles sont en fonction. (Derive;1975:21).

Nous ne voyons pas, comme nous allons le remarquer, que la littérature orale africaine, dans son ensemble, ait d'autres lois. A travers ses genres, à travers ses articulations, la littérature orale africaine présente une esthétique particulière à travers laquelle se traduit une certaine vision du monde.

Chapitre 2

Confrontation analytique des arguments sur l'existence du théâtre africain

Introduction

Nous allons dans ce chapitre, et nous en avons le devoir par rapport au caractère polémique que revêt notre recherche, confronter en les analysant, les différents arguments sur le théâtre africain. Cette confrontation permettra de préciser, dans un sens comme dans l'autre, à la lumière de la théorie générale du théâtre, la notion du théâtre africain. Ce qui nous permettra de proposer notre typologie du théâtre africain à la lumière de l'orientation qui se dégagera de cette confrontation. C'est pourquoi, nous allons d'abord présenter la théorie générale du théâtre en décrivant les éléments fondamentaux qui impliquent l'existence du genre théâtral avant de procéder à l'analyse critique de différents arguments sur le théâtre africain.

2.1. Quelques fondamentaux à l'existence du théâtre

Le théâtre est un genre très complexe qui, comme nous allons le remarquer, se compose de plusieurs signes. En dépit de sa «pluricodicité», il porte des variables par lesquels un genre théâtral est reconnaissable. Il nous paraît évident, dans le sens de cette confrontation argumentaire, de procéder à l'énumération de certaines variables de manière, à partir de celles-ci, de vérifier la véracité des propos autour de l'existence ou non du théâtre africain. Ce qui nous permettra de savoir dire si l'on peut parler ou non du théâtre dans le contexte africain.

2.1.1. Les invariants du genre théâtral

Nous estimons que pour bien aborder notre problème de typologie théâtrale, nous devons au préalable définir les critères fondamentaux qui caractérisent le genre théâtral de manière universelle. Dans ce cas, notre souci est de décrire le théâtre en tant que genre. En effet, pour insérer un discours particulier dans un discours universel, il faut bien que celui-là renferme en son sein les éléments qui permettent de le reconnaître comme catégorie de celui-ci. Nous venons de l'évoquer ci-haut en parlant de la littérature. Et ce point de vue, constitue une des exigences de la science littéraire. «La première exigence de la science de la littérature serait la découverte d'une manière commune d'exister à tous les textes littéraires, à toutes les œuvres qui serait l'objet de cette science ». (Todorov1970; Moisan 1984:194). Cela est d'autant plus

important que nous devons, pour aborder ce genre, savoir décrire les critères et les caractéristiques qui le définissent comme tel. L'objet «théâtre» est tellement complexe qu'il faut dès l'abord en saisir les constituants principaux.

Définir le théâtre, à notre sens, se rapporte quelquefois à préciser, comme le montre Gouhier (2002:9) dans *L'essence du théâtre*, ce qu'il n'est pas, analyser sa structure, dire à quelles conditions il existe et dans quelles conditions il cesse d'exister, rapporter sa signification à l'homme qui le veut et qui le crée. Mais il est opportun de faire savoir que le théâtre est à la fois art de la littérature, art du spectacle et de la représentation, il n'est pas moins art de la communication. "La pièce de théâtre, au-delà de sa forme représentée, mise en scène, est aussi un objet littéraire, une écriture». (Minoungou, 2006:23). C'est l'avis partagé aussi par Vanden Heuvel (1999:2), «By drama I mean generally that form of theatrical expression that is constituted primarily as a literary artifact, according to particular "dramatic" conventions, and empowered as text". Dramas, of course, do not remain merely literary and textual, they are often performed. Vigeant (1997:53) définit bien le théâtre relevant sa spécificité partant de la complexité dont il est constitué. Par définition, le théâtre est la rencontre de signes issus de systèmes différents: il est espace, lignes et couleurs, donc arts plastiques; il est mots, donc littérature; il est gestes et déplacements, donc chorégraphie; il est bruit et sons, donc musique. On l'a souvent dit: le théâtre est l'art total. Toutefois, les conventions qui en ont régi la pratique ont tracé des frontières entre le théâtre et ces autres arts, de telle sorte qu'il ne dépend pas vraiment, pas tout à fait, de l'un ni de l'autre. Son espace, parce qu'il doit recevoir le jeu, n'est pas essentiellement une œuvre plastique, même s'il puise dans la même matière. Son texte est inachevé sans la représentation. Sa gestuelle est plus motivée que dans la danse. Sa musique n'a pas l'autonomie d'un concerto. En fait, s'il est un art spécifique, c'est qu'il ne relève pas uniquement d'un de ces arts, mais bien de tous et qu'il doit trouver le lieu de leur coopération. Il nous serait donc difficile, même impossible, de parler de cet art, sans mentionner de temps en temps des notions qui touchent à cette multitude. C'est pourquoi, comme nous n'allons cesser de le dire, la structure du théâtre paraît difficilement réductible au seul mode d'analyse du récit. Par sa dimension vécue, son intrication complexe de codes, son appel au regard d'autrui, le théâtre se veut une synthèse d'art.

Si nous pouvons recenser plusieurs manières de considérer le théâtre, nous devons noter qu'il y a des fondamentaux sur lesquels reviennent les auteurs et qui constituent l'art théâtral. La *mimesis* est un de ces fondamentaux. Au sein de la littérature, le théâtre est le genre littéraire mimétique par excellence puisqu'il met en scène le fictif comme s'il était réel, pour reprendre le mot d'Hubert. La mimésis étant entendue comme «L'imitation de la réalité, ou mieux sa

représentation. Tout art mimétique suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. Le théâtre est un art mimétique parce que imitation et représentation». (Hubert, 2008:10).

Le théâtre est une imitation du réel dans ce sens qu'il part du réel pour représenter le monde. Il est un semblant de réalité. Le théâtre représente deux mondes: le fictif et le réel. Le fictif se présente comme le monde de la vérité, et le réel comme celui de mensonge même si dans le fait le premier découle du deuxième. Schaeffer (2012) montre que la fiction crée un modèle pour comprendre la réalité, en élaborant une modélisation analogique de celle-ci. La fonction cognitive de la fiction serait fondée sur la relation de similarité qu'entretient un modèle virtuel (fictif) avec les modélisations sérieuses du réel. Ainsi la fiction n'imiterait-elle pas la réalité mais nos modes de représentation de la réalité. Ainsi comme le dit Mannoni (1969:165): «L'image de la forêt ne nous fait pas peur à la manière de la forêt, mais à la manière de l'image de la forêt que nous avons en nous». Pris dans ce sens, nous pensons que l'analyse du récit devra bien faire ressortir la part du réel qui se dissimile derrière l'irréel. C'est ce que soutient André (2012:36) en parlant du récit. Pour lui, le récit est donc un modèle dont le contenu peut être réel (récit historique) ou irréel (récit utopique par exemple) car il est un modèle de représentation pour la réalité. De la sorte, il pense, assez justement, qu'en effet, l'utopie, contre modèle, est fonctionnelle et efficace, c'est-à-dire source de savoir sur le monde, dans la mesure où elle utilise un modèle subsumant qui est celui du récit, palimpseste que l'on peut retrouver dans tous les textes narratifs.

Le théâtre, comme récit, rapporte dans le monde imaginaire et fictif, des faits vécus dans la réalité (très souvent des contre performance des hommes) et forge des lois (tirées du monde fictif) qui doivent corriger l'imperfection et stimuler la performance humaine. A ce propos, Moisan (1987:101,102) donne une illustration délicate

> «Qu'on s'arrête un moment à la mimesis qui joue un rôle déterminant dans la création d'œuvres littéraires. La mimesis n'est pas qu'imitation et n'est surtout pas copie; elle est aussi innovation, c'est-à-dire qu'à travers la répétition elle donne lieu à une anticipation. Reprendre un(e) donné(e), c'est figurer un futur; l'imitation est une migration. La mimesis devient ou peut devenir un modèle à suivre. Elle supprime toutes les difficultés qui concernent la vérité de l'œuvre d'art, empirique, idéaliste, réaliste ou conventionnelle. La mimesis est une production faite à partir d'une production et d'un préjugé favorable; comme l'histoire, elle imite la nature, elle fabrique de l'utopie. La détermination de l'essence de la mimesis est faite par le rapport proportionnel entre le double et l'illusion (l'imaginaire) et par sa médiation dialectique. [...] Dans l'histoire littéraire, comme dans l'œuvre d'art, on procède à un traitement artistique du changement (transformation qualitative) sous la forme de l'exemplaire, du modèle (à imiter); il s'agit d'une construction à priori.

C'est le cas, par exemple, du conte dans le contexte africain où le génie de la mise en scène collective duplique des faits avec l'intention de tirer du monde fictif [qui se présente comme la copie et la correction du monde réel] les lois générales desquelles s'inspirent les hommes réels. A propos du conte d'ailleurs, nous soulignons comme Diagne (2005 :138) qu'il permet la duplication de la pièce qui se joue dans l'histoire concrète des hommes par celles qui a pour lieu scénique l'imaginaire social. Avec pour résultat, la possibilité de mimer, dans celle-ci, la logique et les lois de fonctionnement qui ont cours dans celle-là. Or mimer, c'est toujours transposer en démarquant, répéter dans la différence, et donc maintenir une dualité. Et ce, parce que, comme l'explique Agblemagnon (1969: 158), le conte «Est la traduction de certains types d'agencements sociaux, de réactions sociales significatives, de situations sociales jouées et non pas simplement imaginées. Cette pièce nous permet dans un certain sens, de saisir cliniquement la dynamique de la société en cause».

Le théâtre s'inspire de la vérité pour extirper le mensonge et faire accoucher le contre-mensonge: la vérité, la morale, la norme. Cette vérité découle du monde fictif ou imaginaire. Dans ce sens, il nous convient de comprendre Picasso (1998) qui concernant l'art laisse entendre que ce dernier n'est pas la vérité. Il est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité, du moins la vérité qu'il nous est donné de pouvoir comprendre. Et Helbo (1983:46) s'inspirant de Greimas (1979) et Ducrot (1980), caractérise l'allocution théâtrale. Cette dernière, selon lui, met aux prises deux interlocuteurs au moins mais se situe dans un type de discours particulier, la présence d'une instance virtuelle conférant situation et autorité au langage. L'échange spectaculaire apparaît ici comme un support d'une stratégie du mensonge que les sociolinguistes associent à un rappel constant des règles du jeu et des rôles. Cette convention définit partiellement le contrat théâtral en termes de virtualité: le spectateur est flanqué de son double fantasmé (acteur en puissance), l'acteur s'observe comme spectateur. L'instance tierce est également à considérer comme la situation qui met en présence les interlocuteurs, ou plus précisément ce qu'«on» dit qu'est situation: chacun des deux interlocuteurs étant assujetti à ce discours d'un «on» universel (qui se confond pour lui avec la réalité de la situation).

Ainsi dans La Physique, Aristote distingue deux modes de la *mimésis.* D'une part, l'art mène à son tour ce que la nature est incapable d'œuvrer, d'autre part il imite. De ce point de vue, Hubert (2008:10) considère en effet que, la mimesis, au sens restreint, reproduit ce qui est déjà présenté par la nature. En revanche, entendue dans un sens général, elle ne reproduit rien d'existant, mais supplée par la stylisation à l'incapacité de la nature à ordonner. Elle est poïétique, c'est-à-dire créatrice, puisque, se substituant à la nature, elle-même à son terme le

processus de création.

Art mimétique, le théâtre se distingue des autres arts mimétiques par son essence et ses objets. Le théâtre n'est pas le seul art mimétique. C'est une caractéristique qu'il partage si bien avec d'autres. La peinture n'est pas moins mimétique, la sculpture ne l'est pas moins non plus. La grande question est de savoir: que, comment et où représente-t-on dans le théâtre? Parlant des critères de différenciation des arts mimétiques, Hubert (2008:15) se pose trois questions [Avec quoi représente-t-on? Que représente-t-on? Comment représente-t-on?] dont résultent dans le sens d'Aristote, les trois critères qui permettent de différencier les arts mimétiques: les moyens, les objets, les modes de représentation. Ceux à partir desquels le théâtre se constitue. De cette manière, la mimesis fait partie de la convention théâtrale. Il imite la réalité dont souvent il se moque (à travers les acteurs) de certaines déconvenues. C'est comme cela que Pruner (2010:26) conçoit le théâtre. Il est l'espace d'un simulacre. Il donne à voir et rend présent ce qui n'existe pas, comme si cela existait. Cette représentation, que Platon distingue de celle intervenant dans la narration, est l'imitation –la mimesis – d'une succession d'actions fictives accomplies par des êtres vivants, dont les comportements montrent comment ils réagissent face aux événements. L'action se trouve au cœur du fait théâtral. Le théâtre ne raconte pas, il montre. Il est une fiction active. Ce qui laisse comprendre que «L'essence du théâtre exige des hommes réels dans un monde artificiel; réalité et artifice se mêlent au gré du dramaturge». (Gouhier, 2002:44).

En plus de la mimesis, le théâtre, c'est d'abord un jeu, à travers lequel on prend plaisir. Le théâtre est lié à la vie spirituelle, physique et psychologique de l'homme. Il procède du besoin et de l'élan naturel de l'homme à s'identifier aux êtres divins, aux êtres ordinaires, pour les railler, les vanter, les tourner en dérision, par la mise en évidence de leurs tares, travers et le ridicule, etc. Le besoin d'évasion, de divertissement, sa propension à la contemplation et à la communication font du théâtre un jeu, un jeu scénique, un jeu d'incarnation.

C'est au moyen de son aspect ludique que le théâtre traduit sa catharsis sociale. Reprenant Aristote à propos de la tragédie, Hubert (2008:36) exprime le sens de la catharsis théâtrale en soulignant son importance. Hubert montre que deux traits essentiels caractérisent la tragédie, la noblesse de l'action. Celle-ci produit sur le spectateur la mise en jeu de deux émotions, **la pitié** et **la crainte**, provoquées par le spectacle du pathos, ou événement pathétique. Et cette mise en jeu de la pitié et de la crainte crée la catharsis. Le terme grec, composé de la proposition *cata* (en vue de) et du verbe *airo* (enlever, élever, exalter), revêt trois acceptions. Au sens premier, médical, il signifie «purgation», élimination des humeurs peccantes. Au sens psychologique, il est employé pour décrire le soulagement de l'âme,

débarrassée des troubles qui l'agitaient. Au sens religieux, il est synonyme de purification. Ce qui revient à dire que «La catharsis correspond à une modification de structure de la personnalité, liée à la prise de conscience d'un état psychoaffectif conflictuel refoulé, revécu par exemple à l'occasion d'une représentation dramatique ou d'une psychothérapie». (Barrucand, 1970: 95). Caune (1981:135) comme les deux précédents auteurs montre que le jeu théâtral a aussi pour objectif la modification de certains états des participants. Car il note dans son ouvrage concernant l'effet cathartique du drame que le drame dans sa fonction différée provoque une modification de structure de la personnalité, ni qu'il permet l'émergence d'un état refoulé, encore que certaines situations revécues dans le psychodrame par exemple parviennent à ce résultat. Il montre, à travers certaines pratiques de dramatisation, que le drame dans son accomplissement modifie le psychisme des participants et peut modéliser des états psychoaffectifs enfouis ou latents.

Gouhier (2002:6), par exemple, atteste qu'un texte dramatique, c'est un jeu en puissance. C'est exactement cela la fonction du théâtre dans le théâtre, et c'est pourquoi, pense-t-il, qu'il constitue un marqueur à découvrir dans le texte théâtral, pour le dire possiblement jouable. Les textes qui ne se laissent pas lire de ce point de vue, ne sont pas théâtraux. Cet effet d'art, indépendant des codes génériques, pour dire qu'un texte-livre contient dans son écriture un texte-spectacle, résulte de la présence d'autres indices d'une préséance du théâtre sur la fable qu'au niveau des didascalies (Acteurs au lieu de personnage; la scène est dans au lieu de Une chambre, Paraissant –qui ouvre l'imaginaire spectaculaire de l'apparition sur le théâtre au lieu de poussant la porte –, comme de la conversation qui doit se lire comme mise en accord des acteurs (et non des personnages) pour *jouer un jeu* dont les règles sont dites par un acteur et validées par les autres, et, tacitement, par le spectateur, à qui les acteurs peuvent s'adresser tacitement. Si ces conditions sont résumées dans un texte-livre le texte de théâtre existe puisque ce livre est aussi un texte spectacle.

Ryngaert (1996:23) dans le même sens note qu'«Un bon texte de théâtre est un formidable potentiel de jeu. […] Le texte de théâtre apparaît alors, en dernière analyse, comme un passionnant jeu de paroles en quête de destinataires, comme des fragments de langage en route vers une destination». C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre l'avis de Molière au lecteur de *L'Amour médecin* (1667): «On sçait bien que les comédies ne sont faites que pour estre jouées; et je ne conseille de lire celle-cy qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre […] il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action». (Hubert, 2008:60).

A vrai dire, nous pouvons considérer que parce que mimétique, le théâtre est jeu. Ces

deux caractéristiques sont corrélatives, et de ce point de vue, distancient l'art théâtral des autres arts. C'est à travers le jeu qu'on imite. Mulongo (2003:1*)* renchérit la corrélation entre la mimesis et le jeu en montrant que l'homme est donc un acteur naturel, condamné ainsi à bien jouer pour sa survie, le contraire le condamnant à la mort. Et pour mieux jouer, pour mieux accomplir les actions de sa vie, il sent sans cesse le besoin de se les représenter, de se mirer. Aussi se regarde-t-il, s'observe-t-il en observant ses semblables mimer les faits quotidiens. Francœur (1997: 118-119) dans «Le théâtre brèche» montre que cette brèche dans laquelle la pensée crée, dans le flux temporel, sa propre représentation et celle du monde, nous la devons essentiellement et depuis toujours aux œuvres artistiques en général, peinture, littérature, musique, architecture, mais surtout au théâtre, manifestation par excellence de ce *theatrum mundi*, de ce théâtre du monde que de tout temps l'homme s'est inventé pour représenter sa vie et pour assurer sa survie. Ionesco (1962:104) en était bien conscient qui écrivait dans ses *Notes et contre notes*: «Le théâtre [est] l'art suprême, celui qui permet la matérialisation la plus complexe de notre profond besoin de créer le monde». C'est ce qui donne la licence aux acteurs et/ou aux comédiens de se moquer de certaines personnalités, de certains comportements: la dictature, l'incompétence de certains chefs, l'inefficacité de certains systèmes, la corruption, l'arrogance, «l'inhumanisme», etc. C'est précisément ce qui traduit le point de vue de Lecoq (1997: 128, 127) sur les bouffons dont il dit qu'ils

> Parlent essentiellement de la dimension sociale des relations humaines, pour en dénoncer l'absurdité. Ils parlent également du pouvoir, de sa hiérarchie et en renversent les valeurs [...] Les bouffons nous ont fait connaître le sida avant que tout le monde ne prenne conscience de cette maladie. Ils ont pu jouer de la mort de "l'amour" et, dans la transposition bouffonesque, nous faire accepter l'inacceptable.

Et parlant des contes, Belmont (1999:10) note qu'«En tout cas grâce au héros, l'auditeur-lecteur pénètre le monde d'animal qui lui renvoie le spectacle, de travers humains (l'impatience, la lâcheté, l'égoïsme) et fondamentalement les problèmes que pose l'exercice du pouvoir». Ainsi Carvalho (2006:18) parle de la construction artificielle de la vie dans le théâtre. La vie n'est pas montrée comme elle est, mais comme elle est malheureusement devenue dans notre monde régi par le mode de production actuel; un espace y est offert au spectateur pour qu'il puisse penser la vie en termes historiques et envisager les changements possibles.

Comment «le jeu du théâtre» se joue-t-il ? Il faut noter que le théâtre est surtout un genre de la parole. C'est vrai que le théâtre est polysémique dans la mesure où il implique la combinaison de plusieurs signes. Mais il est d'abord une parole qui dit et ordonne les actions et même qui indique les autres signes complémentaires. D'où la formule suivante de Gouhier

(2002), au commencement du théâtre comme de l'univers. Son principe est donc une parole, mais une parole qui dessine un geste, un verbe qui ne veut pas rester verbal. Une œuvre dramatique ou pièce de théâtre repose donc sur un ensemble de gestes transportés par le verbe et qui esthétiquement est appréciée au cours d'une représentation scénique. Larthomas(2005) considère de ce fait que le théâtre est avant tout le domaine de la parole, de la parole en action.

Le théâtre est un genre de la parole où les acteurs, sur scène, parlent des choses qui sont inscrites dans un contexte de vie bien déterminé; même si le monde qu'ils décrivent émane de l'imagination de l'auteur ou du metteur en scène. C'est dans ce sens qu'Hubert (2008:12) considère que l'ouvrage dramatique, autrement dit actif ou imitatif, ou représentatif, est celui-là qui représente les actions d'un sujet par des personnes entreparlantes, et où le poète ne parle jamais lui-même.

Le théâtre est donc un genre de la parole. C'est par la parole, à travers elle et avec elle que ce genre prend forme. Les drames philosophiques du Renan (1878) ne sont pas des drames, non parce qu'ils sont philosophiques, mais tout simplement, parce qu'ils ne sont pas du théâtre. Ce qui leur manque est une condition bien humble, une virtualité, une possibilité, la possibilité d'être représentés qui dessine la scène dans le dialogue et pousse les personnes hors du livre. La représentation tient à l'essence même du théâtre; l'œuvre dramatique est faite pour être représentée: cette intention la définit. Sans cette intention, il y aura un dialogue, un texte qui, sur papier, offre les apparences d'un ouvrage théâtral: rien d'autre. Car, toutes les manières de représenter appartiennent à la représentation dramatique. La seule loi est que la représentation réponde aux exigences du drame. Elle signifie qu'un art participe à la représentation lorsqu'il a ou parce qu'il a quelque chose à dire. Répondant à la question quels sont les arts du théâtre, Copeau (1926) montre qu'il est de l'essence du drame, en son origine, d'être à la fois parole et chant, poésie et action, couleur et danse.

Le théâtre est surtout et beaucoup plus un genre d'action. En cela, Ricard (1985) considère que ce sont les comédiens qui sont les créateurs du théâtre. Bien évidemment parce que ce sont eux qui agissent, par leurs paroles et gestes, sur les spectateurs. Memel Fote (1971:27) dans ce sens dit que «Le conteur ou *gilitola,* sous maints aspects est un véritable personnage de théâtre, un véritable acteur». C'est ainsi qu'il faut comprendre les propos suivants de Gouhier (2002:23,24 ,25) qui dit:

> La chose littéraire n'est pas «chose littéraire» précisément parce qu'elle n'est pas une chose; même dans le livre, c'est toujours l'acteur. Le lecteur, ici, chercherait en vain le tête-à-tête avec l'auteur. Une intuition confuse des entrées et des sorties crée un espace où les personnages les plus rebelles à l'imagerie trouvent une ombre de corps; les mots se détachent du texte avec les inflexions qui

> doublent leur sens d'une valeur dramatique ; la fable, surtout, n'apparaît jamais à travers l'écriture qui la voit. [...] L'auteur ne monte pas sur la scène, ni sur la scène imaginaire de son lecteur; il disparaît comme écrivain afin de laisser face à face ses personnages et les témoins de leur vie; même lorsque ceux-ci ne sont pas des spectateurs, ils demeurent des assistants. Le texte de l'œuvre dramatique est déjà un monde de formes en mouvement. Pour une œuvre vraiment dramatique, demeurer dans une bibliothèque, ce n'est pas seulement attendre les lecteurs: c'est attendre des acteurs. Représenter, c'est rendre présent par des présences. Le «fait dramatique», c'est donc l'acteur. Il n'y a point de théâtre sans poète, mais il y a poésie sans théâtre.

Genre mimétique, le théâtre est défini en fonction de tous ces éléments lesquels en font un genre complexe. Le jeu, la parole, l'acteur, l'espace, l'intrigue etc. C'est tout cela le théâtre. C'est ce que viennent apprécier les spectateurs et/ou les téléspectateurs. C'est en fonction de toutes ces conditions qu'un spectateur se dit «je suis au théâtre». Ce sont toutes ces conditions qui doivent intéresser l'analyse du théâtre. Aussi aimerions-nous nous étendre davantage sur cette propriété. C'est l'objet de la sous-section suivante.

2.1.2. Le théâtre, art de la complexité

En quoi réside cette complexité de l'art théâtral? Est-ce le fait de la juxtaposition de ces différentes caractéristiques ou c'est une essence qui lui est naturellement inhérente? Le théâtre constitue un art complexe. A cause de la diversité de l'art théâtrale, Munch (2001:489) considère même que «Le théâtre n'est pas définissable en tant que tel». Tout est complexe: discours, temps, espace, parole. Pénétrer le théâtre, c'est dénouer toute cette complexité. Chacun des éléments qui le constitue a un fonctionnement spécifique mais qui, associé aux autres, doit faire un. Cette nature est tout aussi importante qu'elle le caractérise. Fraisse & Mouralis (2001:244) voient ainsi le théâtre. Pour eux, que le texte théâtral soit transcrit ou qu'il laisse une large part à l'improvisation et donc à l'interprétation, il soulève des problèmes d'une complexité plus grande encore. Tout d'abord, il ne peut y avoir totale coïncidence entre le texte écrit et les paroles effectivement proférées puisque le décor et les indicateurs de scène sont immédiatement visibles. Se trouve ensuite posée la question de la distribution des rôles, et du choix par l'auteur [ou selon les époques ou les cas par le directeur du théâtre, son mécène, le metteur en scène, etc.] de ses interprètes.

Cette complexité est décrite par Helbo (2007:51) qui considère le théâtre comme unique à ce genre parce qu'il prend pour matériaux des êtres vivants qui sont et ne sont pas ceux que nous connaissons dans le monde. Et que ces êtres sont à la fois le peintre et la toile du peintre. Seul art à s'inventer dans l'instant, en présence de l'autre, sous des formes quotidiennement

renouvelées, le théâtre mobilise des traditions, des répertoires, des genres, des textes, lieux, corps, objets qu'il brasse, traverse et défie sans relâche.

Le théâtre est donc complexe par sa nature inhérente, il met en rapport le monde de la fiction et celui de la réalité, faisant jouer des personnes que nous connaissons et ignorons à la fois. Il l'est aussi par la symbiose des éléments qui le constituent et le forment dans son essence complexe. Mangieri (2013:67) fait le même constat pour les arts du spectacle en montrant que «Les multiples pratiques des arts du spectacle constituent un "objet complexe", syncrétique et multimodal, une trame vivante de codes et de formes de production des signes de diverses matérialités et substances». Ces éléments s'impliquent tellement qu'ils ne peuvent être une simple juxtaposition. Vigeant (1997:53) le dit: «Effectivement, la rencontre des signes théâtraux n'est pas superposition, mais syncrétisme ». Ils sont tellement interdépendants qu'ils sollicitent une analyse multiple. Même si nous venons de faire constater que la parole permet de comprendre les autres signes, elle n'est pas aussi spéciale pour autant. Et c'est par cette multiplicité d'aspects sous lesquels on peut le saisir que le théâtre tire sa puissance d'ébranlement et de charmes et qu'il constitue une excitation continue pour l'esprit. Une chaise placée dans la salle ne constitue pas un simple ornement. Elle appelle une action et conditionne la parole qui sera dite sur elle. En effet Naugrette (2007:27) signale que

> Dès lors que le théâtre est reconnu pour cet objet complexe qui ne se réduit pas au texte mais comprend aussi les différents éléments de sa réalisation scénique, le discours qui l'appréhende ne peut que refléter lui-même cette complexité, être lui-même composite et multiple. Dans la mesure où tout est théâtre: le texte, le décor, les costumes, la lumière, le jeu de l'acteur, son corps et sa voix, il faut parler de tout, à la fois ou séparément.

En ce sens, Scherer (1998:598) conclut qu'«Il n'y a pas une esthétique théâtrale, il y en a nécessairement plusieurs»; non seulement, pensons-nous, par rapport à la lecture que peut en faire chaque auteur, mais beaucoup plus encore parce que chaque élément qui le compose est une esthétique particulière. Et donc toutes ces esthétiques s'influencent mutuellement et peuvent orienter la lecture théâtrale dans cette multiplicité, même si nous devons noter que dans cette multiplicité l'intérêt est de trouver une unité. Nous devons faire comprendre ici que la polysémie littéraire est une polysémie cadrée et orientée. C'est dans ce sens qu'Eco (1992:130) réagit contre les excès de certaines écoles du «déconstructionnisme» qui, mettant de l'avant la notion de glissement continu du sens, ont cherché à justifier l'idée d'une interprétation illimitée. Or l'habileté incontrôlée à glisser de signifié à signifié, d'une ressemblance à une autre, d'une connexion à une autre, a entraîné, selon Eco, une dérive herméneutique. Eco pense que si tout texte littéraire est ouvert, cela ne signifie pas que toutes

les lectures soient possibles. Par sa forme ou sa structure, l'œuvre d'art impose des limites au «processus de sémiosis illimitée». C'est à l'image du réseau que recourt Eco pour figurer un espace textuel dans lequel il est possible d'aller de n'importe quel nœud à n'importe quel autre nœud, mais où les passages sont contrôles par des règles de connexion que notre histoire culturelle a en quelque sorte légitimées.

Eco pense que, ce qui nous paraît évident, le lecteur n'est pas libre d'établir toutes les connexions: chaque association, chaque métonymie, chaque lieu inférentiel doit être mis à l'épreuve afin de réguler le processus de sémiosis. Interpréter, selon Eco, consiste à se déplacer à l'intérieur d'un réseau dont les connexions sont préétablies, guidées comme par des rails qui dessinent un tracé préalable que le lecteur suit de poche en poche. Ce dernier est ainsi contraint d'emprunter certains passages obligés: il se déplace dans un espace préconstruit qui, tout en ménageant des ouvertures, des bifurcations, des intersections, restreint sa liberté de mouvement dans la mesure où il actualise certaines liaisons possibles et en narcotise d'autres. Barthes dans *Z/S*(1970:12) fait mention du caractère pluriel dont chaque texte est fait. Il pose comme préalable qu'un texte idéal est constitué de réseaux multiples qui jouent entre eux sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue; ils sont indécidables. Deleuze & Guattari (1980:31) parlent des principes de connexion et d'hétérogénéité. La littérature connecte parfois un point quelconque à un autre point, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, elle met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.

Ainsi, «Le littéraire se caractérise par l'orientation de l'œuvre vers ses propres signes, orientations internes; il marque ainsi dans la perte de la valeur dénotative des symboles, (l') accentuation de leur importance en tant que structure de motifs reliés.» (Frye 1968; 2001:26).

Comprise comme complexe et multilangage, Artaud (1964:106) n'a pas tort de considérer la mise en scène comme «Le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui». En cela, nous sommes de l'avis d'Hubert (2008:222) qu'

> Il ne convient pas non plus de créer un décor dans un but ornemental. Le décor perd alors sa raison d'être, qui est de mettre en évidence l'influence du milieu sur les individus. Tout décor ajouté à une œuvre littéraire comme un ballet, écrit Zola dans *Le Naturalisme au théâtre*, uniquement pour boucher un trou, est un expédient fâcheux. Au contraire, il faut applaudir, lorsque le décor exact

> s'impose comme le milieu nécessaire de l'œuvre, sans lequel elle resterait incomplète et ne se comprendrait plus.

Cela étant, il faut comprendre que le théâtre est un tout dont les différents éléments constitutifs contribuent à faire du sens et surtout à exprimer le genre. Le théâtre est un multi-système de communication, un multi-langage. Il a la particularité de mettre en synergie plusieurs moyens d'expression qui le rendent très complexe, très expressif. Le théâtre étant pluri-langage, son message est codifié au moyen d'autant de médiums dont il est constitué. Il s'agit d'une codification esthétique, à travers laquelle le public arrive à cerner le contenu (le thème: faits et contextes, etc.) et discerner le message par la mise en cohérence de tout ce qu'il voit, entend et sent en provenance de la scène.

Melone (1970:148) voit dans le théâtre africain une multiplicité des moyens d'expressions, source d'enrichissement et d'expressivité qui permet de saisir un monde communiqué de façon totale, dans la mesure où la conscience créatrice est un univers contracté reproduisant la vie dans sa totale et complexe dimensionnalité. De Craig (1992:137) nous le fait vivre dans un dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre. Le régisseur déclare:

> L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui le composent: du geste qui est l'âme du jeu; des mots qui sont les corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor, du rythme qui est l'essence de la danse.

L'amateur demande alors: Et du geste, des mots, des lignes et des couleurs, du rythme

Réponse

> L'un n'importe pas plus que l'autre. De même qu'une couleur n'est pas plus qu'une autre utile au peintre, un son plus qu'un autre employé par le musicien. Ainsi, Celui qui définit le théâtre par le geste s'exprime comme celui qui le définit par le mot, mais leurs intentions sont opposées comme les définitions qui les inspirent. Au lieu de servir des mots seulement à la manière des poètes lyriques, le dramaturge forgea sa première pièce, à l'aide du geste, des mots, de la ligne, de la couleur et du rythme en s'adressant en même temps à nos yeux et à nos oreilles par un jeu adroit de ces cinq facteurs.

La représentation appelle l'acteur qui joue et l'acteur traine avec soi le monde où il joue. Le théâtre est donc une synthèse d'art. En fait, le théâtre est la part de la convergence de tous les moyens d'expression: il est dans son essence d'annexer tous les arts. Notons donc, comme Gouhier (2002:57), que

> Les arts du théâtre ne sont pas juxtaposés. Les acteurs jouent ensemble. Le décor est dans le texte. Le costume, tâche de couleur, n'est pas indépendant de ce décor. La danse ne peut être que la suite mutuelle de la comédie. La musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire. Synthèse d'arts, la représentation exige une pensée de son unité. Synthèse d'arts, le théâtre demande un art de synthèse.

Tous ces éléments ensemble, conditionnent l'énonciation théâtrale qui de cette manière ne peut être une énonciation ordinaire. Evidemment, étant entendu les divers procédés et concepts esthétiques à travers lesquels le théâtre s'exprime, son message ne peut être lu et compris de manière linéaire. L'analyse dans ce contexte devra, comme le dit Greimas (1979:392), «Concilier la présence de signifiants multiples avec celle d'un signifié unique». En effet «La saisie du théâtre est avant tout syncrétique et transversale: la réception est à la fois linéaire (logico-temporelle) et tabulaire (brassage de signifiants». (Helbo, 1983:34). Aussi, la compréhension profonde ou superficielle du message par le public est-elle liée à quelques paramètres, qui déterminent l'énonciation. C'est quoi donc l'énonciation théâtrale. Nous allons tenter d'y répondre ci-dessous.

2.1.3. L'énonciation théâtrale

L'énonciation théâtrale observe des normes qui la distinguent tout nettement des autres énonciations. Petit Jean (2009:28), présentant son article, précise l'objet en martelant sur la différence entre le discours théâtral et les autres. Il note cependant que l'objectif principal de son travail est de montrer qu'il existe une identité discursive générique dramatique. Ses particularités peuvent être objectivées comparativement tant par rapport aux œuvres romanesques que par rapport aux conversations dites ordinaires et en fonction de la présence réitérée de traits discursifs et subséquents.

La compréhension de l'énonciation théâtrale résulte de ce point de vue, nous l'avons dit haut, de la considération de tout ce, verbal ou non, qui implique non seulement à signifier –le théâtre est sémiotique –; mais aussi à plaire –le théâtre est esthétique par essence –. Ceci fait comprendre effectivement, selon Ryngaert (1996: 94) qu'il existe des écarts évidents entre la parole ordinaire et l'usage de la parole au théâtre. Les cas particuliers du théâtre dans la littérature viennent du fait qu'à la représentation, ce sont généralement des émetteurs humains qui font un usage non ordinaire de la langue ordinaire.

Helbo (2007:62,103) beaucoup plus que Ryngaert explique cet écart en faisant observer que l'énonciation théâtrale est liée à des contraintes qui la définissent et la caractérisent. C'est ce qu'il appelle le collectif d'énonciation. Helbo montre en effet que la tradition théâtrale

(culture, patrimoine, dramaturgie, critique) intègre des consignes qui régissent le collectif d'énonciation: un certain nombre de contraintes, définies implicitement notamment par la convention, permettent le fonctionnement de l'énonciation selon la modalité spectaculaire propre aux arts vivants. Ces contraintes, explique-t-il, peuvent être repérées et identifiées. Le collectif d'énonciation porte sur le caché-montré, sur le travail collectif de destruction par le spectateur du continuum scénique, pour construire son propre montage, son prélèvement d'images au moment de la réception: le geste du revolver et l'ironie produite sur scène par l'observateur in praesentia au moment de leur émission. L'effet présentatif est compris dans le cadre de l'image. L'activité sensorielle du spectateur de théâtre, et sans doute sa sémiose sont, en fait, contemporaines de l'acte de production. Focalisation sensorielle, attribution de sens, différenciation, stabilisation s'opèrent à travers la définition de cadres, de «seuils» construits par le spectateur au moment de la production scénique. On peut définir ainsi ce que Helbo appelle une stratégie métacommunicative: la présence de l'observateur au moment de la réception fonde la simulation théâtrale.

Aristote dans *La Poétique* (1990) conserve le mode d'énonciation comme critère essentiel de la différenciation entre la forme narrative et le théâtre. C'est de ces préalables que nous appelons mécanismes fondamentaux de l'énonciation théâtrale que dépend la compréhension de l'œuvre théâtrale.

L'énonciation théâtrale suppose des acteurs sur scène qui échangent non pas pour eux [c'est vrai que dans une certaine mesure ils sont concernés par leur discours], mais pour les spectateurs. D'abord parce que ces derniers doivent prendre plaisir à leurs actions, leurs discours, ensuite parce qu'ils doivent se retrouver dans ce que font les acteurs et se sentir concernés par leurs propos. Ils en sont les témoins. C'est pourquoi, Helbo (2007:67) le dit, «L'énonciation théâtrale a pour caractéristique d'être à la fois dédoublée et clivée. C'est-à-dire il y a production de deux textes spectaculaires». Par ces mots, Helbo montre que l'acteur sur scène, le spectateur installé dans un fauteuil inventent du sens et s'inventent ensemble. Dans ce discours à la marge, chacun est le grand résonateur de l'autre. Un nombre indéterminé d'instances, rassemblées dans un polysystème, assument à la fois les rôles d'émission et de réception du message. La rencontre n'est possible que parce qu'elle a lieu en présence du regard, de l'écoute de l'observateur quel qu'il soit: présence non intervenante (si l'observateur sort de son rôle, il interrompt le faire-semblant) qui permet au spectacle de suivre son cours dans les limites définies consensuellement. L'énonciation du message est elle-même spécifique de la situation spectaculaire, des conditions d'observation. Robert (1997:100) parle de la double énonciation du théâtre qui engendre une double situation linguistique. Aux échanges

fictionnels, explique-t-il, s'ajoute une relation d'échange «communicationnel» entre le scripteur et son public, entre l'énonciateur et l'énonciataire. Une telle relation suppose l'existence d'un code commun qui rend possible la communication.

Nous le verrons d'ailleurs dans les lignes qui suivent et dans le chapitre 3 de notre analyse comment, dans le cadre du théâtre africain, le public est coinventeur de l'œuvre. Dans le théâtre participatif africain, par exemple, le spectateur intervient très souvent, par son jugement, dans l'élaboration et la production de la pièce. Ainsi dans ces conditions, le destinataire et le destinateur sont des partenaires de l'énonciation. Eno-Belinga (1965:52) parle de la narration traditionnelle dans ce sens: «Quand on se réunit le soir pour deviser et conter, chacun prend une part active car il n'y a ni plateau, ni parterre et chaque personne est à la fois acteur et spectateur».

A ce propos, Hubert (2008) considère résolument que la double médiatisation du discours caractérise le théâtre. En effet, dans le genre dramatique, l'artiste s'exprime à travers le discours de ses personnages, lui-même médiatisé par la voix de l'acteur; mais ce discours doit être référé à la présence et aux attentes des spectateurs qui participent dans une certaine mesure à l'énonciation. Helbo (2007:68) formalise la situation énonciative au théâtre selon le schéma ci-dessous:

Destinateur → T vs T'← destinataire T'

Observateur

↔

Helbo par cette schématisation montre en fait que l'énonciation théâtrale ne peut aboutir si destinateur et destinataire ne se retrouvent pas. Dans le chapitre précédent, nous l'avons démontré, comment l'auteur et l'acteur participent à la construction d'une œuvre littéraire en montrant que les deux devaient appartenir à une même communauté linguistique et culturelle; elle implique que les deux participent à un même code esthétique, celui-ci pouvant varier d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'une catégorie sociale à une autre. La communication littéraire implique enfin que le lecteur participe là encore dans une certaine mesure, au mode culturel de l'auteur. «La maîtrise insuffisante du code ou des codes utilisés constitue un obstacle à la communication littéraire». (Fraisse & Mouralis, 2001:62). Ainsi, On ne comprendra pas, dans le même sens, l'énoncé théâtral selon que l'on est en Occident, en Afrique ou en Asie. Le code linguistique, culturel et esthétique n'étant pas les mêmes. C'est parce qu'ils sont témoins des événements que les spectateurs savent juger et apprécier. De cette

manière, le dramaturge et/ou le metteur en scène montent la pièce en fonction seulement et surtout des attentes des lecteurs et/ou spectateurs. Le spectateur ne peut se sentir concerné que s'il y a un rapport de cause à effet entre les différents événements de l'action.

De ce fait, il faut considérer que c'est aussi le public qui, en fin de compte, donne un sens au travail du comédien, à la représentation dont il est le destinataire. C'est lui qui, de par sa présence, confère à la représentation le statut de spectacle théâtral, ou mieux, de théâtre vivant. Par sa présence, le public donne également une dimension théâtrale à l'espace qu'utilise le comédien, la scène. Tout est conçu en fonction de lui. Sa présence établit la communication théâtrale entre lui et la scène. En sa qualité du destinataire de la représentation théâtrale, il se positionne surtout en tant que récepteur ou consommateur, mais aussi en tant que juge. Le degré de sa réception et surtout de son décryptage du message se mesure par le feedback qu'il manifeste, tantôt avec des murmures, tantôt avec des ovations, tantôt avec des rires aux éclats, tantôt avec des silences, tantôt en criant avec des youyous, tantôt quittant le lieu pour marquer ses désapprobations post-performances. Il est donc un maillon important sans lequel, il n'y a pas de théâtre.

La fonction d'observation contextualise le processus, dit Helbo (2007:68). Sans le regard de l'autre, dans la salle vide, le spectacle vivant n'a pas de raison d'être. L'homogénéisation du discours [le fait que T et T' puisse se rencontrer] procède du contexte énonciatif [principalement des contraintes de l'observation et des codes généraux et spécifiques qui les actualisent]. La tâche essentielle pour l'analyse est de déterminer les conditions qui permettent au discours de fonctionner de manière spectaculaire et d'homogénéiser les activités de production et de réception.

Le bon fonctionnement de cette situation énonciative, selon Helbo, suppose la prise en compte du seuil. Un certain nombre de processus qui permettent aux uns et aux autres de se situer par rapport à l'énonciation. Helbo (2007:69) propose les étapes du processus de seuillage comme suit: (définition du seuil, transformation de la convention en contrat spectaculaire, articulation de ce contrat sur un régime de croyance spécifique, renvoi de ce régime à des savoirs préalables propres aux énoncés théâtraux).

2.1.4. La convention spectaculaire

Plusieurs éléments créent et expliquent la convention spectaculaire. Cette convention qui constitue un contrat entre les acteurs et les spectateurs détermine l'énonciation. Parmi ces éléments, nous pouvons noter: «la double énonciation de l'espace».

Pruner(2010) soutient que l'espace théâtral se définit par une dualité caractéristique: il

suppose d'une part, l'organisation d'un espace de la représentation, l'espace scénique, lieu réel dans lequel le rapport entre les spectateurs et les acteurs s'inscrit selon des dispositions variables en fonction des âges et des cultures (théâtre en rond, salle à l'italienne, amphithéâtre frontal, en plein air); il se nourrit d'autre part d'un espace purement imaginaire, l'espace dramatique, destiné à prendre forme selon des critères esthétiques échappant en partie à l'auteur lui-même, qui constituent les choix artistiques du metteur en scène et du scénographe. Cette dualité fondamentale existe à l'état latent au cœur du texte théâtral, comme un non dit, qu'il s'agit de débusquer.

Comme le souligne Helbo (2007: 85), il faut savoir distinguer «l'espace scénique (également en relation dialectique avec la salle et «le monde» que celle-ci reproduit éventuellement) et l'espace extérieur à la scène (la salle ou le dispositif de substitution implantés dans le tissu urbain ou géographique du «monde», formes qui dialoguent dans un contexte historique et culturel). L'espace est un déterminant de la construction conventionnelle parce que:

1. L'espace fonctionne comme carrefour de la conversation et de l'imaginaire, dans sa dimension scénique.

- C'est l'espace qui se réfère aux lieux du monde,
- C'est un espace de spectateur ou comédien qui ressortit au présupposé «je suis au théâtre»,
- C'est un espace de la fiction.

Le seul présupposé *je suis au théâtre* entraîne une double *sémiose*:

- L'espace dans lequel je suis, les objets et les corps proposés renvoient à ceux que je connaîs dans le monde réel,
- par le seul fait qu'ils sont présentés dans un contexte théâtral, ils figurent des objets, espace et corps de théâtre.

L'espace par ses caractéristiques énonciatives évidentes permet d'identifier les événements énoncés et de les lire selon les règles qu'il impose. Il renforce la croyance des spectateurs qui par ce fait, ne peuvent émettre aucun doute sur le caractère imaginaire et fictif des événements représentés. Ce régime de croyance, reconnaît Helbo (2007:86) dépend des traits pertinents qui permettent de reconnaître les référents ou la relation type/exemplaire. La reconnaissance de la similarité dépend de nombreux critères:

- l'encyclopédie du spectateur: le repérage des traits pertinents dépend de ma connaissance du monde. Dans ce cas, l'iconicité générale (non construite) fait que le signe inclus dans la représentation peut être celui que je connaîs dans le réel. Un spectacle fondé sur la socialité du comédien (une occurrence d'identité iconique spécifique manifestée, par exemple, par un comédien qui joue son propre rôle, un lieu qui renvoie à sa propre existence. Le monde imaginaire représenté dans un conte n'a de sens que pour celui dont le répertoire culturel permet d'identifier les traits pertinents;

- la construction d'une identité iconique générale permet par certains traits, d'évoquer ou de représenter certains lieux, certains événements;

L'espace renforce également le processus d'observation, voire détermine la «perception spectaculaire» du public. Même lorsque le metteur en scène fait jouer la pièce dans la salle et place les spectateurs sur scène, la distance entre acteurs et observateurs subsiste, assurant la constitution du mode perceptif spectaculaire.

2. De manière plus générale, l'espace théâtral constitue un des déterminants qui contribuent à orienter le discours vers la compétence spectaculaire. Il a pour fonction

- de renforcer le statut de l'actant observateur et son présupposé «je suis au théâtre»;

- de renvoyer aux règles propres du dispositif théâtral (lieu ouvert ou édifice en dur, clivé, frontal, élisabéthain, cruciforme, en tréteaux) et éventuellement de l'œuvre/ la fiction représentée (mimétique ou ludique). Sans doute l'opposition scène/salle, commode sur le plan pédagogique, est-elle contestable au niveau dramaturgique. L'espace véhicule une véritable fracture sémiotique;

- de faire référence au monde naturel auquel il est adossé. Il incarne le monde, l'invente et montre qu'il invente. Lieu dans la cité, le topo articule la fiction, l'exhibition du spectaculaire et le monde naturel. Le théâtre suppose l'affrontement entre un espace en rapport avec le monde et un espace où les événements sont fictifs. Le spectacle construit une fiction qu'une communauté reconnaît et où elle se reconnaît.

A travers sa topo-morphologie, la valeur prédictive du lieu permet non seulement de souligner la définition du cadre conversationnel, le présupposé de théâtralité, mais aussi de définir le système d'attente de l'observateur. La spécialisation des lieux, théâtre de répertoire, salle de vaudeville, opéra ou cirque, correspond à la constitution consciente ou non de

communautés d'usages, de «publics» fédérés par des goûts et des attentes. En somme « Il ne suffit pas d'affirmer que le public fournit le sens pour la pièce ou le texte, il convient d'expliquer l'intention entre la structure du texte et de la représentation [...] et l'attente /compétence du public». (Pavis, 1982:18). Or l'attente ou compétence du public sont liées à la convention socioculturelle qui détermine le seuil du théâtre.

2.1.5. La fiction spectaculaire

La convention «je suis au théâtre» doit tenir compte de l'aspect fictionnel du spectacle qui est présenté. Déjà, savoir que les acteurs ou les comédiens sont des masques, c'est un dédoublement qu'il faut savoir démonter pour entrer dans la profondeur de l'énonciation. Hubert (2008:32) atteste en fait que l'art de la fiction dramatique est d'inventer quelque chose de crédible. Il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Evidemment, face à un discours qui présente un monde ancré à la fois dans le savoir épistémique (authentique, confronté à l'expérience du réel) et autoréférentiel, la question de la fiction se pose de manière spécifique. Nous savons qu'au théâtre la construction fictionnelle relève du processus; elle entre en dialogue avec les autres constituants du discours spectaculaire.

Helbo (2007:94) donne les étapes des processus de fictionnalisation telles que les cernent les narratologues:

- la figuration: l'univers présente l'expression du monde naturel que connaît le spectateur. Le contexte historique est également authentifiable à la fois par les coordonnées et les allusions;

- la spectacularisation: un certain nombre d'indicateurs invitent à voir un monde singulier et à développer une compétence spectaculaire; l'espace, le temps sont habitables par des personnages, par des objets dont la nature de performance s'adjoint d'une dimension de monde possible. Un conflit s'installe entre le support matériel qui ne s'efface pas (je suis au théâtre et je vois des objets, des formes scénographiques) et l'opération par laquelle le spectateur est invité à structurer du sens, dans les limites d'une impression vacillant entre réalité et théâtralité. Dans la vie, on n'occupe pas des lieux aussi disséminés que ceux de l'univers de Büchner, mais au théâtre, ce dispositif fragmentaire devient acceptable et connoté symboliquement; de plus, les costumes, ni historiques ni contemporains, se veulent à la lisière d'une théâtralité conscience qui m'invitent à regarder le monde présenté

comme un spectacle;

- la narration (ou fable au théâtre): les matériaux structurés comme un monde peuvent comprendre le principe d'un récit, susceptible de servir de point d'appui à la narrativisation: le continuum proposé n'est pas articulé seulement comme le monde naturel, il propose une suite de tableaux structurés;

- la narrativisation: c'est au spectateur d'assigner un mouvement, de contextualiser, d'inscrire dans le temps les énoncés et images du monde mis en scène; il peut associer des valeurs à l'enchaînement, au rythme, assigner un but à la narration, transformer celle-ci en action: ces personnages de la Révolution, ballotés, signifient l'errance d'un peuple et il est possible de construire l'action sur cette interprétation;

- la mise en phase: homogénéisation affective et cognitive du spectateur au rythme de la dynamique discursive (il s'agit ici des mécanismes psychologiques: identifications au désir, à l'attente, au récit), perceptive (il vibre, écoute, regarde en même temps que les corps se déplacent sur scène), culturelle (sa connaissance du répertoire, ses valeurs ou son idiolecte l'incitent à accepter ou à refuser le visible), cognitive, énonciative (plaisir de la dénégation et des moyens mis en jeu pour construire le faire-croire).

Le processus de figuration, spectacularisation, narrativisation soulève la question de l'articulation de la performance à la fiction et de la compétence spectaculaire. Car le théâtre constitue un type particulier de fiction qui a pour fonction d'installer au sein de la représentation un espace fixant la compétence modale. L'énoncé fictionnel se voit signalé comme produit du discours spectaculaire. Il ancre la situation dans ce cadre, oriente l'énonciation fictionnel se voit signalé comme produit du discours spectaculaire.

La fiction propose un signal dans l'espace de la représentation, indiquant que la stratégie d'action ou de savoir annoncée par la convention est celle du faire spectaculaire. Au théâtre, l'opposition entre réel et fiction fait donc place à la construction d'une compétence modale. Le rôle cognitif de l'actant observateur (dont le faire-semblant serait le corrélat) aurait donc pour fonction de faire percevoir comme spectaculaire une situation doublement interprétable (comme fictionnelle ou réelle).

2.2. Arguments contre le théâtre africain

A la lumière de tout ce qui vient d'être dit précédemment, nous allons analyser les propos sur le théâtre africain. Nous avons aligné ici un certain nombre d'arguments à partir

desquels certains auteurs qui se sont penchés sur cette question ont apprécié, en bien ou en mal, la question du théâtre africain. Certains ont usé et abusé de cette notion «théâtre africain». A partir de ces arguments, nous pensons construire notre argumentaire concernant cette question non encore résolue définitivement à notre sens.

2.2.1. Le texte préalablement écrit

Certains auteurs considèrent le texte écrit comme élément caractéristique essentiel de l'existence du théâtre. De ce fait, l'on oppose l'absence des textes écrits comme argument disqualifiant l'existence du théâtre en Afrique. «Le théâtre s'inscrit tout entier dans l'univers de l'écriture, de la construction poétique».(Ricard, 1986:32).

Mulongo (2003:87) radicalise ce point de vue en faisant passer cette absence comme non seulement une faiblesse, mais aussi une conséquence de la non-littérature. Ainsi note-t-il:

> Une faiblesse majeure: l'absence de textes rigoureusement écrits et édités. D'où la difficulté (l'impossibilité) de reproduction scénique d'une pièce par d'autres troupes. Et par voie de conséquence, l'émergence des auteurs (et donc de la littérature) en langues nationales est sans cesse repoussée. L'on pourrait également y ajouter le problème de la langue employée: le travail de la langue. La langue du peuple est-elle condamnée à trop de simplicité, trop de légèreté dans la trame discursive? A l'absence de rigueur dans l'observance des règles linguistiques?

Deux éléments sont soulignés dans leurs propos qui sont des allégations très graves contre l'existence d'un théâtre africain. D'abord l'absence du texte écrit, mais aussi le rapport entre la construction poétique et l'écriture. Ce qui signifie qu'en dehors de l'écriture, on ne peut trouver de construction poétique. Nous pouvons, par exemple, opposer à Mulongo que l'analyse du discours ne se limite pas à ce qui se dit ou qui se voit, comme nous allons le démontrer dans le chapitre 5 , mais c'est au-delà de ce qui est dit qu'il faut chercher le sens du discours théâtral. Le problème ne réside pas dans la simplicité ou la banalité du mot ni même du style. Nous n'allons pas insister sur ces propos, car ils feront l'objet d'analyse dans les chapitres cinq et six. Mais nous remarquons que Ricard comme Mulongo tombent dans les travers des craintes ressenties par Derive et Baumgardt (2008) concernant les œuvres de l'oralité.

Derive (2008b:22) soutient, avec raison d'ailleurs, que dans les contextes des cultures orales africaines, il faut tenir compte de certaines précautions spécifiques de production pour qualifier la littérature orale. Il convient d'abord de chercher à comprendre la philosophie générale de la communication verbale qui est impliquée dans la logique de ces cultures. Aussi, pense-t-il, l'expression littérature orale peut donc recevoir une certaine légitimation à propos de

l'Afrique. Elle comporte certes des dangers par l'amalgame trop rapide que la présence du terme littérature peut favoriser entre une expression culturelle propre à l'écrit et une autre propre à l'oralité, alors que les modalités de chacune sont très différentes. Il pense alors que cet inconvénient peut être en grande partie évité si l'on prend soin de préciser que ce qui distingue le concept de littérature orale de celle de la littérature telle qu'on l'entend dans les sociétés de l'écriture n'est pas seulement une question de canal [la littérature orale n'est pas l'équivalent parlé de la littérature écrite], mais aussi une question de relation un peu différente au langage et à la communication qui a ses implications culturelles propres. Donc si ces précautions sont respectées, l'application du terme de littérature à une partie de la production verbale des civilisations de l'oralité comme des civilisations de l'écriture, présente, en revanche, l'avantage de rendre compte d'une commune conscience poétique du langage dans les deux types de culture.

Cela étant, il faut se méfier de l'amalgame entre les productions linguistiques des cultures de tradition écrite et celles de tradition orale; amalgame que pourrait favoriser l'emploi sans précaution de l'expression littérature orale, risquant ainsi de conduire à aborder le domaine de l'oralité avec un outillage conceptuel et méthodologique qui, ne lui étant pas au départ destiné, pourrait ne pas être toujours adéquat. Une distinction entre civilisations de l'écrit et de l'oral est d'autant plus nécessaire que les spécificités évoquées de la culture orale ont des conséquences anthropologiques sur la façon même de se représenter le patrimoine verbal et de se situer par rapport à lui.

Ce n'est pas sans raison que Baumgardt (2008a) étudiant la performance, considère que le niveau de performance, comme nous l'avons évoqué à l'introduction générale, permettant de cerner la littérature en tant que littérature orale, doit être étudié en fonction des éléments qui déterminent l'ancrage du texte dans l'oralité.

Comme Baumgardt et Derive, nous lisons chez Diagne (2005: 32) qu'il n'est pas possible d'entreprendre une étude des civilisations africaines sans mettre hors-circuit un certain nombre d'a priori sur leur qualification, la nature de leurs productions culturelles et les procédures mises en œuvre à cette fin. Aussi bien, le fait oral, tout comme la littérature orale et les pratiques discursives doivent-ils faire l'objet d'un examen qui écarte les confusions méthodologiques préjudiciables à la compréhension des phénomènes aussi complexes que ceux que nous nous proposons d'étudier tout au long de la présente recherche.

Ngangala (2002:221) fait comprendre aussi, en effet, que le texte herméneutique occidental est généralement défini comme écrit ou œuvre. Ici l'aspect graphique est essentiel. Cependant, le texte de notre littérature qui est écrit ou œuvre, est aussi et surtout marqué par

l'oralité. Ce qui évidemment pose le problème d'une distorsion qui peut intervenir dans le mécanisme de fixation de ce texte au moment du procès herméneutique. D'où les précautions à prendre sur le plan méthodologique pour réduire la possibilité de la distorsion, de l'introjection de ces textes.

Beaucoup de ces confusions, qui fonctionnent, ainsi que nous l'avons dit, comme de véritables obstacles épistémologiques, reposent sur des bases nettement idéologiques. Certains auteurs, africains et non africains, tentent de les débusquer; c'est ainsi qu'Ablemagnon (1969:16) passe en revue quelques-uns des jugements dévalorisants qui, se fondant sur *la fétichisation de l'imprimé* et *le prestige de l'écrit*, frappent la littérature dite orale *d'un certain ostracisme sociologique*.

Nous l'avons dit dans le premier chapitre, l'écriture ou l'oralité ne suffit pas pour qualifier une littérature. Celle-ci n'étant pas réduite à tout ce qui s'écrit ni à tout ce qui peut se réciter. Que le théâtre occidental repose sur le texte écrit n'est pas une faiblesse. C'en est une caractéristique fondamentale. On ne déniera pas l'existence du théâtre occidental pour autant. Et pourtant, elle est insuffisante pour qualifier le théâtre. Ainsi le démontre Pruner (2010:6) en parlant du théâtre occidental qui semble avoir du mal à se passer du texte. Le répertoire est une réalité qui commence sur les rayons d'une bibliothèque. Ainsi pour exister, soutient-il, le théâtre, comme la musique, a souvent besoin d'une partition qui le détermine. Pourtant, poursuit-il, le texte est insuffisant, dans la mesure où il ne livre qu'une mince partie de ce qui deviendra la représentation. Artaud surenchérit en notant que «Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire, tout ce qu'il a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'investi, de grammairien, d'épicier, d'antipoète et de positiviste, c'est-à-dire d'occidental». (Artaud 1964; Pavis 1987:391). Tout ceci laisse comprendre que le texte n'est pas suffisant pour disqualifier l'existence d'un théâtre, fût-il en Afrique. D'ailleurs dans un article intitulé «Théâtre et Théâtres», Duvignaud (1983) souligne que Molière ou Shakespeare n'ont écrit ou rédigé le texte de leurs pièces qu'après de longues répétition; parce qu'en effet « […] un texte qui se joue n'est pas forcément un texte qui se lit ». (Deffontaines, 2006:22).

Le théâtre est un art véritablement indépendant fondé beaucoup plus sur la scène que sur le texte; parce que, à mon sens, un texte si bien écrit soit-il, n'est pas théâtre; alors qu'une scène, si sobre soit-elle, représentée révèle bien du théâtre. En effet, Melone (1970:148) le montre bien qu'

> Une pièce de théâtre ne se réalise vraiment que lorsqu'elle est jouée. L'obsession géométrico-

> spatiale décontracte la masse allusive de l'œuvre, ajoute une dimension supplémentaire au donné oral, par le jeu, par l'incarnation dans un espace social réalisé, par l'insertion dans la vie: non plus une vie imaginée mais une vie vécue.

Faire porter à l'écriture le chapeau de production artistique ou culturelle amène à considérer que l'oralité est une culture par défaut, comme il en était question un certain temps. Ce qui revient à considérer que n'ayant pas un support de culture, les sociétés africaines se fussent rabattu à une roue d'échange. Comme le dit bien Derive (2008:28) l'oralité n'est pas une culture par défaut. Cela, comme nous venons de le démontrer ci-haut, en réaction avec ceux qui réduisent la pensée à l'écriture. Notons cependant qu'en Afrique noire, l'oralité n'a pas exclu certaines formes d'écriture, tel qu'en témoignent l'existence de l'alphabet Bamum, sur la frontière du Cameroun actuel, ou les signes et symboles graphiques de Dogon qui ont pour objet de perpétuer la parole originale, tel que le graphisme sous forme de peigne auquel il est attribué une signification cosmogonique.

Si ces graphismes-là ne se présentent pas, bien des fois, transparents ou clairs comme le ferait une écriture, il est nécessaire, afin qu'ils soient compris, que le discours les explicite. C'est ce que Chevrier (1986:12) fait comprendre en présentant la situation au Mali où les Bambara utilisent, pour les cérémonies d'initiation, une longue perche à laquelle sont suspendues 240 objets usuels, à partir desquels l'impétrant doit tenir un discours à mi-chemin de l'énumération et de l'énonciation de la tradition. Ainsi, en désignant un morceau de calebasse, le candidat à l'initiation devra-t-il enchaîner par toute une série d'associations d'idées, telles que reconnaissance, respect dû au vieillard, les débris de calebasse renvoyant par métaphore, au souvenir de l'homme jeune et fort que fut jadis le vieillard. La baguette qui supporte les objets, joue le rôle de guide, de tableau de bord, qui dans son graphisme, loin de se substituer à la parole, entretient au contraire avec elle un rapport de complémentarité sémiologique.

Monod signale dans sa préface de l'ouvrage d'Hampaté Bâ et Jacques Daguet sur l'empire peul de Macina, entièrement extrait de la tradition orale locale du Mali, ouvrage historique de grande valeur paru en 1962, reparu en 1984 qu'il est nécessaire de considérer, en vue des résultats obtenus, que la mémoire des hommes, là où existent des traditionnalistes professionnels, n'est ni moins fidèle ni plus infidèle que le document écrit. C'est une source autonome.

De nombreuses découvertes sont dues à des informations de traditionnalistes. En 1914, Bonnel de Mézières a trouvé, sous le sable de Koumbi Saleh enMauritanie, les ruines de la célèbre capitale de l'empire de Ghana et les commandants français Vidal et Gaillard, grâce à la

tradition orale, ont découvert en 1923 et en 1924 le site et les traces de Niani, l'ancienne capitale de l'empire du Mali et centre de l'Etat mandingue établie par Soundjata en 1230. De la même manière, des renseignements fournis par l'archéologie ont confirmé des informations recueillies par la tradition orale, quand on a trouvé l'ancien lac Kisale en RDC. La tradition orale ésotérique détenue par les sages, a dévoilé des données conservées à travers les siècles, qui coïncident avec des preuves actuelles.

Or, comme nous l'avons démontré précédemment l'une des accusations les plus anti-historicistes faites aux peuples africains est celle de les avoir tenus pour des instruments perpétuellement passifs: soit l'accusation de passivité historique. D'après cette légende, il n'y a pas eu, et il n'y a pas, de dynamique progressive dans leurs sociétés. Des pensées contre lesquelles réagissent Vidrovitch & Moniot (1984:8) en soutenant que «L'Afrique n'attendait pas impassible et immuable le progrès des autres et les experts pour démarrer. Elle vivait, simplement, menant d'une autre manière le propre de toute vie en société, qui n'est autre que l'alternance entre la continuité et le changement». La prééminence de l'oralité ne signifie pas l'absence des autres formes de pensée. Celle-là constitue pour l'Africain le moyen, la forme la plus privilégiée parce que simplement traduisant mieux sa façon de voir les choses. Owomoyela (1979:1) exprimait le même sentiment concernant L'Art oral traditionnel, car il écrivait:

> It is logical that we begin our study of African literature with a brief survey of the traditional verbal art which collectively forms an important element in African cultures and inevitably continues to influence modern literary developments. This art was practiced orally and preserved in the memory, since the popular use of writing as a means of communicating and preserving texts is a relatively recent event. This is not to say that Africans were total strangers to the art of writing before widespread literacy came with foreign incursions. In the traditional context the Mende of Sierra Leone, the Kpele of Liberia, the Bamum of elaborate systems of writing, but these were not for popular use.

Voilà pourquoi les autres formes sont reléguées au second plan. Dans les sociétés africaines, aujourd'hui encore, le support culturel prioritaire et majoritaire s'appuie sur la parole, dans la mesure où elle exprime le patrimoine traditionnel et constitue le lien entre les générations du passé et du présent, héritage qui, dans sa suite solidaire, aboutit à la configuration de la culture, de l'histoire et de la civilisation.

Ainsi avons-nous constaté que dans ces sociétés, l'attitude par rapport à la parole est bien différente de celle des civilisations où l'écriture est dépositaire de tous les messages importants. C'est pourquoi, *Ngal dans Giambatistavico ou le viol du discours africain*

(1984:74) fait ce procès au personnage qu'il accuse de profaner la tradition:

> La raison fondamentale qui m'interdit de vous interpeller directement est que nos univers ne se rencontrent pas, la parole et l'écriture. Vous avez irrévérencieusement mis entre vous et nous un abîme. Vous avez choisi l'univers du livre –espace scriptural –abandonnant celui qui a nourri votre enfance; alimenté vos rêves; meublé votre subconscient. Vous avez prétendu expulser ce lac profond de symboles, d'images, noyau où se soude la cohésion culturelle de notre communauté. Nous sommes pour vous des parfaits étrangers; nous avons suivi votre aliénation avec un cœur gros. Mais nous savions que vous n'iriez pas très loin, qu'une nostalgie vous ramènerait sur nos rivages… La gravité de votre impiété réside dans la tentative de désacralisation de l'oralité. La liberté, l'espace, le temps du conteur, vous avez voulu les réapprivoiser; les introduire dans le discours romanesque. Démarche athée, dépourvue de foi. N'étant pas parvenu au résultat criminel escompté, vous avez poussé la présomption jusqu'à vous laisser initier à nos rites, espérant ainsi arriver au but. Ce faisant, vous introduisez de la subversion dans l'oralité et dans le discours occidental. Vous alliez accoucher des personnages, des héros, des textes hybrides. C'est pourquoi ce sacrilège ne peut rester impuni…

D'ailleurs, notre propos n'a pas pour objectif de montrer l'existence de l'écriture. Si nous le faisons, c'est pour mieux mettre en évidence la place de l'oralité dans cette société, et beaucoup plus pour nuancer cette critériologie qui fait de l'écriture le critère existentiel du théâtre. Le primat du texte dans l'explication du théâtre fait déjà problème chez plusieurs auteurs. Donc, on ne doit pas assimiler cet art à l'écriture. Analysant le nouvel horizon épistémologique du spectacle vivant, Triffaux (2013: 116,117) pense que le concept théâtre dans son acception traditionnelle doit être revisité. Son exploration du théâtre joué et du spectacle vivant, l'étude critique de leurs formes, lui conduit à pencher pour une tendance assez marquée en faveur d'un théâtre «post – textuel» et d'un spectacle «hybride», qui essaie de se dégager de la domination de l'écrit, de mêler les arts et les cultures, autant qu'il n'a pas pu conclure à l'identification d'un «théâtre-après-la-fable», et encore moins d'un «théâtre-après-le-drame», «après-l'action».

Il donne les raisons d'une telle démarche: Premièrement, j'ai toujours du mal à désigner par le terme générique *théâtre* un art qui a plus à voir avec la littérature dramatique qu'avec l'art du théâtre lui-même. Deuxièmement, la vision littéraire du théâtre me semble trop occidentalisée et culturellement associée à des références grecques et aristotéliciennes à réévaluer. Cette deuxième raison rencontre Helbo (1975b:19) qui pense que la littérature théâtrale semble à la fois obnubilée et imposée par l'ancrage idéologique de la tradition occidentale. Fertat (2012:6) dans la même optique pense que nous devons décloisonner la recherche théâtrale en nous affranchissant d'un certain européocentrisme qui a longtemps altéré nos approches théâtrales en les confinant dans des impasses idéologiques et méthodologiques

dont l'évolution accélérée qu'a connue et connaît toujours ce petit village qu'est le monde aujourd'hui a définitivement et irrémédiablement montré les limites et l'indulgence. Pluridisciplinarité, interculturalité, transversalité sont des mots clés qu'il revendique, telle une devise marquée au fronton du grand temple.

Troisièmement, le drame n'est pas coextensif au texte écrit et à la fable racontée dans la mesure où, comme cela a été montré par ailleurs, le théâtre vivant comprend plusieurs niveaux dramatiques, plusieurs modes d'expression, de manifestation du drame. Quatrièmement, il pense qu'il peut être utile, voire plus judicieux de qualifier de «post-textuel», au lieu de «post-dramatique», le spectacle en question. Et ce afin d'éviter les ambiguïtés néfastes que les circonstances, l'époque ou la mode peuvent entraîner, et que des nécessités théoriques demandent d'expliciter, en particulier lorsque l'on étudie le théâtre dans une aire culturelle déterminée, européenne et anglo-saxonne *ou africaine et orientale, par exemple*[22].

Nous pensons de ce point de vue qu'il est difficile d'établir à partir du texte seulement une théorie générale du théâtre qui soit efficace. L'appréciation d'un spectacle ne dépend pas toujours de la lecture de l'ouvrage de théâtre correspondant, ni inversement la lecture d'un ouvrage de théâtre par la présentation du spectacle. C'est lié à des invariants qui permettent au lecteur et/ou au spectateur de comprendre. Crémezie (2002:9) considère qu'«Il faut bien dire que le public, dans la majorité des cas, conçoit sa relation à l'art par l'intermédiaire du comprendre ». Cette compréhension repose sur quelques principes observables, plutôt qu'à la simple écriture.

Biet et Triau (2006:11) dans ce sens note les principes observables par lesquels, ils supposent reconnaître le théâtre. Selon ces auteurs, il n'y a pas, continûment, une théorie essentielle du théâtre, mais quelques principes observables. Et s'il faut, individuellement, pour faire du théâtre, ou pour aimer et apprécier le théâtre, déterminer des critères, choisir une théorie principale –qui peut être souvent de l'ordre du goût, ou définie par un choix esthétique et idéologique – ou une réception, comme une esthétique singulière, la longue histoire nous montre clairement que les choix des lecteurs et des spectateurs ont considérablement varié et se sont, dans une même période, généralement opposés. Nulle essence éternelle, donc, mais un dispositif, entraînant quelques caractéristiques (une représentation, exposant des présences à des regards, organisant des perceptions, en une performance en direct, dans un cadre collectif…) et impliquant l'activation de certaines données, et des pratiques, diverses. Toutefois, l'on peut repérer, font-il observer, quelques notions générales, et surtout des

[22] C'est nous qui précisons.

conventions qui sont là pour être tour à tour respectées, détournées, transgressées, parce que le théâtre repose sur le jeu.

Dogbé (2006:23), écrivain, dramaturge et metteur en scène, témoigne d'être auteur d'une dizaine de pièces qui ont été montées et diffusées ça et là. Une seule, *Les conquêtes de Zalbarou* a été publiée, près de deux ans après la création du spectacle. Il précise en notant que «Dans tous les autres cas, le projet de spectacle a devancé l'écriture de la pièce, et l'édition n'a jamais été un objectif. Au mieux une hypothèse, une possibilité, un désir ».

2.2.2. Le théâtre n'est pas dans le mythe ni dans le rite

C'est le point de vue qui ressort clairement des propos de Ricard (1986:21-22) qui déclare solennellement:

> Affirmons ici avec force que rituels et fêtes constituent des spectacles –pour l'observateur extérieur qui en est par définition exclu –, d'un type particulier qui en Afrique, n'ont ni plus –ni moins – qu'ailleurs à voir avec le théâtre. Qu'il s'agisse de rites de propitiation, d'initiation, ou d'intronisation, il est par trop sommaire d'en faire des actes théâtraux, voire, pour les plus prudents, pré-théâtraux. Le langage performatif du rituel exclut *le jeu* et *la mise à distance*[23] de la narration qu'implique le langage expressif ou poétique du théâtre. L'action rituelle peut certes représenter un mythe, comme la messe; elle implique la constitution d'un espace –à titre de règle constitutive, au sens de J. Searle –dans lequel il n'y a que des participants. Que cela ne soit pas toujours dans la pratique, le cas, ne change rien au statut de l'événement et ses règles constitutives.

Le théâtre est une pratique artistique et non un rite, considère-t-il. Dans cette même logique, Ricard (1972:60) reprenant le propos de Kuper (s.d : 90) soutient que le rituel n'est pas le théâtre[24]. Il instruit par la participation, non la distraction. Dans ces conditions, renchérit-il, tout le monde doit participer et personne ne peut sortir ou trouver le sujet mauvais. Les participants sont le public. Bien que le rituel ne soit pas de l'art, il est une source d'art, de masques, de chants, de musique et de danse, affirme-t-il.

Ricard (1986) à travers ses propos veut faire croire que le théâtre qu'il défend (qui serait à l'origine de tout théâtre) a commencé à exister dans sa forme actuelle. Nous pensons que non. Nous devons considérer que le théâtre est un art universel, mais qui se vit et se pratique différemment selon les sociétés et qui a subi partout des évolutions. Fertat (2012:155) concernant le théâtre marocain accrédite cette thèse en disant que «Le théâtre marocain a connu la même évolution et les mêmes mutations que les autres arts dramatiques». Et concernant cette

---

[23] C'est nous qui soulignons.

[24] Nous nous posons la question de savoir si le théâtre n'est-il pas déjà rituel?, Recherche, pédagogies et culture, n°3, pp. 3-6.

évolution, il montre que d'après les recherches qui ont été faites sur l'histoire des différentes formes théâtrales, il ressort que ces dernières ont suivi le même schéma évolutif en subissant plusieurs mutations: d'abord la naissance sous forme de spectacle rituel ou de rituel spectaculaire (qu'il soit religieux ou païen), ensuite une première mutation vers un spectacle populaire se détachant de son contexte sacré, puis une deuxième mutation vers un théâtre populaire inventant son propre langage représentatif, et enfin une dernière mutation vers un théâtre moderne et urbain quand la société humaine est entrée dans l'ère de la modernité.

D'ailleurs, si nous retenons cette critique de Ricard, «le mythe instruit par la participation», nous serons obligé de revoir l'évolution du théâtre en Occident, car plusieurs notent l'évolution de ce théâtre vers cette participation du public. C'est en cela qu'Artaud (1964) propose à la société occidentale, un théâtre de la cruauté inspiré de l'oriental. Hubert (2008:229) relaye cette observation d'Artaud et souligne que «L'influence des théâtres orientaux sur la dramaturgie européenne au 20èmesiècle est immense. Ils offrent un spectacle complet où le chant, la musique et la danse, occupent une place aussi importante que la déclamation. L'Occident découvre grâce à eux la stylisation». Nous croyons que si Artaud avait élargi ses recherches en Afrique, il n'aurait pas manqué de proposer le modèle africain, qui fondamentalement correspond à la grille de lecture qu'il a faite du théâtre oriental.

Il faut noter que les mythes et les légendes, et particulièrement les épopées sont exprimés sous formes scénique où la mise à distance est tout aussi de mise. Le caractère participatif de ce théâtre, de la littérature orale d'ailleurs, ne réduit en rien cette notion. Le conteur ou l'aède ne joue pas avec le spectateur mais pour le spectateur, lui-même supposant jouer avec d'autres dont il incarne le rôle. Il convient de noter à ce sujet que le public qui vient assister à la représentation ne vient pas d'abord pour participer. Il vient avant tout assister et apprécier le conteur ou l'aède. La participation [qui d'une part peut traduire le caractère collectif de la littérature orale en général] est aussi fonction de l'inventivité de l'acteur ou du conteur. A ce propos d'ailleurs, Melone (1970:146) dit assez clairement que

> Le public exerce sur l'artiste une étroite surveillance critique, intervient quand il le désire, et l'ensemble est entrecoupé de chants, de danses, de silences, de soupirs, de cris. La performance de l'artiste est un véritable jeu. S'il n'invente rien du contenu, il y apporte sa manière de dire, ses jeux du visage, son sens de la tonétique, sa mimique, ses gestes, son émotivité, c'est-à-dire toute une vie du masque théâtral dont il est l'unique créateur et qui porte la marque de son originalité. Au-delà et en dépit du contrôle critique auquel il est soumis, l'artiste réussit toujours cette échappée individuelle définissant son art personnel, sa technique, ce qu'il a ajouté au naturel, au donné, pour la réalisation de son beau spectacle.

Bérad (2006:97) montre en effet, combien le théâtre antillais de ces vingt dernières années est marqué par une réappropriation et une revalorisation de la culture caribéenne qui nourrit en profondeur la création esthétique théâtrale. Les rituels religieux et profanes, hérités d'Afrique et d'Europe, constituent un réservoir où les dramaturges et les metteurs en scène de Guadeloupe, de Martinique et d'Haïti puisent régulièrement leur source d'inspiration, soutient-elle. L'intérêt réitéré des écrivains et praticiens de théâtre pour les rituels s'explique sans doute par la qualité formelle spectaculaire (au sens visuel du terme) de pratiques structurées suivant des séquences stéréotypées, ordonnées et répétées qui ont lieu dans un espace et un temps dotés d'un sens symbolique où les rituels intrinsèquement liés à la musique et à la danse accentuent leur signification symbolique et leur esthétique scénique.

A considérer cette évolution de l'art théâtral, il nous paraît évident que le mythe est le parent lointain du théâtre. Si l'on parle de théâtre moderne aujourd'hui, c'est parce qu'il a existé une première forme à partir de laquelle les autres formes ont appris à exister. C'est pourquoi, parler du théâtre moderne suppose l'existence d'une forme antérieure, différente par sa structure et ses composantes. Nous pouvons remonter à l'époque du romantisme et du classicisme et faire revivre le débat littéraire entre les anciens et les modernes. Les formes actuelles du théâtre sont les avatars d'une forme qui tire son origine dans les mythes, dans les récits fondateurs, dans les légendes. Cette évolution n'est pas particulière à une civilisation, elle est universelle. Et dans ce sens, nous croyons que Ngugi wa Thiong'o (1986:37) n'a pas tort de dire que «Le théâtre naît de la lutte de l'homme contre la nature et contre les autres hommes. Dans le Kenya précolonial, les paysans des diverses nationalités déboisaient, plantaient, moissonnaient. Des rites étaient célébrés pour bénir le pouvoir magique des outils».

Faut-il considérer ces rites comme du théâtre ou simplement qu'ils renferment quelques aspects théâtraux? Leiris (1952) pense que la possession est même déjà du théâtre à cause de la figuration qui résulte de sa fabulation. La possession en elle-même est déjà du théâtre puisqu'elle revient objectivement à la figuration d'un personnage mythique ou légendaire par un acteur humain. Musique et chants employés pour évoquer les esprits sont en même temps les moyens de créer une ambiance et de susciter un enthousiasme dans l'assemblée.

La non compréhension de cette situation explique bien la confusion dans la conception du théâtre congolais dont Lebailly (1983:8) a exprimé le regret en notant qu'

> Une grande confusion existait entre le théâtre et folklore; les groupes congolais étaient des groupes folkloriques, exotiques (du point de vue belge); ce n'était pas du théâtre au sens où l'on concevait par exemple le Théâtre National de Bruxelles,... cette confusion entre théâtre et folklore, c'est-à-dire la non intégration des formes artistiques traditionnelles dans un acte théâtral vivant, voilà qui constitue

un mauvais point au passif du théâtre au Congo belge.

Strowiski (1934:9, 10) rapporte à ce propos que le jeu scénique répond à un puissant instinct naturel. Il pense que le reflexe dramatique est la chose du monde la mieux partagée et la plus répandue, contrairement à une opinion universellement admise, d'ailleurs sans preuves, le théâtre est aussi primitif que le chant ou le récit.

Le théâtre africain, pourrait-on dire en utilisant le terme dans son sens le plus large, articule symboliquement tous les moments rituels qui ponctuent les saisons et les activités des hommes; il marque les évocations mythologiques, l'intégration de l'enfant à la vie collective, l'insertion de l'individu dans une communauté religieuse. Et donc, il accompagne toutes les mutations qui altèrent, formellement, la personnalité humaine. Ces mutations elles-mêmes se modulent au rythme de grandes fêtes rituelles, comme pour marquer mythologiquement la dimension euphorique et religieuse de toute différenciation culturelle.

S'agissant du théâtre occidental, Pavis (1987:68) affirme que c'est du chœur de danseurs masqués et chantant que la tragédie grecque serait née. Il précise que le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés; et souligne en plus que la choréia réalise une synthèse entre poésie, musique et danse: c'est l'origine du spectacle occidental. Il considère enfin qu'«A l' origine du théâtre, on s'accorde à placer une cérémonie religieuse, réunissant un groupe humain célébrant un rite agraire ou de fécondité…». (Pavis, 1990:15). Donc que le théâtre résulte du mythe n'est pas qu'africain. Tout théâtre est passé par là.

Dans son ouvrage, *Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Veinsten (1955), rapporte entre autres, les résultats des recherches menées en Chine, en Inde, au Japon et même en Occident, démontrant que le théâtre trouve son origine dans la danse. L'auteur y précise, évoquant le théâtre japonais, le «Nô», que ce dernier est à l'origine l'art d'exprimer artistiquement une action dramatique, un récit ou un sentiment par le geste ou par la danse. Nous avons présenté à l'introduction générale de notre thèse comment le Chevalier de Boufflerg (1786) décrivait comme une véritable pantomime, la danse des paysans sénégalais à laquelle il avait assisté; autant que lui Mage (1868) un des explorateurs du Soudan faisait la même description de la danse des paysans soudanais qu'il a vu jouer lors de son voyage. Comme il en est des voyageurs européens qui en témoignèrent au Maghreb aux 18ème et 19ème siècles. Pavis (1987) confirme non seulement que le théâtre vient de la danse, mais également, rappelle-t-il à la mémoire de tous, que tout jeu de l'acteur, tout mouvement sur scène, toute organisation des signes possèdent une dimension chorégraphique. La chorégraphie comporte

aussi bien les déplacements et la gestuelle des acteurs, le rythme de la représentation, la synchronisation de la partie et du geste que l'arrangement fondamental des acteurs sur le plateau. La description que Dupont (2000: 9) fait du théâtre romain ne nous écarte pas de ce point de vue. Elle démontre que la dénomination du théâtre par les Romains eux-mêmes comme «jeux scéniques» nous invite à reconstruire à partir de la *scaena*le le fonctionnement propre de la théâtralité romaine. Ce que nous appelons aujourd'hui théâtre est à Rome un des deux spectacles intégrés au rituel religieux des jeux – *ludi.* Après la procession solennelle qui au lever du jour ouvre les jeux, vient un spectacle offert aux dieux et aux hommes – *ludicrum* – : des courses au char dans l'hippodrome – *circus* – ou une pièce de théâtre devant un mur de scène – *scaena.*

Pourquoi ne pas croire Duvignaud (1983:4) qui révèle, selon lui la contribution dramaturgique africaine. A tout prendre, ce que nous devons à la culture africaine dans le domaine de la représentation du corps et du symbolisme, si l'on pense à la danse, à la musique, à la peinture, est peut-être plus important que ce que notre «théâtre» a pu apporter à un monde qui pratique à tous les niveaux de sa vie collective une dramatisation intense. En effet, c'est vrai, comme nous venons de le dire en nous référant à Artaud (1964), que le théâtre africain repose sur un symbolisme, un rituel qui remonte au mythe. Mais le théâtre occidental n'ignore pas cette voie, même s'il est resté beaucoup plus déclamatif. Ce symbolisme, cette participation vivante du public semble rentrer aujourd'hui dans les canaux définitoires du genre théâtral. Après avoir fait le point sur «la nostalgie d'un théâtre populaire», en soulignant quelques périodes phares qui gouvernent la mémoire de ceux qui se méfient du texte, Ryngaert (1996) fait comprendre, à partir de ces exemples, comment le théâtre sans texte s'est parfois assimilé au refuge du théâtre vivant et par contrecoup, de la suspicion qui pèse toujours sur le texte.

La spécificité théâtrale de chaque peuple contribue à l'œuvre théâtrale universelle. A considérer ce qu'on ne peut pas faire, c'est de ne pas considérer les spécificités spectaculaires de chaque civilisation comme richesse de l'art spectaculaire. Il est d'ailleurs intéressant de souligner les propos de Biet et Triau (2006:6) concernant la tendance actuelle des théoriciens sur les traditions de jeu et des spectacles. Leurs propos attestent que depuis l'aube du 19^{éme}siècle, les théoriciens, les metteurs en scène, les auteurs et les comédiens ont commencé à prendre en compte les traditions de jeu, des répertoires et des spectacles (entre autres asiatiques et africains) qu'ils avaient l'habitude d'appeler extra-européens avant de considérer la diversité et la spécificité de chaque forme de théâtre et de chaque civilisation qui nourrissent la réflexion sur le théâtre occidental aujourd'hui. Hubert (2008:247-248) montre que Craig comme beaucoup d'auteurs dramaturgiques et de metteurs en scène européens, à leur suite, voudraient

redonner au théâtre la force dont il était investi aux origines, quand il se distinguait à peine du culte, dans la Grèce antique ou dans l'Europe médiévale. C'est ainsi que Genet (1981), qui s'est toujours montré fasciné, par les fastes de la liturgie et par la théâtralité des rites religieux, déclare, se référant aussi à Pauvert (1954) que le plus haut drame moderne s'est exprimé pendant deux mille ans et tous les jours dans le sacrifice de la messe. Théâtralement il n'y a rien de plus efficace que l'élévation, pense-t-il. Le théâtre apparaît comme un lieu privilégié où, dans des moments d'exception, peut se manifester quelque chose. De ce fait, si nous considérons le théâtre comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de contes, nous pouvons noter, comme le souligne Traoré (1958:17) qu'«Il existe un théâtre spécifiquement négro-africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines».

A ce sujet, il convient de souligner que le théâtre à l'Antiquité grecque n'est pas loin de la description du théâtre africain. En effet, la tragédie grecque dérive du culte dionysiaque, les bacchanales ou dionysies, fêtes et rite en l'honneur de Dianysos, Bacchus, dans l'Antiquité. Cette forme de théâtre historiquement datée est émanation du dithyrambe: hymne fait d'un chœur de danseurs, des masques, des mimiques, des gestes, des récitants, etc. auxquels s'est ajoutée l'écriture en tant que technique de transcription et moyen de conservation des faits et actes liés à cette célébration. Pairault (1970:18) montre évidemment que le théâtre classique en Grèce a lui-même une histoire qui s'origine au 6èmesiècle avant Jésus-Christ dans les fêtes religieuses en l'honneur du dieu Dionysos. Même alors il sied de mentionner comme le fait observer Fetar (2012:154-155) qu'

> Aussi différentes soient-elles, toutes les sociétés humaines ont eu leurs propres cérémonies culturelles et leurs propres rituels pour célébrer leurs divinités. Toute société humaine a, donc, forcément eu son ou ses "débuts théâtraux". En tout état de cause, les débuts culturels de l'art dramatique ne se résument pas aux seules fêtes dionysiaques qu'une certaine conception européocentriste de l'art dramatique, longtemps véhiculée par des théoriciens et des dramaturges occidentaux, considère comme l'unique origine du théâtre. Aujourd'hui, nous savons que ce genre de célébrations où l'homme recourt à différentes manières d'expression comme le mime, la danse et le chant..., pour se rapprocher des forces surnaturelles, ont été pratiquées par d'autres peuples, et bien avant que les grecs ne le fassent.

Traoré (1958), qui a écrit un ouvrage essentiel sur le théâtre africain, fait remonter les origines de ce théâtre à l'époque des grands empires africains et des civilisations précoloniales. Cette assertion se justifie si on rappelle, comme il le fait précisément dans son étude, que toutes les manifestations rituelles et mythologiques des sociétés culturellement organisées procèdent de

certaines formes de théâtralisation. Même si nous devons souligner que même dans la société traditionnelle l'on devait démarquer le théâtre de ce qui ne l'était pas. En soi, le théâtre est en lui-même une ritualisation. C'est là d'ailleurs qu'il faut noter la différence entre la communication théâtrale et la communication linguistique. En effet, en tant que moyen de communication, le théâtre est un ensemble des rites qui se convertit en un message de type Sé-Sa. Campeanu (1975:97) montre en effet la forte ritualisation de l'art théâtral. Il souligne que la fonction la plus générale de l interaction théâtrale est celle d'une ritualisation déterminée des rapports humains. Il conclut que parmi tous les arts, le théâtre suppose le plus haut degré de ritualisation. Cela veut dire que les valeurs rituelles sont converties par le théâtre en valeurs esthétiques. Il s'agit d'un mécanisme qui, en assimilant les caractères généraux du rituel, lui confère une qualité spécifique.

2.2.3. L'absence du jeu et la mise à distance

Le langage performatif du rituel exclut le jeu et la mise à distance de la narration qu'implique le langage expressif ou poétique du théâtre dit Ricard (1986). Nous pensons que l'aspect ludique est l'une des caractéristiques fondamentales de l'art oral africain. Il serait trop négligé de constater leur absence. Toutes les représentations à la belle étoile ont pour objectif fondamental le jeu, l'évasion avant d'être didactique. Cette évasion permet de détendre la société après de longs moments de travail, devant les tensions qui accompagnent l'existence humaine. C'est la participation de tous à ce spectacle qui conditionne le didactique. Et nous l'avons dit au chapitre premier, la dramatisation a pour objectif de réduire la difficulté qui résulte de la transmission de connaissance et aussi participe de la conservation de la connaissance dans une société d'oralité. Tout le monde y étant convié, on profite de distiller des leçons qui éradiquent la société.

(Hubert 2008) reprenant Goldoni (s.d) parle dans ce sens de la fonction morale de la comédie. Il considère que la comédie, qui n'est qu'une imitation de la nature, ne se refuse pas aux sentiments vertueux et pathétiques, pourvu qu'elle ne soit pas dépouillée de ces traits comiques et saillants qui forment la base fondamentale de son existence. Ainsi par le rire, il veut amener le spectateur à jeter un regard lucide sur la société de son temps. Melone (1970:149) fait observer que le jeu théâtral dans le contexte africain, c'est d'abord un rejeu au ralenti de notre propre vie, déploiement des mouvements, connivence du public, fidèle réexécution de nos conduites antérieures, vision totale de la vie. Et la vie dont il s'agit ici à propos du théâtre africain est africaine, cela va sans dire. Africaine, elle l'est de par la masse des symboles dont est encombré l'espace africain. Car la différence entre le théâtre africain et

le théâtre occidental, par exemple, ne se situe pas au niveau du mécanisme créateur considéré comme un enchaînement d'épisodes depuis la perception du monde jusqu'à la réalisation de la théâtralité. Elle réside aussi dans la masse des symboles choisis pour constituer l'univers théâtral.

La spécificité du monde africain dans son humanité, dans sa faune, dans sa flore, dans sa manière d'organiser le discours, c'est-à-dire de susciter la médiation entre les divers sujets locuteurs, dans le climat général de l'espace social, dégage en premier lieu une forêt de symboles inédits au niveau de la grande littérature mondiale, des symboles jadis même ravalés au rang d'inessentiel ou de laid, et qui, situés dans la perspective africaine, se trouve soudain promus au rang du poétisable.

Peut-on constater l'absence de la mise à distance dans les genres fictifs, j'en doute. La mise à distance se justifie très bien dans le genre spectaculaire africain. Le théâtre dans le Kenya précolonial, c'était aussi une distraction au sens d'un plaisir partagé; c'était une instruction morale. Il est à la fois un jeu, un cadre d'instruction mais aussi une occasion de la critique sociale, disait Ngugi wa Thiong'o (1986). Comme nous l'avons déjà dit, il faut bien remarquer dans la représentation (même quand le théâtre est participatif) la démarcation entre d'une part l'acteur dont l'aire de la représentation est intangible et de l'autre part le public qui est placé en fonction de l'acteur. La participation ne peut donc pas diluer la distanciation. En plus, l'acteur qui joue (le conteur) ne peut pas s'approprier le «je». Derrière son je, il faut voir toute la communauté (la tradition étant communautaire). Donc c'est la communauté qui parle à elle-même par la voie du conteur. Le conteur Medhi interviewé par Hernandez (2006:135) montre que

> Dans un rituel, les participants accèdent à des positions qui leur permettent non seulement d'être des acteurs tenant des rôles sans confusion entre eux et les personnages qu'ils représentent, mais aussi d'entretenir un lien spécial avec ces personnages. [...] les acteurs ne sont pas leurs ancêtres puisqu'ils se déclarent héritiers et parlent de leurs pères, mais ils ne sont pas non plus une essence différente de leurs pères. [...] le locuteur alterne le style indirect dans lequel les ancêtres sont les objets du discours avec le style direct où l'ancêtre invoqué parle par la bouche du locuteur.

2.2.4. L'architecture théâtrale

Munch (2001:489) montre que le théâtre n'est pas définissable en tant que tel à cause de la diversité des architectures théâtrales «... de la boîte à l'italienne à l'espace en plein air [...] On peut allonger cette liste; on peut même en déduire que le phénomène «théâtre» n'est pas définissable en tant que tel.» Brook (1972:11) explicite le concept théâtre de la manière ci-

après: «I cant take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged».Il affirme que quand un comédien fait son entrée dans un espace vide et commence à agir devant quelqu'un qui le regarde, c'est tout ce dont on a besoin pour qu'il y ait du théâtre. Ce qui revient à comprendre qu'il n'y a de théâtre que sur la scène, devant un public, et ce, indépendamment de l'infrastructure (lieu théâtral), du matériel ou de l'équipement.

Dans ce même sens, Munch (2001: 489) montre l'apport de l'acteur et du spectateur avant tout dans l'appréciation du théâtre. Il pense que la présence de l'acteur n'est pas une banalité parce qu'il implique toute la problématique du genre. En effet dès qu'il y a acteur, il y a nécessairement d'abord espace de jeu et regard d'un public, puis geste, lumière, costume, décor; ensuite une architecture d'accueil pour cet ensemble; enfin le temps et l'espace vécus en commun par l'acteur et le public prolongés par des temps et des espaces qui, eux, ne sont pas réels mais imaginaires. Toute l'énorme diversité des esthétiques du théâtre se situe dans cet ensemble.

Cornevin (1970) a montré l'apport non conditionnel d'un cadre rigide d'un théâtre à l'italienne en démontrant que ce soit en Europe ou en Amérique, la recherche théâtrale actuelle insiste sur la nécessaire communion des acteurs et des spectateurs et sur les inconvénients d'un cadre rigide d'un théâtre à l'italienne.

Que le théâtre africain (traditionnel) se joue en plein air ne constitue pas une faiblesse. C'est lié à la culture. Le soir, tout le monde était convié, souvent dans des endroits bien indiqués pour ce faire, pour voir jouer, raconter des histoires. Nous l'avons vu avec le conte analysé au chapitre premier sur l'indication du lieu où les gens avaient l'habitude se de réunir.

2.2.5. L'expression théâtrale est le produit d'une élaboration poétique. Elle ne relève pas d'une expérience pratique de la vie politique et religieuse, mais d'un projet esthétique qui se retrouve dans certains groupes sociaux

Cette affirmation résume tout le propos de l'ouvrage de Ricard. Il le dit si bien, «C'est là tout le propos de mon ouvrage». (Ricard, 1986:24). Nous n'allons pas revenir sur la restriction du projet esthétique qui se retrouverait dans certains groupes sociaux (entendez ici occidentaux: c'est le point de vue de Ricard(1986). Nous sommes un peu tenter de qualifier d'idéologique ce propos, si nous considérons qu'après avoir démontré l'inexistence du théâtre africain, Ricard (1972:61) jette des fleurs au théâtre africain moderne parce que ce dernier se veut part de la

littérature d'Etats modernes, à fondements universalistes, où la différenciation des rôles s'accroît avec l'industrialisation et l'urbanisation. Il est alors normal que l'auteur s'individualise, que les comédiens se spécialisent, que le public s'organise. Mais à ce niveau, nous nous appesantissons sur cette affirmation (que nous ne partageons pas) selon laquelle l'expression théâtrale ne relève pas d'une expérience pratique de la vie politique et religieuse.

En fait, même si nous nous mettons dans l'optique des civilisations qui prônent la notion de l'art pour l'art, nous pensons que le théâtre est un art social qui ne peut pas être détaché (ou sinon difficilement) de la société. Séparer le théâtre de la société, c'est soutenir l'absence du théâtre; parce que le théâtre, c'est la société, c'est la vie; et d'ailleurs, l'une des caractéristiques du théâtre c'est le mime. Le théâtre, c'est d'abord l'imitation de l'homme dans sa vie de tous les jours. C'est le point de vue qui ressort des mots de corneille (1632) repris par Hubert (2008:79) selon lesquels la Comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de mettre dans la bouche de mes acteurs, reprend Hubert, que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en Auteurs.

Les propos de Ricard, auxquels nous avons déjà fait allusion à l'introduction générale, qui donnent de la force aux arguments d'Hussein qui critique Ngug'i wa Thiong'o: [l'écrivain tanzanien rejette la confusion de la vie sociale et religieuse du théâtre: il y a d'un côté la religion et la politique, de l'autre le théâtre], semblent trouver le théâtre hors du monde. Où faut-il rechercher l'origine du théâtre si ce n'est dans la religion ou la politique: dans la vie!Introduisant son ouvrage *Le théâtre des origines à nos jours*, Moussinac (1966:5) écrivait

> C'est sans doute dans l'animisme et dans la magie qu'il faut rechercher les origines du théâtre. L'animisme, élément passif, et la magie, élément actif de la religion à sa naissance, caractérisent en effet une part de l'activité des groupes humains primitifs et l'on remarque que les premières formes réelles du théâtre se créent et se développent en même temps que se créent et se développent les rites, les cérémonies et les cultes.

Il est vrai de constater que Ricard, par ces propos, martèle sur le caractère fonctionnel des genres africains où la nette distinction entre esthétique et fonction n'est peut être pas perceptible. Là encore, nous avons démontré dans le premier chapitre que même dans les conditions *de l'art pour l'art*, la littérature a toujours un retentissement social, et le théâtre de surcroît. Jadot (1959:62) rapporte la valeur esthétique du genre africain en témoignant que la fonctionnalité ne dilue pas l'esthétique. Il précise cependant qu'

> Il importe peu que l'art de ces spectacles, comme la plupart des arts des Africains avant notre arrivée dans le bassin du Congo ne soit point de l'art pour l'art ou de l'art pour l'artiste, obéisse à des fins d'utilité clanique, religieuses, magiques, sociales ou politiques. Bien des cérémonies d'initiation aux droits et devoirs de la puberté, d'introduction dans une classe d'âge plus élevée d'un indigène sortant de la classe d'âge inférieure, de l'intronisation d'un chef de droit divin, de l'élévation parmi toutes les épouses de quelque Assuérus d'une Esther de sa couleur, d'une ordalie intéressant toute une communauté ou des funérailles d'un homme libre, sont à la fois rituel pour d'aucuns, spectacle et délassement de nature esthétique pour d'autres, mais sans que l'art soit jamais en marge de la vie.

Certes, avant toute chose, l'homme doit manger, boire, s'abriter; les forces extérieures, et d'abord celles de la nature, dominent la vie quotidienne des origines et se présentent à lui avec un caractère d'étrangeté inexplicable. L'homme imite par utilité et sans doute d'abord l'animal qu'il doit nécessairement tuer. Autour du feu, où la horde est assemblée, les ombres ajoutent au mystère; le mouvement des flammes invite le corps à danser, et modèle déjà des reflets. Un masque sur le visage, un homme alors se sert de son corps pour communiquer avec le groupe, et ses mouvements créent le premier langage. Ce jeu mimétique est déjà du théâtre; en se donnant en spectacle, l'homme est déjà un acteur. Mais chez cet homme, impuissant à lutter contre certains éléments, la foudre ou l'inondation est provoquée par la croyance en un surnaturel, en des esprits. A un stade plus évolué, l'homme croira en une survivance des ancêtres, puis en des dieux. Pour lui encore, le monde se dédouble, et naît alors un monde mystérieux, où il découvre des apparences enchantées, des images surgies de son cerveau, celui-ci s'animant peu à peu d'une vie propre, ébauchant bientôt des représentations. C'est pourquoi il a pu être dit de la religion qu'elle est le reflet fantastique de l'existence humaine. Les moyens du théâtre seraient donc nés, en quelque sorte, de la nécessité technique d'exprimer ce reflet fantastique.

A ces propos d'ordre général de la genèse théâtrale du monde primitif, Traoré (1958) apporte le point de vue spécifique de l'Afrique noire lorsqu'il montre que dans la société négro-africaine, les rapports des dieux et des hommes sont à l'image des rapports des hommes entre eux. Les dieux sont des ancêtres et ces derniers sont des héros. Le culte des héros tient aussi une place importante dans la tradition. Les manifestations théâtrales sont réglées par le calendrier saisonnier et par l'ordre des fêtes. Il arrive que la représentation se traduise complètement en action, elle se mêle intensément au rituel.

Et parlant des bouffons, Lecoq (1997:129, 128) dit que «Les bouffons parlent essentiellement de la dimension sociale des relations humaines, pour en dénoncer l'absurdité. Ils parlent également du pouvoir, de sa hiérarchie et en renversent les valeurs ». Et Gouhier (2002:31) montre bien qu'à l'origine su théâtre se trouve la volonté, avec ce privilège qu'a

l'homme de jouer sa vie avant de la vivre. Ricard et Hussein semblent séparer le théâtre de la société. Et pourtant ils sont liés. Mauss (1966) dans «les techniques du corps» montre bien que c'est grâce à la société qu'il y a intervention de la conscience. Ce n'est donc pas grâce à l'inconscience qu'il y a intervention de la société. Comme le dit Imad (2010), le théâtre, art de société, doit être compris sur le champ d'un groupe de personnes unies par une culture, un langage et des préoccupations communes. En somme, le théâtre est le lieu de conventions avec lesquelles auteur, metteur en scène, acteurs et spectateurs s'accordent. La représentation, à partir ou non du texte d'un auteur, est avant tout la manifestation d'un regard sur le monde, la manifestation d'un univers poétique singulier, l'œuvre d'un artiste metteur en scène. Mettre en scène est un acte de création. Comme le dit Prédal (200:136) « [...] la mise en scène consiste non seulement à utiliser la technique pour capter le réel, mais aussi pour lui permettre de peaufiner une écriture créatrice de sens». Représenter, c'est manifester un regard intérieur qui révèle un rapport particulier au monde. Si Artaud (1964:45) considère le théâtre comme un mal, parce qu'effectivement le théâtre est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte les énergies. Ainsi considère-t-il que, du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste est la bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie. Ainsi, pense-t-il que le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. Nous ne voyons pas que la vie telle qu'elle est et telle qu'on nous l'a faite offre beaucoup de sujets d'exaltation. Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès.

Nous pensons une fois de plus que l'on ne peut pas séparer l'art de la société de laquelle d'ailleurs il tire toute sa quintessence. Nous avons pu comprendre dans le chapitre premier que même quand on définit la littérature selon la forme, l'on ne peut pas la détacher de la société, ne serait-ce qu'en la considérant en tant que produit de la société, elle repose sur cette dernière pour trouver sa vraie valeur. Il y a lieu dans cette optique de renforcer les propos de Munch (2001:487) qui trouve que

> [...] l'œuvre d'art réussi est celle qui crée dans le psyché du lecteur ou du spectateur un effet de vie. Pour préciser un peu, disons que le lecteur qui entre dans une œuvre est d'abord pleinement dans sa propre vie, mais que peu à peu il s'en éloigne partiellement pour expérimenter d'autres faits, d'autres gens, d'autres émotions et d'autres pensées qui lui sont suggérées par le texte et qu'il

> construit en collaboration avec lui. Cet effet n'est pas une simple prise de connaissance ou de compréhension mais qu'il touche toutes les facultés de l'être humain grâce à des techniques propres et parfaitement analysables. [...]. Comme la vraie vie qui s'adresse à tout l'être, le texte de valeur l'investit tout entier.

Le théâtre n'est donc pas un art ex-nihilo. En effet, l'art en général est une expérience qui se nourrit de l'interaction entre l'homme et son environnement. Toute représentation, à quelque niveau que ce soit, implique la dualité homme objet. C'est en ces termes que Dewey (2010:406) explique l'expérience esthétique. Dewey trouve que l'expérience esthétique en tant qu'interaction entre sujet et objet, entre un soi et son monde, n'est en elle-même ni simplement physique ni simplement mentale. Elle consiste ainsi communément à trouver du plaisir dans l'objet, un plaisir qui lui est à ce point inhérent que l'objet et le plaisir forment dans l'expérience une seule et même chose. Car le trait distinctif unique de l'expérience esthétique, c'est précisément le fait que pareille distinction entre soi et l'objet n'y est pas reçue, vu que l'expérience est esthétique dans la mesure où l'organisme et l'environnement coopèrent pour instaurer cette expérience au sein de laquelle les deux sont si intimement intégrés que chacun disparaît.

Et d'ailleurs nous trouvons quelque peu contradictoire la position de Ricard (1972:18, 31), car étudiant Wole Soyinka et Leroi Jones, il semble faire un rapprochement entre les auteurs, leurs œuvres et la société. Puisque Ricard montre que par leur engagement et la situation enracinée de leur œuvre Wole Soyinka et Leroi Jones nous offrent la possibilité rare de comparer deux univers théâtraux dans lesquels conflits raciaux, revendications d'identité culturelle et mythes politiques cohabitent. Il pense décrire ainsi, de ces œuvres, un ensemble de thèmes qui entretiennent avec l'idéologie politique des groupes d'artistes et d'intellectuels afro-américains et nigérians des rapports complexes. Une sociologie du théâtre qui se propose l'étude du rapport fonctionnel du contenu des pièces ainsi que de leur style, avec les cadres sociaux réels, en particulier les types de structures sociales globales et les classes sociales peut être d'un grand recours à la littérature comparée en permettant un meilleur enracinement des thèmes dans des sociétés concrètes. De cette manière d'ailleurs, Ricard ne s'écarte pas de Sainte-Beuve qui ne sépare pas l'homme de l'œuvre.

> La littérature, déclare-t-il [sainte Beuve], n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation... Que pensait-il de la religion? Comment était-il affecté du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent? Etait-il riche, pauvre; quel était son vice ou son point faible? Aucune réponse à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et son livre lui-même... (Nisin, 1960:33).

2.3. Arguments en faveur de l'existence du théâtre en Afrique

Pour appuyer, à juste titre d'ailleurs, l'existence du théâtre en Afrique, les auteurs soulignent que ce n'est pas le texte du récit, qu'il soit oral ou écrit qui importe; nous venons de le comprendre dans les analyses faites ci-haut. Mais c'est le jeu théâtral, le jeu d'incarnation du narrateur. Ce dernier représente les personnages du récit. Il les rend visibles, palpables et audibles pour le public, par le jeu d'incarnation, qui consiste à représenter physiquement les personnages dans les faits. C'est seulement à cette condition que le conte relève du théâtre. Il s'agit de la prestation du conteur dans laquelle les spectateurs le voient en train de représenter des personnages fictifs du récit, créant ainsi, un univers poétique; de sorte que, la narration qui est aussi un des procédés théâtraux, devient plutôt un jeu où, l'interprète rentre dans la peau d'autant de personnages que comporte le récit. Nous en parlons dans le chapitre suivant où nous montrons que l'interprète ou le conteur s'adaptait à la physionomie d'autant de personnages que renferme son récit. Aussi, le registre de sa voix change-t-il au gré des sentiments ou des émotions qui entraînent des intonations et des inflexions assorties. Par ailleurs, son allure générale, son regard, la dynamique de ses mouvements et gestes, s'adaptent aux différents états d'âme des personnages concernés. Le jeu du conteur doit permettre au public de contempler les personnages à l'œuvre, engagé dans les événements qui suscitent soit la sympathie, soit la répugnance, soit l'antipathie aussi bien du public que de l'un ou l'autre personnage fictif du récit.

Introduisant la table ronde sur *le théâtre zaïrois* et précisément sur le sous-thème *théâtre zaïrois et critique*, Ngal Mbuil aMPaang (1977) confirme l'existence d'un théâtre africain traditionnel et indique qu'il faut le chercher dans notre personnalité spectaculaire. C'est dans ce sens que Caron (2000:102) parle de théâtre haoussa: Une pratique religieuse haoussa, le culte de possession du bori, comprend, hors de la musique, les chants et les kirari (devises), au cours de la possession, la représentation, l'incarnation de l'esprit qui «chevauche» son adepte. On a affaire là à une représentation, certes, mais qui échappe au domaine du théâtre occidental. Dans le même sens, Mikanza Mobyem (1977), répondant à une question liée au théâtre africain traditionnel, à la suite de son intervention sur «le théâtre zaïrois à la dérive», dans le cadre de la table ronde susmentionnée, avait affirmée: «Le théâtre zaïrois existe, mais je suis incapable de vous convaincre si vous ne voulez pas être convaincus».

Le R.P Struyf (1936:3) étudiant les légendes Bakongos y voyait déjà de véritables pièces de théâtre. Ainsi écrivait-il «La vie indigène que ces fables et légendes reflètent est tout d'une pièce: superstitions, morale, croyances naturistes et animistes, soucis de la nourriture quotidienne, occupations agricoles et cynégétiques, tout cela se compénètre intimement».Chukwuma (1981:13) n'en pense pas autrement car il soutient que

> The scene of story-telling is in itself a miniature theatre where the audience sit in a semi circle facing the narrator who is the protagonist. The narrator, for effective communication, must not only be heard, but seen. The oral tale narration far transcends ordinary verbal communication; it is a dramatic performance with gestures, voice modulations, facial twists, dramatic body movements like jumping, body side twists, elboy edging, rythmic leg flexing and other acts, all designed for better communication and to enhance the appeal of the words.

Lecoq (1997: 71) dans son ouvrage *Le corps poétique*, dit ceci, parlant du théâtre: «Nous n'abordons pas le théâtre dans sa dimension symbolique, telle qu'elle se manifeste dans certains grands théâtres orientaux». Pruner (2010:6) a défini les théâtres orientaux en l'opposant au théâtre occidental. Il démontre ainsi que le théâtre occidental a longtemps été subordonné au primat du texte. C'est à partir de celui-ci que la représentation se construit, qu'elle s'y soumette pleinement ou qu'elle le mette en question. Alors que dans les traditions orientales (Kathakali indien, Nô japonais) la représentation théâtrale se compose de danses, de chœurs et de musique, articulés en des sortes de cérémonies liturgiques qui ne privilégient aucun de ces éléments mais le fondent ensemble de façon spectaculaire, le jeu théâtral en Occident s'élabore le plus souvent à partir des discours et des actions contenues dans les textes dramatiques.

Nous concluons cette section par cette mathématique judicieuse d'Helbo (1983) qui résume tout ce que nous avons dit dans cette section et même un peu concernant la situation africaine. Nous ne saurons résumer cette pensée de crainte d'escamoter un détail important, étant donné que toute cette pensée semble apporter beaucoup plus de force dans ce qui est dit ci-haut. Nous sommes malheureusement obligé de la rendre in extenso:

Helbo (1983:50) montre que les dramaturgies occidentales n'ont guère contribué à clarifier l'investissement du sujet face à la convention spectaculaire: si certains s'accordent sur l'idée qu'un spectacle ne peut être conçu comme l'association exclusive du mot et du sens, rares sont les analyses qui se hasardent à proposer par exemple une approche pulsionnelle du sujet. La dramaturgie indienne abonde pourtant de pareilles typologies, pour ne citer qu'une

théorie parmi d'autres, celle du Masa[25], les états émotionnels représentés au théâtre et auxquels le spectateur participe fournissent une grille d'analyse très développée. Déterminations causales, signes extérieurs, états émotionnels permettent d'élaborer un système articulé sur deux postulats:

1. C'est l'émotion (imitée, intériorisée, généralisée) qui fonde la représentation: celle-ci doit prendre en compte tant la source de pulsion que ses conditions d'appréhension (les unes et les autres font partie d'une seule et même modèle).

2. Au paradigme de compréhension/communication s'ajoute voire se substitue celui du plaisir dont l'instigation est entièrement le fait du spectateur.

Helbo reprend ainsi en cela, les postulats d'Artaud (1964) a qui, d'ailleurs, il réserve la prescience des conclusions qu'on peut tirer d'une approche énergétique du théâtre:

- le symbolique asservit le sémiotique, le mot étrangle la pensée: à côté de la culture par mots il y a culture par gestes;

- le rythme s'adresse à l'inconscient, déniant la grammaticalité du sens; «Que les mots… soient perçus comme des mouvements»;

- le spectacle est dispositif énergétique conçu moins pour la vue que pour l'ouïe «les sons, les bruits, les cris sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent »;

Cette observation d'Helbo n'est donc pas loin de propos tenus par Senghor (2009:13) dans la préface de l'ouvrage d'Ibanez où il montre qu'en fait l'Africain ne dit pas «Je veux que tu me comprennes», mais «Je veux que tu me sentes».

Senghor montre que le fondement de la vie de l'homme africain noir singulièrement de la religion et de l'art était l'animisme. Il faut entendre par ce mot croyance, le sentiment que, dans l'univers, singulièrement sur la terre des hommes, tout est *vivant*[26], possède une âme, tous les éléments naturels –l'eau, la terre, les arbres, les images – jusqu'aux hommes et aux êtres surnaturels.

Libotte (2004:31) décrit l'animisme comme la religion des Bantous avant leur christianisation et il montre d'ailleurs que le christianisme n'a pas pu l'éliminer (tel était

[25] Marché des Arts et des Spectacles Africains. (Yoka, 2010).
[26] C'est nous qui soulignons.

pourtant l'objectif). Il montre comment ces derniers communiquent avec les forces de la nature pour maîtriser cette dernière. Pour qu'ils puissent communiquer avec elles, afin de les rendre favorables, il fallait qu'ils se dotent d'une âme semblable à la leur, accessible par un langage et des rites appropriés, connus des chamans et autres sorciers. Il montre évidemment que l'animisme, culte de la force vitale incarnée dans tous les êtres dotés de force ou de mouvement (les êtres vivants, la pluie, le vent, les eaux, les sources et les mers p.ex.), conjugué au culte des ancêtres était notamment la religion des Bantous, avant leur christianisation. Loin d'avoir été totalement éliminée, son influence demeure considérable; toute mort ou maladie grave est suspecte des traces des cultes antérieurs sous la forme des danses et chants collectifs qui, dans l'ancienne religion, étaient censés imprégner la communauté de forces positives, ou d'effrayer les mauvais esprits, sans oublier les exorcismes, explicite-t-il.

Dans ce sens d'ailleurs, Ramsaran (1970:55) analysant certaines œuvres africaines notamment *Prayer to Mask* de Senghor (1948), *The Brave African Huntress*(1958) de Tutuola déclare: «These examples from sculpture, drawing, literature and the theatre indicate the fluidity of the artistic mind unimpeded by set forms art. It is a fluidity which perhaps comes more naturally to the African mind in societies where the old cultures are still virile [...] ».

Si l'Orient possède un théâtre qu'Artaud (1964) considère de vivant à cause de toutes ces caractéristiques énoncées par Helbo (1983), donc nous sommes en droit de considérer, et Helbo cite d'ailleurs l'exemple de Masa, sur base des caractéristiques décrites ci-dessus, que l'Afrique n'est pas hors série.

Après cette confrontation argumentaire, nous pensons qu'il y a lieu de tirer objectivement, des conclusions sur la situation du théâtre africain, en suivant ses caractéristiques telles qu'elles seront exposées dans le chapitre suivant. Il serait peut être plus convenable de penser comme Centner (1963: 369-370) en précisant que

> Le théâtre en tant que tel n'existait pas jadis... il serait plus juste de préciser qu'il n'existait pas d'œuvres dramatiques, ni d'édifices spéciaux, ni d'acteurs de métier... cette fois encore, les Bantous ont fait de l'art sans le savoir. Comment appeler autrement ces festivals grandioses que sont les danses de guerre ou de chasse... dans le cadre prestigieux de la nature elle-même et le décor, effrayant ou fascinant, parfois irréel, toujours suggestif, de leurs masques, de leurs armes, de leurs costumes d'apparat, les danseurs nerveux et souples miment avec brio les péripéties et l'ardeur guerrière du combat, stimulés par les roulements des tambours et les chants des chœurs.

Même si nous partageons le point de vue de Centner ci-dessus, nous voulons nuancer que les Bantous n'ignoraient pas qu'ils faisaient de l'art. Plusieurs raisons peuvent l'attester: les catégorisations de différents discours, l'existence des lieux appropriés pour ces genres

d'événements, les fonctions assignées à ces genres de spectacle et l'existence des noms les désignant. A ce propos, nous pensons que la meilleure manière de juger une littérature est de l'examiner dans son contexte d'énonciation. En effet, en vue de bien appréhender la spécificité de la littérature africaine [ou de l'Art africain] par rapport aux autres, nous devons bien définir les critères qui permettent de la reconnaître comme littérature africaine d'abord. Comme le proposent Chinweizu, Onwuchekwa and Ihechukwu (1980:10) concernant la question What is African Literature?

> The central issue is: (1) by what criteria should African literature be judged? In attempting to answer this question, it is important to investigate two underlying matters: (2) what is African literature? – that is, what works, and for what reasons, fall within the body of African literature? (3) what is the proper relationship between this body of works and the other national or regional literatures in the world?

C'est seulement de la sorte que l'on peut faire une démarcation entre les différentes littératures et savoir comment chacune a contribué à enrichir la littérature universelle. Si Artaud (1964) a su considérer l'influence du théâtre oriental sur le théâtre occidental, c'est parce qu'il a étudié le théâtre balinais en tant que théâtre oriental et non en tant que théâtre occidental: assurément il n'aurait rien trouvé d'intéressant. En effet, pour référer aux mêmes auteurs: «In other words, if the mission of the African novel is to attain universality, it can be quite easily accomplished, at least with regard to the problem of setting, by having the African novel set entirely outside Africa! In short, the proper sitting for the African novel is the West. African novelists ostensibly create problems for 'universalist' critics by setting their nivels in Africa! ». (1980:99).

Libotte (2004:31) a su trouver, par exemple, que longtemps méconnu, l'apport bantou à la culture universelle apparaît maintenant considérable. Il a introduit une nouvelle conception de la musique, avec la prédominance du rythme et d'un état d'esprit particulier, le «blues», qui a également imprégné les façons de penser, entre le romantisme, la nostalgie et l'expression des forces intérieures. Dans les arts figuratifs, aussi, ils ont été des précurseurs de la stylisation des formes, et de la matérialisation des forces spirituelles. Enfin, dit-il,

> Nous essayons en vain de reproduire leur sens de la collectivité et de la solidarité, et ne pouvons y substituer que des institutions sociales dépourvues d'âme et de spontanéité. Quiconque a assisté à une grand-messe congolaise, en est sortie avec le sentiment que nous, Européens, avons perdu l'essentiel du sens religieux, qui devrait exprimer, par des chants joyeux et des danses, le bonheur de partager la même foi et la même espérance dans le Christ, et la même solidarité entre tous les participants.

Kesteloot (1963:323) n'a pas moins souligné l'apport nègre dans l'enrichissement de la littérature: l'émotivité à la fois robuste et hypersensible, «poreuse à tous les souffles du monde» qui caractérise l'âme nègre et ses manifestations, cette émotivité transfigure jusqu'à la langue employée.

Thomas L-V (1992:7) en fait une digestion importante concernant l'analyse des proverbes judiciaires kongos de Ryckmans (1992). Il vint à conclure que l'oralité négro-africaine réconcilie le réel et le sur-réel par le biais de *l'émotion*. Cela revient à dire que l'homme, sans cesser d'être l'homme concret, vivant, accède au sens profond du monde, non pas par sa seule raison, par abstraction, mais par son être total, corps et esprit liés; la parole engage la sensualité avec la rationalité. On peut ainsi *com- prendre*, *connaître* avec le corps, avec le rythme du sang qui bat dans ce corps. Là est l'émotion. Le mot-image dégage, rayonne l'émotion. Pour l'Afrique, observe Thomas L-V, être é-mu, c'est donc participer au jeu de forces qui anime l'univers, en communion étroite avec les membres du groupe (village, clan, lignage, classe d'âge) et par le truchement du verbe, déclencheur de forces. *Emotion-jeu* dans l'activité ludique (fables, légendes), Emotion-initiation dans la saisie des vérités primordiales (récit mythique), *Emotion-sacrée* dans le contact avec le numineux (paroles sacrificielles) en résument les modalités existentielles. Les détails décrits ci-haut ne sont pas loin des caractéristiques du théâtre balinais que décrit Artaud (1964:86,87-88) en l'opposant au théâtre occidental:

> Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre, purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire ce qui est dans l'air du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace: mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait, eu égard à ce qui ne se mesure pas et qui tient au pouvoir de suggestion de l'esprit, demander au Théâtre Balinais une leçon de spiritualité. Ce théâtre purement populaire, et non sacré, nous donne une idée extraordinaire d'un peuple, qui prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà. [...] C'est quelque chose qu'on ne peut aborder de front que ce spectacle qui nous assaille d'une surabondance d'impressions toutes riches les unes que les autres, mais en un langage dont il semble que nous n'ayons plus la clef, [...] Et par langage je n'entends pas l'idiome au premier abord insaisissable, mais justement cette sorte de langage théâtral extérieur à toute langue parlée, et où il semble que se retrouve une immense expérience scénique, à côté de laquelle nos réalisations, exclusivement dialoguées, font figure de balbutiements. [...] Il y a là tout un amas de gestes rituels dont nous n'avons pas la clef, et qui semblent obéir à des déterminations musicales extrêmement précises avec quelque chose de plus qui n'appartient pas en général à la musique et qui paraît destiné à envelopper la pensée, à la pourchasser, à la conduire dans un réseau inextricable et certain.

Conclusion

Nous avons dans ce chapitre confronté certains arguments portés sur le théâtre africain. Notre souci était de saisir avec pertinence leur portée dans l'appréciation de ce théâtre. Et ici, nous pensons comme Hubert (2008) que le théâtre sera ce que nous le ferons, n'est pas théâtre, c'est que nous ne désignons pas. Ce qui revient à dire que chaque peuple à des canons esthétiques propres à partir desquels il juge et classe les œuvres d'art. De ce point de vue, il appartient à chacun de définir son répertoire de formes théâtrales selon les codes spectaculaires propres. Ici, il y a lieu de comprendre le métafolklorisme de Ben Amos (1974), à travers lequel il considère que les différentes taxinomies de la littérature [notamment dans le domaine de l'oralité] devront tenir compte de la taxinomie propre de chaque groupe, comment les différents groupes désignent leur littérature et quel commentaire ils font à ce propos. Nous l'avons évoqué à l'introduction générale en référence à Calame Griaule. Ce chapitre qui prépare celui qui suit aide à comprendre comme nous le dirons dans la conclusion du chapitre suivant, que l'Afrique n'ignore pas de théâtre. Sheriff (2004:171) montre que le théâtre traditionnel est antérieur à l'Etat Sierra Léonais. Ainsi déclare-t-il que "As in other parts of Africa, traditional theatre from the pre-colonial era is as old as Sierra Leone's existence itself."

Il est évident de conclure comme le dit Todorov (1977:358) que chaque société, chaque culture possède un ensemble de discours, dont on peut former la typologie. Il n'y a pas lieu de condamner l'un au nom de l'autre (autant traiter la glace d'eau déviante, disait Richards), mais cela ne veut pas dire non plus: chaque discours est individuel et ne ressemble à aucun autre. Entre le discours et les discours: il y a les types de discours. Ce qui revient à comprendre comme Calame Griaule et al. (1982:201) que chaque culture découpe et organise à sa façon son expression littéraire dans le cadre de l'usage spécifique qu'elle fait de ses produits culturels, ce qui comporte aussi une définition sociale et un classement particulier des genres. Force est donc de constater de ce point de vue, comme le soutiennent Chinweizu, Onwuchekwa and Ihechukwu (1980:4):

> But African literature is an autonomous entity separate and apart from all other literatures. It has its own traditions, models and norms. Its constituency is separate and radically different from that of the European or other literatures. And its historical and cultural imperatives impose upon it concerns and constraints quite different, sometimes altogether antithetical to the European.

C'est dans ce sens qu'il faut considérer à leur juste valeur les catégorisations que chaque peuple fait de son discours, pourvu que cette dernière entre dans la catégorisation générale des discours. Ainsi par exemple, que l'Africain considère le conte comme une forme de théâtre dépend de l'acception qu'il pose pour le présenter comme tel. Et d'ailleurs le texte d'un conte folklorique, par exemple, se trouve à l'intersection de deux ensembles: l'ensemble des possibilités du système d'énonciation (code formel) et l'ensemble des valeurs, des idées de base qui constituent un système culturel (code sémantique) caractérisé par la présence de certaines oppositions sémantiques en dépit d'autres. Tous ces codes sont compréhensibles dans le contexte de leur application et ne peuvent pas être jugé en dehors de ce dernier.

A partir du moment où les deux systèmes se rencontrent dans le texte ils commencent à entretenir des rapports de conditionnement réciproques: le code formel est une nécessité pour la formation du sens textuel – pas de sens sans une énonciation syntaxique du sens – et le code culturel, à son tour, régit l'articulation syntaxique du discours. Il est donc fallacieux de vouloir décider entre la structure syntaxique d'un texte, déterminée à partir du choix fait par le sujet énonciateur parmi les possibilités offertes par le système d'énonciation, et la structure sémantique du même texte constituée par les oppositions du sens propres à un code culturel donné quand nous voulons établir les traits distinctifs d'une manifestation discursive. De ce fait, à partir de la théorie générale du théâtre (les fondamentaux du théâtre), nous avons voulu faire comprendre comment le théâtre africain s'insère en tant que discours spécifique.

Chapitre Trois

Les différents types de théâtre africain

Introduction

Nous avons présenté dans le deuxième chapitre les caractéristiques fondamentales et existentielles du genre théâtral. Ce sont des invariants, des traits essentiels, sans lesquels on ne parlerait pas de théâtre. Nous avons pu comprendre que, la mimique, le jeu, l'action, l'acteur, la parole, l'espace, sont constitutifs du genre théâtral. Nous venons d'analyser dans le même chapitre quelques arguments sur le théâtre africain. Ces arguments postulent l'existence du genre théâtral dans tous les coins de l'univers, l'Afrique notamment dont la mise en scène constitue un mode de transmission, et de pérennisation de la connaissance.

Les analyses faites dans les deux premiers chapitres nous ont permis de comprendre que le théâtre est une notion universelle, elle varie selon les civilisations et les époques; car nous avons compris que chez les différents peuples de l'univers, il existe bien des genres dont l'objectif consiste à faire la représentation d'événements par les hommes, utilisant les langages verbal et non verbal, suivant les conventions liées aux réalités spatiotemporelles de chaque société. Et de ce point de vue, chez tous les peuples, représenter, revient à donner pour réel ce qui ne l'est pas; c'est présenter des personnages dans des situations fictives avec des hommes et des femmes réels jouant des rôles fictifs.

Nous venons donc de comprendre par là que la représentation implique l'idée du jeu du comédien, personne réelle, son interprétation du personnage, personne fictive, qu'il incarne devant et à l'intention des spectateurs, des personnes réelles qui regardent. La représentation implique le spectacle. Le spectacle étant entendu comme tout ce qui s'offre au regard. Pour Pavis (1987:369), ce terme générique 'entendez le spectacle', s'applique à la partie visible de la pièce (représentation), à toutes les formes d'arts de la représentation (danse, opéra, cinéma, mime, cirque, etc.) et à d'autres activités qui impliquent une participation du public (sports, rites, cultes, interactions sociales).

Dans ce sens, le théâtre, selon Biet & Triau, (2006: 7), apparaît d'abord comme un spectacle, une performance éphémère, la prestation d'un comédien devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal, gestuel, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. Il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit ni publié. Cette considération sous entend d'une part la participation du public, de l'autre la notion que le théâtre n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit ni publié. La

participation du public est une notion colée à la littérature africaine (orale). Le public participe par ses chants, sa danse, son contrôle. Cela constitue une des caractéristiques fondamentales de la littérature orale africaine. Nous comprenons par là pourquoi cité par Temkine (1968:79) dans le livre que ce dernier lui a consacré, Grotowski précise «Qu'il n'est pas de théâtre lorsque disparaît le commerce direct, vivant et palpable de l'acteur et du spectateur». Ainsi comme nous l'avons dit précédemment avec Brook (1972), le théâtre commence à exister dès lors qu'il y a d'une part un acteur qui joue et de l'autre un spectateur qui regarde.

Dans le domaine africain, nous devons comprendre, par exemple, que la limite entre la littérature et le quotidien est identifiable par des formules qui créent automatiquement le cadre de ce qui va être fait, le changement de régime. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre la description que Diagne (2005:130) fait du déroulement de la narration du conte. Il considère d'abord que les formules introductives ont du moins, entre autres fonctions, celles d'avertir l'auditoire du genre du récit qui va être produit, et du type de réalités qui y ont cours. Il montre que tout leur coefficient existentiel résidant dans le fait d'être proféré et entendu, les formules initiales permettent d'installer la scène et le décor du conte et, ce faisant, d'ouvrir un espace-temps en rupture avec la quotidienneté. Espace-temps infini de l'imaginaire et du rêve régi par la fantaisie, utopique et chronique par vocation, qui trouve pourtant à s'insérer, par effraction dans le monde ordinaire, de créatures et des faits extraordinaires, soit annoncé et sanctionné au moyen d'un pacte narratif auquel souscrivent, par des déclarations circonstanciées, les parties contractantes que sont le narrateur et l'auditoire. Dans l'échange de propos qui ouvre l'espace du conte se produit ce que Brès (1989) appelle la négociation interactive de l'acte narratif à travers laquelle le narrateur vérifie par avance que le narrataire est disposé à l'écouter: il tâche de le placer en position de demandeur.

Toutes ces considérations nous permettent de poser le principe que la nature du théâtre, c'est le spectacle, et que son objet est la représentation des personnes fictives (engagées dans des situations tout aussi fictives) par des comédiens (des humains: des hommes réels) devant des spectateurs (également humains: des hommes réels).

Si nous observons les genres dramaturgiques en Afrique, suivant les principes que nous avons posés dans le chapitre premier et les descriptions que nous avons faites dans le chapitre deux, leurs conditions existentielles et d'énonciation (le jeu d'incarnation dans la prestation dont ils font l'objet, la fiction à laquelle elles confèrent l'illusion du réel à l'intention du public), il y a lieu de décrire, comme nous venons de le dire ci-haut, sans conteste comme du théâtre authentique, certaines formes spectaculaires africaines. Ces dernières existent sous diverses formes et appellations. Si l'état actuel de nos recherches ne nous permet pas encore de

donner une liste exhaustive de ces formes de théâtre africain traditionnel, (il en est de même pour celle de notre propre pays: la R.D.C), nous pouvons néanmoins citer, à titre indicatif, les quelques unes qui donnent des arguments à l'existence d'un théâtre africain.

Le point de vue de Cornevin (1970:17,11) à ce sujet nous paraît étayant. Pour Cornevin, les nombreuses manifestations religieuses constituent en Afrique de véritables spectacles. Il aligne dans cette catégorie, entre autres, les cérémonies d'initiation ou de sorties de couvent fétichiste où les jeunes gens en uniforme dansent ensemble constituent un ballet souvent très beau à voir. Il souligne pour ce faire que pour des êtres aussi religieux que les noirs, certaines manifestations de cultes, danses collectives, scènes mimées, pour se rendre favorable les divinités de la chasse, chœurs alternés constituaient de véritables spectacles d'autant plus goûtés qu'ils se situaient, dans les pays de savane, en période sèche, durant la morte saison agricole, en un temps de loisirs où la sécheresse rend la bière de mil ou le vin de palme agréable au palais de chasseurs. Durant ces périodes, les cérémonies commençaient à la nuit tombée quand il fait frais aux lueurs du feu de camp. Il n'y avait pas besoin de salle. Par ailleurs les souverains avaient autour d'eux griots traditionnalistes et griots chansonniers. C'est-à-dire les éléments du drame historique et de la farce.

Le point de vue de Cornevin a une portée d'autorité en ce que non seulement elle témoigne de la théâtralité des cérémonies d'initiation, mais aussi en décrit les circonstances d'énonciation, les personnages, et l'espace. Des éléments très liés dans le théâtre urbain kikongophone, ainsi que nous allons le démontrer dans le chapitre cinq et six.

3.1. Types de théâtre

Dans le répertoire dramaturgique africain, nous notons deux théâtres: théâtre traditionnel et théâtre contemporain. Ces théâtres se pratiquent sans s'exclure. Dans les villes, le théâtre traditionnel est beaucoup plus nostalgique. Il permet souvent aux gens de revivre les valeurs traditionnelles qu'il véhicule et permet à chacun de s'identifier par rapport aux groupes, par rapport à ses origines. Dans ces conditions, le microcosme théâtral apparaît comme un lieu de transfert vers d'autres cieux et de connexion avec le quotidien.

3.1.1. Théâtre traditionnel

Il y a une évidence face à laquelle on ne doit pas tergiverser. C'est celle d'affirmer que des formes de théâtre existaient en Afrique bien avant les manifestations des élèves de l'E.P.S. de Bingerville ou de l'Ecole Normale William Ponty et même avant l'arrivée des

Européens.C'est de cela que Cornevin (1970:8) rend témoigne en déclarant:

> Conscient de l'apport positif que le théâtre africain peut apporter au théâtre européen et américain, j'ai pensé qu'il était absolument nécessaire de le faire connaître bien que ce sujet paraisse éloigné de mes préoccupations habituelles d'historien de l'Afrique. De longues années passées dans la "brousse"m'ont permis de profondément ressentir la spécificité du théâtre africain après le premier choc que m'avaient apporté voici près de trente ans à Dakar les représentants des élèves de Ponty.

Ces formes évoquées par Cornevin constituent ce que nous appelons théâtre traditionnel. Le théâtre traditionnel est le théâtre typiquement africain dont le modèle, comme nous venons de le faire observer, se trouve être le conte et ses corollaires. De ce point de vue, pour revenir à Sony Labou-Tansi (1984), l'Afrique n'a pas besoin de chercher des modèles de cet art ailleurs que chez soi. Et Omotosso (2004:12) montre dans le même sens que ce théâtre est identitaire.

> In the meantime, theatre drama and performance will continue to assert that the holy places of African peoples are not Jerusalem, not Mecca and Medina, not in the consumer emporiums of London, Paris, New York and Tokyo. Rather, our performance traditions will continue to assert that our holy places are next door to us, in identity within the embrace of our modernity, and that our everyday sacred and secular rituals continue in our indigenous languages.

C'est un théâtre total et vivant. En ceci, il partage les mêmes caractéristiques que le Nô japonais ou le Kathakali indien. Nous avons vu, dans le chapitre deux, la description que Pruner (2010) a fait du Nô japonais ou Kathakali indien , que Artaud (1964) a fait du théâtre balinais en démontrant que dans les traditions orientales, la représentation théâtrale se compose de danses, de chœurs et de musique, articulés en des sortes de cérémonies liturgiques qui ne privilégient aucun de ces éléments mais le fondent ensemble de façon spectaculaire, alors que le jeu théâtral en Occident s'élabore le plus souvent à partir des discours et des actions contenues dans les textes dramatiques. Nous venons de voir comment Helbo (1983) fustige, en référence à Artaud (1964), des conceptions qui ne tiennent pas compte de cette particularité vivante (émotion, sensibilité) dans la caractérisation du théâtre. Or Senghor (2009), vient de le dire et nous le verrons dans le chapitre six précisément, que tout est vivant en Afrique. Et comme tout est vivant, tout parle. Ce qui signifie que l'Homme africain dans sa vie de tous les jours entre très souvent en interaction avec la nature à divers niveaux. En effet, dans le théâtre africain tout joue. L'eau, la nature participe à la pièce parce que faisant partie intégrante de la société. C'est pourquoi, les représentations africaines nous montrent que le Noir africain dans

sa vie de tous les jours parle à la nature et celle-ci participe à des degrés divers à la restructuration de la vie par des réponses idéales. Ceci justifie aussi l'aspect total de ce théâtre comme nous allons en parler dans le chapitre suivant.

Nous pouvons démontrer avec des exemples la probité d'une telle démarche. Ainsi, par exemple, l'épopée Lyanja chez les Mongo, le nstàka et le wala chez les Kongo, l'épopée Mwendo chez les Nianga à l'Est de la République démocratique du Congo, les mythes de Dogon du Mali, l'épopée mandingue, le mvèt au Gabon et au Cameroun constituent-ils des genres de représentation et de spectacle très captivants. Tous ces genres sont exprimés sous forme scénique, et leur représentation ne sort pas du canon théâtral, très vivant et spectaculaire. Nous pouvons, par exemple, illustrer cet aspect à travers ces extraits des textes qui renferment déjà par leur conception l'aspect scénique; ce qui corrobore bien les propos de Durand (1975) qui estime que dans le théâtre la représentation est déjà inscrite dans le texte ou Helbo (1975a) qui considère que la mise en scène peut être énoncée ou intégrée dans le texte verbal ou non. Le premier est tiré de *Légendes Bakongos*, Struyf (1936:161) le deuxième de *Mwendo. Une épopée nyanga*, Biebuyck & Kahombo Mateene (1969).

Mpaka zi tata ye mwana

Kilumbu kimosi bavwende gana ziku. Yandi mwana nde: E tata, wu nlele ivwete, bu isumba wo, ngeye tata kani k'ubutuka ko!

Tata nde: ye! Ngeye mwana, mono ikubuta, mu nima mono mu utuka, bubu nde nlele uvwete, bu usumba wau, mono tat kani k'ibutuka ko? Oh, Oh! Diambu dinkaka didi, mama ngwa!

Mwana uyikidi diaka kingana nde : Ngeye tata, mono mwan'aku, buna ivila, keti sa unsosa?

Tata nde: ndendele kusosa.

Mwana nde: ka diambu ko!

Mu dia, mu nwa. Lelo kiki, yandi mwana muna nzodi nguba ukotele; nguba, koko di nsusu minini; koko di nsusu, mfwenge bakidi; mfwenge, ngo bakidi; ngo, ngandu bakidi; ngandu, muna nswa uyika tata, fwidi.

Yandi tata, buna wele tala ngandu muna nswa, nde: E ngwa ngandu umana bantu!

Utombwele mu nseke, utukisi mbele, utetele ngandu. Ga katala, ngo mu kati ki ngandu, nde:

E ngwa ngo, umana ba nkombo!

Usese diaka ngo, katala mfwenge nde:

E ngwa mfwenge, umana ba nsusu, mam'e!

Usese diaka mfwenge, katala koko di nsusu nde:

E ngwa di zisukila, nkio mfwenge umana zau!

Usese diaka koko di nsusu, ga katala nzodi nguba nde:

Mwene, nguba di zisukila, nkio beno ba nsusu lumana!

Ga kateka nguba, i yandi mwana nde:

Si bongi, widi, k'ikususosa.

Mwana nde: wena kwaku, tata, ubaka mio.

Tata nde: Nki ngeye mwana ibuta, mu nima mono mu utuka, bubu ngeye umvioka ngangu!

Bu bakele,bakele, yandi tata nde: twenda mwana mu mfinda, tukwenda konda mbisi.

Bele; bakondele, bakondele. Yandi tata tele mbomfo; bu banata, nkatu. Mbisi inene.

Nda samuna, mwana, ba basidi kuna gata, besa nata mbisi!

Mwana wele ku gala. Mu dila nde: Tat'aku fwidi! E ngwa mama, tat'aku fwidi! Ngeye tata ukwisa samuna!

Mwana uvutukisi kuna masa, tata ubokele ngolo nde: bele kwe?

Mwana nde: Ku gata ngyele, ngeye ufwidi, mu dila bena.

Tata nde: Malu-malu imona mu meso bantu, besa; tusasa mbisi, kuma sa kuyila.

Mwana ulemmukene ntinu ye ku gata; kesa, bidilu bitelamene kuna.

Yandi mwana nde: E bambuta lutwenda, tusasa mbisi. Tata mu samuna kaka kena!

Ba ngudi ye bambuta: E ngwa! Mwana yu u zoba kwandi! Tata'aku ufwidi, ngeye k'ulenda mona nkenda ko, ngeye k'una ngangu ko! tat'aku ufwidi. I yu ulambelele... Ngeye mu landa mambu!

Ba kawidi buna, wele vutuka diaka kuna masa, kuna tat'andi. Tat'aku nde: Keti kwe bele?

Mwana nde: ku gata ngyele, mu dila bena, ngeye tata ufwidi!

Tata nde: Nda wenda, samuna malu-malu, besa!

Mwana ulengana-ulengana, mwini wingi,nitu andi itolokele.

Tata nde: E mwana widi, ngeye i mbuta, kansi si bongi! ku ikutuma uzeyi keti kwe? Ku gata di matebo ikutuma. Ngeye ulengana-lengana mu mwini wu ngolo. Kansi keti usengomwene? Widi, ngeye uluta mono mu ngangu!

Bambuta batela kingana nde: Makutu ka maluta ntu ko. Nleke, nleke kwandi; mbuta, mbuta kwandi.

Le pari du Père et du Fils

Un jour, tous les deux étaient assis autour du feu. L'enfant dit: «Père, tu vois ce pagne que je revêts, eh bien! Lorsque je l'ai acheté, toi, mon père tu n'étais pas encore né!»

Le père s'écria: «Hein! Tu es mon fils, c'est moi qui t'ai engendré, tu es sorti de moi, et maintenant, que me racontes-tu? Quand tu achetais le pagne que tu portes, moi, ton père, je n'étais pas encore né! Oh! Oh! Quelle curieuse histoire! C'est une autre affaire, parbleu!»

L'enfant fit encore cette question: «Tu es mon père, je suis ton fils, si je me perdais, me chercherais-tu?»

Le père: «Je te chercherais»

L'enfant: «Nous verrons cela!»

Ils burent, ils mangèrent. A quelque temps de là, l'enfant entra dans une grosse arachide. Un coq mangea l'arachide. Une fouine prit le coq, un léopard prit la fouine. Un crocodile prit le léopard. Le crocodile, lui se fit prendre au piège préparé par le père, et creva…

Le père, voyant le crocodile dans le piège, s'exclama: «Oh! Oh! Camarade crocodile! C'est toi qui extermines les hommes!»

Il tira le crocodile sur la berge, s'empara de son couteau et dépeça l'animal. En regardant, il vit le léopard à l'intérieur du crocodile.

Eh! Eh! Léopard, c'est toi qui massacres les chèvres!»

Il dépeça le léopard, il y vit la fouine:

«Eh! Eh! Fouine, tu tues les poules!»

Il dépeça ensuite la fouine, il y vit le coq:

«Oh! Oh! Je comprends; si les poules disparaissent si vite, c'est parce que les fouines me les prennent!»

Il écorcha le coq, il y vit l'arachide:

«Vous voyez! Si les arachides disparaissent si vite, c'est parce que les poules les mangent!»

Il écossa l'arachide… Et voici que l'enfant apparut. «Voilà donc, s'écria le père, je ne t'ai pas cherché!»

L'enfant repartit: «laisse donc, père, tu as gagné! Tu as raison!»

- Comment! Toi, mon enfant, je t'ai engendré, poursuivit le père, tu es sorti de moi, et aujourd'hui tu me dépasserais en intelligence!

Longtemps après, le père dit au fils: «Allons à la forêt, allons chasser le gibier.»

Ils y allèrent, ils chassèrent des heures et des heures. Le père abattit une antilope «*mbomfo*». La grande grande; personne pour la porter.

- Va, mon fils, avertis les gens demeurés au village, qu'ils viennent porter la bête.

L'enfant courut au village. Tout le monde pleurait: «ton père est mort! Ton père est mort! Comment peux-tu dire que ton père nous appelle?»

L'enfant retourna à la rivière, le père lui cria de toutes ses forces: «Où sont-ils allés?»

L'enfant de répondre: «Je suis allé au village, tous pleurent, disant que tu es mort!»

- Allons, vite, vite, que je voie de mes yeux des hommes! qu'ils viennent donc, le jour est avancé et nous devons dépecer la bête!

L'enfant se hâta de nouveau vers le village. Quand il y arriva, les pleurs retentissaient toujours.

Il cria: «Allons, allons les anciens, venez dépecer la bête. Mon père vous fait avertir une fois de plus!»

Mais hommes et femmes de répondre: «Eh quoi! Cet enfant est fou! Ton père est mort! Tu n'as donc point de cœur! Tu n'as donc point d'esprit! Ton père est mort. Cet homme qui gît là, c'est lui… Quelles histoires viens-tu nous raconter? Toi tu viens susciter des palabres!

Sur ce, l'enfant retourna à nouveau à la rivière, près de son père. Celui-ci lui demanda: «Où donc sont-ils allés? » L'enfant répliqua: «Je suis allé au village. Tous les gens pleurent, répétant que toi, père, tu es mort!».

L'enfant était hors d'haleine. La chaleur était accablante, il n'en pouvait plus de fatigue. A cette vue, le père reprit: «Mon fils, tu as voulu jouer le malin, mais tu es pris! Sais-tu où je t'ai envoyé? Au village des revenants. Tu es à bout de souffle, car la chaleur est forte. Trouveras-tu encore que tu me dépasses en intelligence? Nos ancêtres répétaient souvent ce proverbe: «Les oreilles ne doivent pas dépasser la tête: l'enfant est enfant, le vieillard est un vieillard!»

Quelques extraits de l'épopée Nianga

Wére esénkari wé, mbo wé wénda kasa okohyange, erihumbe raKasiyémbé nte iyé réshéréngé. Kwarikanga Kasiyémbé, bakéé mbo basesemoké, érihumbe raKasiyembe rabonga na mo kasha, érumini rwéya na momwanya, asânda siti n'étohoka tuti kasanga torikiré momuntwé n'e, étuti twatinda na.

Bakéé basonga érihumbe raKasiyémbé iyé réshéréngé, bana-cé waKasiyémbé basobokea karenga meca momaréa eririmya ékasha ékomuntwé na Kasiyémbé. Bakéé mbo béyé ékomaréa, béya ko nte kosira meca, aati nte amakamé momarea, nte anga to n'itondi réré moo.

Beba, mbo: éa, motorere émuntwé monté! Asânté sahena mobea bati, émono abo aruka maté.

Bakéé bamasonga bobo, béba, mbo: Kasiyémbé ngo wasékwa, mwênde kamokaéré kanyerékorwabo, kwaMokiti ngé korikanga moriba.

Béta ko. Mbo béyé ko, bakumana Mokiti ékebabari n'émentsâri nt engé emotimbange mo, nâ wé nte wakokamérwa n'émeca, émoriba uti nte wakokama, angâ na n'itondi.

Esénkari wakéé mbo wasongé ca, wénda karakéréré koré moseke wé, mbo: kokora émotéma, ango moseke wé wamomobe, mwanauma, weyanga ké kono koré w ente ongo wendaa ké to

kahénda bo, sica émotéma, oboro moké hima n'émotambo wé ngo Kasiyémbé, oramye bo, ang'ishunane to bo.

Esénkari wakéé wamakindi kwitondoora koré moseke wé, Mwendo wasica émotema, Kasiyémbé nte omobotée éconga cé, wasémba. (p.116-117).

Il dit à sa tante paternelle qu'en un clin d'œil la tignasse de Kasiyembe prendrait feu. Là où se tenait Kasiyembe, tout le monde fut sidéré de voir les cheveux hirsutes de Kasiyeme prendre feu: les langues de feu s'élevaient dans l'air; tous les poux et toutes les vermines qui nichaient sur sa tête, tous, furent consumés.

Quand ils virent que les cheveux de Kasiyembe avaient pris feu, les gens de Kasiyembe crièrent de prendre de l'eau dans des jarres pour éteindre le feu sur la tête de Kasiyembe. Quand ils arrivèrent aux jarres, à leur arrivée, il n'y avait plus d'eau; elle s'était évaporée, plus d'une goutte d'eau n'y restait.

Ils allèrent directement vers les stipes de bananiers. Lorsqu'ils y arrivèrent, ceux-ci étaient desséchés depuis longtemps, ne contenant plus une goutte de sève.

Ils dirent: «Que faire? Crachons vite de la salive sur sa tête!» Tous les gens étaient privés de salive; leur bouche manquait de salive.

Réalisant cela, ils dirent: «Ce Kasiyembe risque de mourir; allez lui chercher de l'aide chez son Maître Mokiti, là où il réside dans le tourbillon.»

Ils s'y rendirent. Arrivés là, ils trouvèrent Mokiti entouré de Papillons et de mouches qui voltigeaient autour de lui: là aussi l'eau s'était évaporée! Le tourbillon tout entier était desséché. Plus une goutte d'eau!

Quand sa tante paternelle vit cela, elle alla implorer son fils: «Ouvre ton cœur, toi, mon fils de la chair, toi enfant unique. Serais-tu venu ici, où je suis, pour nous attaquer? Apaise ton cœur; délivre mon mari ainsi Kasiyembe, le doyen des Batambo. Soulage-les sans plus leur garder de rancune.»

Après que la tante paternelle eut fini d'implorer humblement son fils, Mwendo apaisa son cœur; il réveilla Kasiyembe, agitant Tchonga au-dessus de lui; il chanta:

Wéndángá toro na sémoka

Otokocé Mwéndo

Kábotwa-kénda.

Semoká kɛ moconga cé kéno cándérema

Wɛndángá toro nasémoka.

Kaɛnga ncaténge moconga (p.118-119).

Celui qui s'est endormi se réveille.

Tu es impuissant face à Mwendo,

Mwendo, Petit-Qui-Sitôt-Né-Marche.

Réveille-toi grâce à mon Tchonga Multicolore.

Celui qui s'est endormi se réveille.

Regardez, je joue avec Tchonga.

Ces récits sont transcrits pour des besoins de conservation. Leur vie est orale. Si déjà la transcription n'a pas pu éroder leur caractérisque des scènes dialoguées, [la simple lecture nous le témoigne], il faut reconnaître que leur représentation se faisait suivant des normes dramaturgiques que le texte tel que transcrit ne peut pas rendre. Notons, par exemple, que rien que l'intitulé de la légende *Le pari d'un père et d'un fils* suffit pour comprendre que le récit met en scène deux protagonistes, sans compter d'autres personnages qui interviennent pour nouer l'intrigue. Mais au cours de leur représentation, il y a un seul acteur qui se met dans la peau de tous les personnages.

Si grâce aux caractéristiques énoncées au deuxième chapitre, les théâtres orientaux sont dits «grands théâtres», selon les termes de Lecoq (1997), nous pouvons aussi considérer certaines formes spectaculaires africaines comme de représentations scéniques correspondant à ce que l'on désigne par théâtre ailleurs étant donné qu'elles renferment les éléments fondamentaux qui permettent de reconnaître ce genre: la parole en action comme le considère Larthomas (2005), Les mots et les gestes par lesquels Helbo (1983) le désigne aussi. Comparativement au théâtre oriental, tel que défini par Lecoq (1997), le symbolisme, la danse, le chant ne sont pas une nouveauté en Afrique. La musique et la danse ont une part très importante dans ce théâtre. Le théâtre africain a ses chantres, les griots; créateurs, ils

retransmettent le reflet de l'âme noire dans leurs chants, dans leurs poèmes, et sont les organisateurs, du moins l'étaient-ils jusqu'à ces dernières années, de la plupart des manifestations artistiques en Afrique noire. Si le théâtre est un mime de la vie sociale, c'est donc normal que le chant, pour le contexte africain, y ait une grande part. Nous devons signaler que l'accompagnement musical joue un rôle dramatique très important et relève de la construction de ce théâtre total et vivant. Cet accompagnement musical se réalise de deux manières, tel que le démontre Baumgardt (2002: 22-23). Soit pour constituer une musique de fond qui soutient le texte de manière continue sans véritablement l'interpréter, soit comme un moyen expressif qui intervient à plusieurs niveaux. On peut citer l'exemple des déplacements des personnages qui sont soulignés par la musique: plus le personnage se rapproche de son but, plus le rythme de la guitare s'accélère. Ici, l'accompagnement remplit une fonction de dramatisation, là où la simple répétition des énoncés peut paraître monotone. C'est dans ce sens qu'Ugochukwu (2002:113) met en évidence le rôle du chant dans le déroulement du récit. Cela en considérant que, outre le fait qu'il mette en évidence le cœur du conte, son noyau central, le chant sert parfois d'écho au texte qu'il met alors en valeur, récréant les scènes principales du conte en mettant l'auditoire à contribution et en l'identifiant au personnage-auditoire. Ce faisant, le chant crée le suspense.

Le théâtre africain est une réalité descriptible, tel que nous venons de le voir précédemment. Il s'agit d'une émotion collective partagée dans une atmosphère de convivialité, de solidarité et de recherche d'harmonie existentielle. La représentation n'atteint son plein impact que donnée en plein air et accompagnée de musique, de chants et de danses auxquelles participe le public. Ce théâtre constitue ici un élément essentiel de la vie sociale, par rapport à son rôle didactique et évasif. Par son jeu, il crée l'atmosphère de convivialité, de communion, de sérénité, de compassion, de régulation sociale. Traoré (1958) observe ainsi le théâtre africain et en définit la fonction sociale. Le griot, le chanteur de kasala dans la société luba, le poète dynastique au Rwanda ou dans les royaumes du sud (par exemple, dans l'empire Mofolo dans son Chaka), les pleureuses dans la société kongo et yaka sont à la fois poètes et acteurs, metteurs en scène et techniciens du théâtre, possédant parfois des talents de mimique exceptionnels (par les jeux de physionomie, le recours à la voix de fausset et à la ventriloquie, l'imitation des gestes et des attitudes, la représentation des sentiments).

Bref le théâtre africain, tout proche encore de ses origines, n'a pas encore perdu le secret de cette communion que certains théâtres recherchent encore laborieusement aujourd'hui. La multitude de ballets que l'on trouve à travers toute l'Afrique et qui se sont développés en marge du théâtre africain d'inspiration occidentale et d'expression étrangère,

constituent le modèle de théâtre total qui n'a rien à envier aux autres formes, fussent-elles occidentale ou asiatique. Et d'ailleurs, le théâtre moderne occidental tend vers cette forme orientale ou africaine: Artaud(1964), une des figures de cette évolution en fait une démonstration sérieuse. Helbo (1983) en a fait une attestation à laquelle nous avons tirée la sève exploitée dans le chapitre précédent. Nous ne voulons pas dire que le moderne occidental tend vers le traditionnel africain. Si nous pouvons le dire, c'est démontrer combien, comme le dit déjà Cornevin (1970), ce théâtre a aussi enrichi les autres théâtres. Ce que l'on a coutume d'appeler «ballet», «danse traditionnelle» et souvent «folklore», est un théâtre à part entière. Ce modèle renferme tous les fondamentaux du théâtre que nous avons décrits dans le deuxième chapitre. Il y a dans certaines danses dites traditionnelles, des personnages fictifs et des histoires (actions) fictives que représente le danseur et/ou la danseuse. Ces derniers prestent, généralement, dans une aire de jeu en plein air, aménagé en cercle ou en demi-cercle, à l'intention d'un public donné, fut-il passif ou actif. On y trouve toute la propriété du théâtre, tous les moyens humains d'expression scénique, ainsi que les procédés de composition scénique (scénographie et mise en scène).

3.1.1.1.*Critériologie du théâtre traditionnel*

Au regard de l'analyse du conte faite au chapitre premier à la page 99 et suivant les descriptions faites sur ce théâtre, nous en proposons une critériologie tridimensionnelle:

- C'est un théâtre rural généralement
- C'est un théâtre synthétique et total
- C'est un théâtre populaire, vivant et symbolique

Il est rural par ses origines et son cadre. Comme nous le verrons dans les analyses qui vont suivre, dans les sociétés urbaines, ce théâtre, qui se déroule dans les quartiers et sur les places publiques, dans les deuils ou des cérémonies festives, retrouve encore le cadre des villages africains davantage que celui des villes modernes.

Ce théâtre est une synthèse artistique, technique et poétique. Par un lien de structure, il apparaît lié à d'autres fonctions culturelles: au rite, à la musique, à la danse. Le théâtre proprement dit se présente ainsi, tantôt comme une partie d'un tout (*mamnon, ozila, atoungblan, duka*), tantôt comme un aspect de la partie (conte ou roman, *sawl* ou *mvet*) d'un tout. Dans ce dernier cas, où musique et danse accompagnent la littérature, la représentation est une phase du récit, un aspect développé de celui-ci, enveloppé d'abord en lui, issu de lui et le

complétant. Cette totalité porte un nom significatif chez les Adioukrou de Côte-d'Ivoire: «*esgbêgbl*», le jeu. Est appelé jeu toute activité culturelle productrice d'émotion esthétique «*sos-êm-ijn*», de joie: activité ludique des enfants, activités intellectuelle et sportive (*awarê*: devinette, lutte, etc.), activité collective qu'anime la musique que rythme le tam-tam et que le corps transpose en mouvements de danse. Cette totalité, ce jeu, c'est «l'art». La représentation n'existe en Afrique noire que dans et par la synthèse des fonctions artistiques. Chinweizu, Onwuchekwa and Ihechukwu (1980:82) décrit cet aspect synthétique du théâtre africain en des termes ci-après:

> [...] in an oral narrative performance, the pure narrative is interspersed with singing, dancing, chanting, recitals, and dramatic action. These kinds of notations would be needed to supply the reader with things that were the meat and sinews of the performance, such as gestures, body movements, facial expressions, tonal inflections, speech rhythms, mood and atmosphere.

A deux niveaux, les fonctions techniques de la représentation dramatique profane se retrouvent unies. D'une part, le griot ou le conteur réalise en un même créateur trois personnages: le récitant, le «dramaturge» – réinventeur de l'action et de sa mise en scène – et l'acteur. D'autre part, le griot-acteur ou le conteur-acteur est un acteur total qui presque seul interprète les rôles de tous les personnages, dieux, hommes et animaux. C'est dans cette même optique que Salhi (2004:41) décrit ce théâtre au Maroc, en Tunisie et en Algérie:

> There are singer-storytellers who tell stories in sung verse, accompanying themselves with a musical instrument, and there storytellers who simply tell stories in prose without music. The stories are generally myths, religious legends and fairy folk tales. The storyteller himself decides the space where he will perform by means of imaginary circle, from which derives the name for the genre. The audience gathers around this circle, which attracts passersby interested by what they hear; the storyteller is known by a variety of names, gawwal, meddah, rawi, muqallid, berrah, hakiya, fdawi, depending on the country or region in question.

Dans le même sens, le conteur Sophie dans son entretien avec Hernandez (2006:222) montre que les conteurs incarnent plein de personnages, pas un personnage. On n'est qu'une personne mais on n'est pas la même personne, affirme-t-elle. C'est ce qui est beau quand une histoire est bien racontée, un vrai conteur doit voir son histoire devant lui et que les spectateurs la voit aussi. En ces moments-là et dans ces conditions là, on est tous dans l'histoire. « [...] il faut être témoin, quand tu es témoin, tu peux parler d'une chose, parce que tu l'as vu, il était à côté. C'est ça un conteur. [...] Parfois il est acteur, il est carrément dans un personnage, mais il est témoin, il est dans l'histoire, c'est comme si il y était».

Les drames représentés reproduisent, enfin, la vie totale, telle qu'elle est donnée et

vécue quotidiennement: rires et larmes, vilenie et prouesse, vie et mort. Ils sont comédie, tragédie et épopée à la fois, selon les distinctions grecques.

Le théâtre traditionnel est populaire, en premier lieu, par la source des thèmes. Ceux-ci proviennent, en effet, soit de la littérature collective (contes, légendes, mythes), soit de la vie quotidienne (vie domestique, vie économique, vie politique. Salhi (2004:45) le reconnaît ainsi "this theatre thus reflected the demands and hopes of the popular mass". Ensuite, par sa destination, les œuvres s'adressent d'abord au peuple, au sens national du terme: hommes et femmes, adultes et enfants, gens libres et esclaves. Elles sont ensuite jouées dans la place publique, (agora, marché, etc.). Or cette place est le cercle où dans les sociétés villageoises, les enfants viennent se divertir, quand l'assemblée politique des adultes a cessé de siéger. Elles sont enfin offertes gratuitement au peuple, éliminant toute exclusive de caractère économique. Enfin, il l'est, par la participation du peuple. Le public qui assiste au spectacle –ici le peuple en entier –participe à la création des œuvres, c'est-à-dire à la mise en scène, aux chants, à la danse, de telle sorte qu'en un sens, on peut dire que ces œuvres collectives sont recréées par le peuple pour le peuple. La participation consiste à entrer en complicité avec la scène et à accepter, comme le dit Brook (1991:27) que la bouteille de plastique devienne la Tour de Pise ou une fusée qui part sur la lune. Le regard du public, indépendamment de l'espace et du temps, exige à chaque instant du conteur que rien ne soit gratuit, que rien ne soit dans la mollesse, mais tout dans l'éveil, on comprend alors que le public n'a pas une fonction passive.

C'est au regard de tout cela que la vie africaine est vue comme une sorte de théâtralité. Le moindre événement y sert de prétexte à toute une vaste liturgie où les libations, les repas lourds, la musique et la danse, la débauche de gestes, soulignent par leur éclat le propos, même insignifiant, que tiendra le porte parole. Et la somptuosité, la théâtralité de la mise en scène sera relative à l'importance de l'événement, la solennité de la fête à la classe du héros. C'est celle-ci qui détermine le niveau des économies à consentir, comme la masse des invités à accueillir, tout comme la diversité des spectacles qui s'intègreront dans un ensemble imaginé par le comité des fêtes, pour créer une impression que l'on transmettra à ceux qui n'ont pas été de la fête, selon le processus habituel multiplicateur de la communication africaine. Enfin le discours, qui sera prononcé, ne sera jamais un monologue, mais un dialogue sollicité. L'orateur s'interrompt à tout moment selon un scénario savamment synchronisé pour interroger l'assistance. Ramsaram (1970:52) renchérit la nature populaire de ce théâtre en notant que

> This drama enacted by a village or tribal group is a part of the African cultural heritage that has come down the centuries through oral tradition. If acted regularly and frequently it is known to all or most of the people; and there is no denouement in the sense of the unraveling of a plot presented to a

> first night audience. The rhythm of the legend or story is therefore different of western drama…

La synthèse des arts et la participation de tous rendent ce théâtre très vivant.

Il faut noter que ce théâtre est hautement symbolique. Les scènes qui renvoient bien à des humains, sont montées à partir du monde animal. Chaque animal joué incarne une symbolique qui atteste un comportement social bien déterminé. Chinweizu, Onwuchekwa and Ihechukwu (1980:118) le démontrent aussi. Ils notent que

> […]the oral narrative tradition favors characterization through allusions with the audience is familiar; through the character's salient traits as evoked by praise names or by metaphoric identifications of the character with animals or objects known to be associated in the minds of the audience with certain traits or qualities, e.g., the leopard for bravery, the elephant for strength, the gazelle for graceful movement, and the mountain for insurmountable hugeness. Thus, in each tradition, a narrator has a range of techniques available to him, but he needs not employ each and every one of them in each and every story.

Si nous pouvons considérer que la plupart de ces caractéristiques (du théâtre traditionnel) ont été introduites dans le théâtre moderne, il y a lieu de dégager la spécificité du théâtre traditionnel par rapport au théâtre moderne à trois niveaux: du point de vue des acteurs et des personnages, de la langue, de la proxémique.

1. Du point de vue de l'acteur et des personnages, le conteur ou le narrateur fait office à la fois du metteur en scène [c'est lui qui organise toute l'intrigue] et de l'acteur «multicolore» qui joue tous les rôles en s'adaptant aux personnages que fait intervenir sa narration. Nous venons de le dire ci-haut, nous pouvons renchérir avec Hernandez (2006: 223) qui considère que le conteur n'est pas un personnage et est amené à incorporer le récit en son entier en étant à la fois récitant, témoin oculaire, décor. Il incarne aussi les personnages auxquels il prête voix. Il passe d'éléments narratifs à des éléments dialogués, chantés, au gré de sa fantaisie et de sa perception. C'est ce que dit Conteh-Morgan (2004:93),

> But theatre in the indigenous societies of Francophone Africa is more than just the work of a solo artist (stand-up comic) who plays multiple roles in an action that is part narrated, part dramatized. It also consists of idioms with several actors, in which the entire action is dramatized. Four examples of such idioms will successively examine: the kotèba, the sounougounou, the hira gasy and the tyi wara.

Il faut souligner que l'auditoire intervient aussi comme acteur dès lors que le narrateur l'implique à jouer un rôle des personnages de la narration [chanter, danser, juger...]. C'est pourquoi, il faut noter la participation de l'auditoire qui n'assiste pas passivement à la

représentation. C'est en cela que Ngandu Nkashama 1998 distinguent les formes de théâtre africaines des formes de théâtres occidentales. Il témoigne de l'existence en Afrique des «Formes de théâtre, parfois inconnues en France, où les spectateurs sont tellement impliqués dans le spectacle qu'ils n'hésitent pas à intervenir, à se mêler aux acteurs, et cela va transformer leur vie». (Ngandu 1998; Cviklinski 2006:117). Ce théâtre n'est pas un pur divertissement: il a une fonction sociale précise. Les récitations pouvaient parfois prendre des journées entières. C'est le cas des épopées auxquelles nous venons de faire allusion ci-haut. Hampâté

Hampaté Bâ (1991:100, 255) fait une description du conteur dans ses mémoires. Il évoque sur un ton épique et avec une admiration non dissimilée, les grands artistes de la tradition orale, les spectacles en plein air qu'ils savaient si bien animer lors des veillées. A la belle saison, sur la grande place de Kérétel, à Bandiagara, on allait regarder s'affronter les lutteurs, écouter chanter les griots musiciens et entendre des contes, des épopées et des poèmes, raconte-t-il. Dans les lignes qui suivent, nous pouvons voir comment il décrit Danfo Siné, un artiste traditionnel. Le Danfo était donc un doma, c'est-à-dire un grand guérisseur au sens de savant en matière de connaissances traditionnelles. C'était un merveilleux conteur auprès de qui Hampaté Ba avait entendu pour la première fois, de nombreux contes et légendes bambaras et peuls de la région woussoulou.

On l'appelait Danfo Siné, le joueur de dan car il ne quittait jamais son dan, sorte de luth à cinq cordes confectionné avec une virtuosité étonnante. En pinçant les cordes de son dan, il déclamait certaines incantations qui avaient la propriété de le plonger en transe, et en ce moment il se mettait à prédire l'avenir avec une exactitude qui stupéfiait tous les habitants de la région et même des pays environnants. Il se déplaçait à travers le pays avec un groupe de néophytes qu'il formait à Bougouni, il donnait presque chaque soir une séance de chants et de danses; s'il s'exhibait ainsi, ce n'était pas seulement pour distraire la population et moins encore pour en tirer profit, car rien de ce qu'il faisait n'était à proprement parler profane. Ses danses étaient rituelles, ses chants souvent inspirés et ses séances toujours riches d'enseignements. Musicien virtuose, il faisait ce qu'il voulait de ses mains mais aussi de sa voix. Il pouvait faire trembler son auditoire en imitant les rugissements d'un lion en furie, ou le bercer en imitant à lui seul tout un cœur d'oiseaux-trompettes. Il savait croasser comme un crapaud ou barrir comme un éléphant. Et quand il dansait, souple comme une liane, aucune acrobatie ne lui était impossible.

Pour le conteur, la performance consistait à maintenir l'intérêt et l'attention des auditeurs [qui, en fait, sont également des spectateurs] par une mimique appropriée. C'est ainsi qu'il devenait tour à tour, selon son texte, panthère ou lion [en imitant les rugissements et les

allures des félins], vieille femme ou jeune fille. Cela veut dire aussi que tout conteur africain possédant des talents mimétiques devait être acteur.

2. Du point de vue de la proxémique, les manifestations théâtrales sont réglées par le calendrier saisonnier et par l'ordre des fêtes, reconnaît Bakary (1958). Mais nous devons souligner que cela se passait (ou se passe) souvent en plein air. Trois situations peuvent être notées à cet effet: 1. Le spectacle en cercle: le narrateur se tient au milieu, entouré de part en part par les auditeurs. Il contourne de temps en temps le cercle pour s'exhiber. 2. En face à face: le narrateur se tient devant et a en face de lui, tous ses auditeurs. 3. En rectangle: l'auditoire occupe une longueur et les deux largeurs, le narrateur se met seul devant occupant la longueur opposée. Tout au long de sa narration, il circule à l'intérieur de la figure où il déroule son récit. Il faut noter que le déroulement du récit peut nécessiter une danse générale de tout le monde, cela ne dérange pas pour autant l'ordre dans lequel le récit est narré. Hernandez (2006:235) parle de l'une de ces dispositions en notant que

> Le conteur doit se trouver en général au centre d'un demi-cercle d'auditeurs. Si ce cercle n'est pas créé par une scène ou des chaises, les spectateurs ont tendance à la créer spontanément et se positionnent "tout naturellement" en arc de cercle. Conter exige la création d'un espace précis dans lequel les symboles, les normes et expériences vont s'échanger. Pourtant, les auditeurs se doivent d'être assis et surtout à l'écoute silencieux. C'est le conteur qui donnera le signal de l'échange, de l'interaction. Le public peut interférer dans le spectacle et en modifier le cours [le conteur va augmenter ou diminuer sa performance en fonction de son rapport au public] mais selon des règles précises dans lesquelles sont soulignés le respect du conteur et l'acceptation du caractère fictif de la représentation.

3. Du point de vue de la langue, la narration se fait en langue locale seulement. Nous soulignons seulement, parce que du point de vue de la langue, nous allons constater une évolution par rapport à l'autre forme de théâtre (moderne). La langue est un des éléments qui définit l'évolution du théâtre de la forme traditionnelle à la forme moderne.

Notons aussi que du point de vue de la thématique, ce théâtre aborde des problèmes sociaux, à travers des personnages tirés de la nature: les animaux (contes animaliers), les morts, les arbres, l'Homme, il critique le vice en tournant en dérision les personnes visées. Dans les écoles traditionnelles africaines, surtout celles des grands lacs (Soudan, Kenya, Tanzanie), et même dans les grands empires de l'Afrique occidentale, on découvre un certain nombre de ces marionnettes que l'on manipulait lors de grandes cérémonies officielles, et qui témoignent d'un grand art sculptural. Très en honneur au Congo belge d'alors, où l'on aura même un cinéma de marionnettes, elles mettaient en scène des légendes et des fables du bestiaire congolais; ainsi du

renard, «*mboloko*» en lingala et «*kabundi*» en ciluba. Elles donnaient lieu à des spectacles de divertissement qui accompagnaient certainement des représentations rituelles avec leurs thèmes mythiques ou légendaires, la fabulation des principes de l'existence, et même une connotation éthique et didactique évidente.

Le théâtre traditionnel est une mosaïque, comme le dit Lamko (2006). Banham (2004: XV) le souligne aussi en considérant que "The variety of performance forms in African society is immense, ranging from dance to storytelling, masquerade to communal festival, with a vibrant and generally more recent 'literary' and developmental theatre". C'est pourquoi d'ailleurs préfaçant l'ouvrage *History of the theatre in Africa,* il [Banham] précise le sens du terme théâtre en soulignant que «In this volume the world theatre is used in a way of that embraces a wide range of aspects of performance, in truth we use it in its largest and most inclusive sense». Ibidem.

Il se vit sous diverses formes que nous décrivons ici à titre indicatif.

3.1.1.2. Quelques formes de théâtre traditionnel

1. Le «*nstàka*» (*kipha*) (en kikongo H16) «lisapo» (en lingala) ou conte

Nous rangeons dans cette catégorie, tout ce qui est appelé récit, notamment, la légende, le mythe, la fable, l'épopée… Ce qui est vrai pour le mythe, dans ce sens, l'est aussi très souvent pour le conte qui en est en quelque sorte «l'avatar populaire et pédagogique» (Seydou 1980; Diagne 2005:124). Le mot *nsàka* ou *kipha* en kikongo traduit selon Laman (1936:752): jeu, réjouissance, amusement, farce, fable, joie; et *kufikula*, selon le même auteur (1936:149) interpréter.

La théâtralité du conte s'explique par ses multiples fonctions notamment:

- Distraire par son intérêt dramatique (interpréter, incarner…)
- Dispenser un enseignement moral (par une morale de portée générale, par une morale sociale propre au groupe)
- Dispenser un enseignement ésotérique par la symbolisation des personnages et des événements.

Leloup (1983:100), reconnaît, à juste titre, que le conteur fut sans doute le premier acteur en Afrique, et peut être dans tous les pays du monde. Le conteur africain n'est pas

seulement un narrateur, mais aussi et surtout un comédien doublé d'un danseur, d'un musicien et d'un poète, d'un amuseur et éducateur. Et d'ailleurs, Sartre (1938:64) le dit déjà bien dans *La nausée* «Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter». Il s'agit ici des conteurs professionnels, à ne pas confondre avec les conteurs occasionnels: les parents, les aînés etc. Et pour Ricard (1986), les comédiens et les acteurs sont les créateurs du théâtre [en le disant, il soutenait leur absence en Afrique, pensons-nous]; si nous pénétrons le sens de sa pensée, nous pensons qu'il n'y a pas de raison de penser contrairement.

Dans la tradition, les conteurs pouvaient jouer à deux. Il y avait aussi des compétitions lors de grandes veillées. Et parfois, le même conte était joué à tour de rôle par des conteurs différents, et le public approuvait ou désapprouvait la prestation de l'un ou de l'autre. Les conteurs faisaient aussi des tournées de village en village. C'est ainsi qu'il y en avait dont le prestige dépassait les frontières de leurs villages respectifs. Et, ils étaient souvent invités dans d'autres villages à l'occasion des grandes fêtes. Kazi Tani (1995, 126-7) nous fait visiter cette situation de compétition des conteurs à travers le roman *Dans l'honneur de la tribu*de Mimouni (1989):

> Dans l'épisode où le narrateur montre la foule attendant qu'on invente l'histoire de l'idole pour célébrer la fable, le groupe pittoresque de conteurs tunisois se partage la place et établit ses cercles. Au milieu de leur troupe, ils plantaient l'étendard rouge écarlate roue dentée tête de dragon l'œil agonisant, l'épée à son extrémité fendue de l'intrépide et courageux Ali, réparateur des torts, restituteur de l'état avancé de la civilité face au chaos du désert, siège de la terrifiante bête, royaume sans loi, ni hommes. Un véritable concours de l'art de conter commence à partir de cet instant car, dit le narrateur, "chacun raconte à sa manière la même trame". Il écoute d'abord la version du nabot qui «chuchote l'histoire comme par délice, lèvres colées, au sourire figé, tic inexpressif», puis celle du borgne ventriloque dont la voix est "caverneuse, hideuse [...] ne rompant pas avec le ton de la confidence". Un peu plus loin, un conteur "pied bot [...], l'œil torve, la voix fade, barbe sombre, turban blanc" retient davantage son attention car il fait preuve d'une plus grande imagination. Mais c'est incontestablement le quatrième conteur qui le séduit par son "étourdissante faconde", ses dons d'acteur, sa voix vibrante et forte comme cherchant à motiver les tonitruantes péripéties, comète éclairant le visage de Sidna vainqueur du dragon. [...] A l'entendre parler et redire sans secret les normes du combat, le bendir s'affole [...] Et le sabre frappa à droite et la patte du monstre coupée remua mille fois loin du corps [...] et le sabre éclaira à notre gauche le mirage du paradis, parmi les moignons, débris, morceaux, lambeaux de tant de victimes...

Raconter était une compétition. Les gens venaient écouter et apprécier le service du meilleur conteur, selon que ce dernier savait bien rendre ou incarner le rôle, bien introduire son public dans la fiction de sa représentation et qu'il permettait à ce dernier de se retrouver à

travers les scènes décrites.

Le costume était tantôt très fonctionnel, tantôt très approprié au conte, suivant la particularité de la fête et des invités. Le service du conteur était sollicité à tout moment quand la nécessité de corriger les mœurs se faisait sentir. Il comptait parmi les conseillers du roi, au même titre que le griot. Ce dernier, contrairement au conteur, est plutôt à considérer comme un Historien, archiviste, préposé d'état civil, maîtrisant la généalogie royale et sociétale et historique de la société, et le devoir du mémoire pour le roi dans la prise de décisions.

Tous les éléments ci-haut énoncés renforcent les propos que nous avons tenus au chapitre premier où nous montrions que les analyses des contes suivant les approches qui limitent les analyses au niveau linguistique, anthropologique ou psychanalytique étaient très réductionnistes. Et pourtant, la plupart des analyses s'y conforment. Verrier (1999:235) montre qu'on a proposé trois façons de considérer et d'étudier un conte. La première est de considérer le conte comme un objet langagier, comme du texte, c'est une approche linguistique, la seconde, comme un élément d'une culture, qui aide à comprendre la société qui l'a fait naître, et la troisième, c'est d'essayer de s'interroger sur le rapport du conte avec l'inconscient. Alvarez-Pereyre (1980:170) présentant quelques tendances et problèmes de l'étude des littératures orales, ne va pas au-delà des orientations exprimées par Verrier, car il évoque l'analyse linguistique des corpus de littérature orale, l'étude ethnosociologique de littérature orale, l'étude psychologique des récits, les études stylistiques de littérature orale, l'étude des structures narratives, l'étude des contenus. Nous pensons que l'approche dramaturgique du conte doit être encouragée. Elle permet de donner une lecture beaucoup plus complète du genre; parce qu'en effet, le conte est à la fois représentation, spectacle que texte. Zumthor (1981) posaient déjà le problème dans ce sens. En effet, étudiant la poétique de l'oralité, il démontre que la communication orale déborde le langage. Il pense pour ce faire qu'on peut envisager un degré de codification des faits non langagiers qui, à notre sens, appelle la dramaturgie. D'abord il considère que chez l'acteur, la mimique (visage), la gestualité (qui peut aller jusqu'à la danse), des effets de tonalité (jusqu'au chant); les deux derniers faits peuvent être prolongés par des instruments, les trois peuvent se définir en termes de rythmes. Ensuite chez l'auditeur, des réactions psychiques, des réactions physiques devraient conduire à l'étude d'une rhétorique du geste (plutôt qu'une grammaire ou syntaxe) et à une analyse de la fonction signifiante de la gestualité. Enfin, si l'on envisage le passage du discours à la vocalise, on pourrait étudier la façon dont la voix se libère en chant.

Ce n'est donc pas étonnant que Zahan (1963) considère le conte comme une petite pièce dans laquelle les acteurs déguisés dévoilent leur caractère, leurs qualités et leur défaut.

S'attachant ensuite à son déroulement dans le contexte spécifiquement africain, il l'assimile à une véritable leçon de choses mimée, dansée, organisée à la manière d'une pièce de théâtre.

Diagne (2005:149) dit du conte qu'il

> Est mis en scène, autant qu'il procède lui-même d'une mise en scène. L'espace performanciel, en tant que contenant extérieur, est celui de la veillée, lieu d'avènement du conte où se réalise le rapport fusionnel narrateur-acteur-spectateur. Mais le conte procède lui-même à une mise en scène, par la distribution interne des rôles qu'il organise et articule en scénario.

A côté de cette forme de théâtre qui a un caractère profane, nous devons distinguer une autre qui relève beaucoup plus du sacré, du religieux: le théâtre rituel. Nous tenons cette distinction de Kesteloot (1970a:21, 23). Kesteloot pense qu'en Afrique où le domaine religieux était si développé qu'il empiétait souvent sur les autres aspects et besoins de l'existence, il est normal qu'un nombre de manifestations culturelles soient liées au culte. Cela est évident pour la sculpture, est valable aussi pour ces représentations à grand spectacle qui se font à l'occasion de cérémonies religieuses et qu'elle appelle théâtre sacré. Cependant, dans la tradition africaine non polluée par le tourisme, tout théâtre n'était pas que religieux, précise-t-elle. Il existait et il existe encore un théâtre traditionnel profane, comme il existe une littérature profane, dont le but est le divertissement d'abord.

2. Le théâtre rituel

Le théâtre rituel est le fondement du phénomène théâtre, il en est la racine. Nous devons retenir que tout part de l'homme, de ses idées et/ou croyances, de sa quête constante du bonheur, de ses besoins d'identification aux êtres supérieurs invisibles, mais aussi d'évasion, de contemplation. Tout ceci est mis en œuvre aussi bien par son intelligence que par son imagination. C'est en cela qu'il convient d'établir, non seulement les correspondances entre les rites et le théâtre, mais aussi et surtout, d'éclairer la filiation de celui-ci à ceux-là. Associées à son corps et à l'espace, l'imagination, la contemplation confèrent à l'homme un pouvoir que nul autre être que lui ne possède sur terre. Effectivement, par son intelligence et son imagination, l'Homme comprend et maîtrise le monde qui, au demeurant, se trouve en lui.

Bastide (1965) dit que la réincarnation n'est qu'un des moyens par lesquels l'homme tente de se diviniser, car, poursuit-il, l'Africain a compris que l'homme n'est pleinement homme que dans la mesure où il incarne en lui les éléments du monde surnaturel et que jusque-là, il n'est qu'un être incomplet. Parmi les moyens d'expression de la réincarnation, Bastide cite les langages des images du rêve, de la danse des masques, de la possession extatique. Il

s'agit là de ce que l'on voit dans les rites africains. En effet, dans beaucoup de rituels africains, il y a des moments spécifiques où, les officiants, leurs aides, fidèles ou patients, incarnent soit les dieux, soit les ancêtres, soit les animaux, soit les morts, soit les esprits etc. Nul n'est besoin de souligner que cela se fait devant une assistance. Celle-ci est composée des membres de la communauté. Nous devons souligner le fait que, quel que soit l'objet spécifique du rite, celui-ci comporte plusieurs dimensions ou fonctions: éducative, communautaire, esthétique, contemplative, évasive, d'intégration. Dans ce sens seulement, on peut soutenir que le fait que toutes les étapes rituelles de la vie aient à revêtir une forme expressive, mimétique et ludique, constitue une fonction théâtrale.

Le dédoublement de l'homme (l'incarnation) s'opère morphologiquement et métaphysiquement de la même manière et utilise les mêmes moyens d'expression aussi bien dans certains rites qu'au théâtre. Aussi, pouvons-nous comprendre, qu'en perdant l'objet initial du rite, par extinction de celui-ci, une fois hors du contexte initial, les mêmes moyens d'expression dramatique inhérents à l'homme, s'adaptent aux nouvelles réalités.

Mikanza (1978:61) explicite cette notion en soulignant la nature spectaculaire de cérémonies rituelles. Certaines cérémonies rituelles commençaient en dehors des villages, dans un lieu retiré, c'était alors des spectacles interdits aux enfants, aux femmes et aux non-initiés. Il précise que ces cérémonies se terminaient souvent sur les places du village, dans des réjouissances populaires, auxquelles devaient participer toute la communauté. Il conclut en montrant que la communauté y participait dans une création effective, permanente, chansons, contes, gestes exécutés, pas de danse connus mais toujours améliorés. Chacun se retrouve enfermé dans le cercle collectif, où son imagination était perpétuellement sollicitée, dans un mouvement de créativité et d'inventivité permanentes.

3. Le «*nsimbulu ndumba*» théâtre pré-dotal chez le Kongo

Le «*nsimbulu ndumba*» du verbe «*kusimba*: toucher» *nsimbulu ndumba* (ce avec lequel on fait garder une fille) est un «*Kidimbu*» c'est-à-dire symbole. Dans le processus de mariage, le «*simbulu ndumba*» est une modique somme que la famille de l'homme verse à la belle famille pour se faire reconnaitre, exclusivement en tant que futur époux de leur fille. Par ce signe qui fait office de réservation, la famille de la fille s'engage publiquement à ne jamais accepter quelqu'un d'autre.

Par analogie à ce rite social, le «*simbulu ndumba*» est donc une forme de comédie qu'on trouve dans la cérémonie de la pré-dot chez le peuple kongo, dans la province du Bas-Congo, en République démocratique du Congo. Cette pratique a également gagné des ressortissants des

autres provinces vivant à Kinshasa. Le jeu pré-dotal est un théâtre introductif qui se joue en prélude aux négociations entre deux belles-familles. Le jeu consiste pour la famille de la femme, de feindre de ne pas connaître le prétendant à qui on demande de se présenter et d'annoncer le motif de sa visite. Après quoi, au lieu de faire venir la fille dont il sollicite la main, on lui présentera un groupe de filles, composé d'amies et sœurs de la fille enviée. Chacune des filles se pavane et déploie son charme. Le prétendant doit désigner sa bien-aimée parmi les filles dont certaines peuvent avoir une forte ressemblance avec sa future épouse.

Dans certains cas, du reste, très rares, la confusion ainsi créée et voulue peut être totale. Il arrive aussi, pour abréger, que l'élue soit parmi elles. Au cas où celle-ci ne serait pas du groupe, il sera demandé à l'homme de verser une somme symbolique, suivant le contexte, soi-disant pour le transport aérien, routier ou fluvial de sa future épouse et ceux qui doivent aller la chercher. Cette somme fait l'objet de discussions dont la durée peut atteindre une quinzaine de minutes, voire plus, alors que tout le monde, y compris le prétendant et les membres de sa famille qui lui ont fait l'honneur de l'accompagner, sait qu'il s'agit d'un jeu, d'une mise en scène collective, à laquelle ils se prêtent à cœur joie. Dès qu'il libère la somme ainsi exigée, l'élue apparaitra sous escorte, avec des ovations et des youyous des femmes et des filles de toute à l'heure. On est donc en plein dans le jeu d'incarnation, dès lors que, et l'homme, et sa belle-famille, sans oublier sa propre famille, se livrent à la représentation de la fiction devant l'assistance. Par ailleurs, aucune des personnes présentes sur le lieu, n'ignore qu'il s'agit d'un jeu, d'un moment d'évasion, de contemplation; un grand moment de détente avant de passer aux négociations coutumières qui, à terme, déboucheront sur le versement de la pré-dot.

4. Le wala chez le Kongo

Le «*wala*» est une danse traditionnelle kongo. Elle est organisée pour dire au revoir à une fille qui quitte le village pour se marier dans un autre village. Elle se déroule pendant trois semaines au cours desquelles jeunes filles et jeunes garçons du village chantent et dansent. Cette danse est une sorte de taquinerie où l'on présente le marié sous un mauvais jour avec tous les défauts possibles (qui dans la réalité ne sont pas vraies) et même les mauvais côtés de son village; on vante les qualités de la fille et du village (dont on oppose les qualités aux défauts du village de l'homme). Jeunes filles et garçons défilent représentant le garçon dans les défauts qu'on lui fait porter et la fille dans toutes ses qualités. Cette danse a pour objectif de vérifier la solidité du consentement de la fille. La fille (très souvent en pleur au cours de la cérémonie) peut renoncer au lien, si elle est poussée au bout.

5. Le théâtre d'animation politique

Même si ce théâtre s'est développé à une époque presque contemporaine, nous la rangeons dans le théâtre traditionnel au regard de ses caractéristiques. A l'origine, le théâtre d'animation politique était un spectacle rudimentaire, une sorte d'ensemble lyrique, situé entre le chant choral et la gymnastique, et ponctué des slogans idéologiques. Conçu en République démocratique du Congo, alors Zaïre, par l'organe de mobilisation et de propagande du Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), Parti Etat, ce style de théâtre s'est rapidement développé avec des chansons et danses tirées ou inspirées de la tradition, ainsi que des personnages issus de la vie quotidienne. Il a fini par devenir un véritable théâtre apologétique; un théâtre populaire de conditionnement de masses sous le Président Mobutu. Les troupes étaient disséminées dans toutes les provinces et dans toutes les entreprises privées et étatiques. Elles pratiquaient obligatoirement ce style de théâtre, basé essentiellement sur la musique et la danse traditionnelles. Entre autres, les spectacles que donnaient ces troupes vénéraient le chef de l'Etat, vantaient ses mérites, clamaient sa puissance, son invincibilité et sa pérennité. L'attachement et la soumission indéfectible à ce dernier en est le leitmotiv. Il reste que cette expérience a fait l'objet d'une thèse de doctorat en études théâtrales, à Louvain-La-Neuve intitulée: «Le théâtre d'animation politique», la thèse ainsi évoquée est l'œuvre du feu Kapalanga Nganzugil Alexandre (1986). Cette forme de théâtre a été exportée dans certains pays comme le Gabon sous Omar Bongo, le Togo sous Eyadema, le Tchad sous Hissen Abré et sous Idriss Debi, le Congo-Brazzaville sous Dénis Sassou Nguesso.

Ce style de théâtre éminemment politique a disparu, d'une part, avec la chute de Mobutu et de certains hommes forts du continent africain, et de l'autre, avec l'émergence du mouvement démocratique qui a gagné toute l'Afrique. Conteh-Morgan (2004:112, 113) montre aussi comment le mouvement a pris de l'ampleur en Afrique francophone surtout:

> A second type of popular theatre in francophone Africa is what has been called the 'théâtre d'animation politique', a theatre of political cheerleading. Widely practiced in many African countries, especially those with charismatic leaders who sought to build mass political organizations –for example, Guinea and Togo, under Sékou Touré and Gnassingbe Eyadema respectively- it reached an unrivalled level of organization in the Zaire of Mobutu. [...] the basic ingredients of a performance are the same: paeans to the leader composed around his policy slogans, miming, marching band, traditional or Soukouss, music –the whole interspersed with chanted slogans in call-and –response mode and carefully choreographed modern and traditional dances whose performers sometimes fall into formations that reproduce the colors of the national flag or name of the president-father of the nation.

6. L' ekumbwelo ěy'ômoto des Nkundo-Mongo

Le but de la pièce *ekumbwelo ey'omoto* est d'instruire, d'éduquer le peuple kundo afin d'éveiller sa conscience sur le comportement des jeunes filles kundo. Cette pièce a été enregistrée par le père de Rop (1959). Missionnaire de Sacré-Cœur, né en Belgique, il a beaucoup exercé sa mission en R.D.C où il sera marqué par cette représentation.

La pièce met en scène une jeune fille nubile, «*Ulunkótó*» qui est caractérisée par le refus de la main tendue par bon nombre de prétendants qui souhaitaient la prendre en mariage.Curieusement, elle tomba amoureuse du jeune homme du nom de «*ngonga y'â óme, ngonga yâ nene*»: «grande cloche». Ce dernier n'avait rien si ce n'est sa grande cloche. Il n'avait même pas de maison si bien qu'il devait prendre gîte dans un camp de chasse où il n'est même pas capable de protéger et de sauver de la mort l'enfant illégitime qu'«*Ulunkótó*» apporta avec elle. Celui-ci tomba dans une fosse et mourut. Et pourtant la famille de la fille avait insisté pour que leur gendre veillât soigneusement à cet enfant qui appartenait (malgré son statut d'illégitime) à la famille de sa mère. On lui promit l'application de la loi de talion si jamais malheur arrivait à cet enfant.

Après l'accident fatal, la famille du mari, «*Ngonga y'â óme*», envoie un messager porter la triste nouvelle et un cadeau de compensation à la belle famille. Mais la famille de la jeune femme exigea la personne même de «*ngonga y'âmome*» qui mourut par pendaison, en application de la loi de talion qui lui avait été promise en cas d'incapacité de protéger l'enfant dont il a fait montre. La moralité de la pièce est enveloppée dans un proverbe rappelant que les jeunes filles feraient bien d'écouter la famille en laquelle revenait le droit de choisir pour elles un mari capable d'entretenir et de protéger femme et enfant.

La représentation est accompagnée d'un chœur qui de temps en temps chante les refrains entonnés par les acteurs au cours de la représentation de la pièce.

7. Le Zebola ou «yebola»: chez les Mongo

Le «*zebola*» en lomongo, langue des Mongo, parlée dans la province de l'Equateur (RDC), est à la fois un rite initiatique et thérapeutique des femmes, et une danse de possession. Liés à l'exorcisme, ce rite et sa danse sont d'une théâtralité évidente. L'initiation se fait à réclusion, généralement au domicile de la guérisseuse. Elle et sa patiente sont enduites de l'argile rouge, appelée «*ngola*» ou kaolin rouge, avec quelques touches ou motifs de kaolin blanc.

A l'origine, elles sont vêtues d'une jupette en raphia, d'un serre-seins noué dans le dos,

qui immobilise les seins. Toutes les deux portent au niveau des chevilles des grelots. Sur la jupette de la guérisseuse, pendent des petites bandes de peau de léopard. Son front est traversé par un bandeau rouge. Avec le temps, le raphia a été remplacé par le tissu rouge. Le rite est accompagné par deux ou trois batteurs de tam-tam, voire plus. On y trouve des femmes initiées, chantant des chansons très mélodieuses et exécutant des mouvements ondulatoires, très fluides, avec beaucoup de grâce, pendant que la guérisseuse procède à des incantations mêlées de danses lentes et des temps d'immobilité, pendant lesquels l'assistance est subjuguée par la beauté et les transformations ou métamorphoses en esprits auxquelles elle assiste.

La patiente fait tantôt des mouvements de pulsion qui, harmonieusement et progressivement donnent lieu aux mouvements giratoires. Ces mouvements auxquels s'associent ceux des initiées, débouchent sur la transe. Celle-ci s'arrêtera avec la mort symbolique de la malade. Vient par la suite, la naissance. La patiente, une fois guérie, rentre dans la confrérie des initiées et devient également guérisseuse. Cette sorte de danse-thérapie peut durer six mois, voire une année, durant laquelle, tous les samedis, ce spectacle qui attire un public nombreux est réédité. A ce stade, «*le Zebola*» réunit déjà tous les éléments constitutifs du théâtre: interprète, jeu, fiction, scène, public. C'est par analogie à ce rite qu'à Kinshasa, à partir des années 1963, toute danse qui rappelle ce rite, que ce soit par la danse ou par le costume ou par le rythme, ou encore par le maquillage est appelé «*Zebola*». Comme on peut le constater, le «*Zebola*» non rituel est donc de la perte de l'objet de certains rites d'exorcisation, funéraire, d'initiation ou rite de passage. Détachés de leurs contextes et de leurs rituels spécifiques, saisonniers ou cycliques, les danses, gestes, masques, maquillages, masques faciaux ou habités, les chants, etc. ont donné lieu à une danse dramatique nouvelle à laquelle se sont ajoutés, à côté de la parole chantée ou non et de la mimique, l'acrobatie, la jonglerie, la prestidigitation, le burlesque, la poésie, et la satire des réalités quotidiennes. C'est un théâtre total, typiquement africain et exclusivement ethnique, à l'origine. Les colons l'ont nommé ballet traditionnel ou folklore, suivi du nom de la tribu ou de l'ethnie des danseurs, suivant la classification occidentale et coloniale des arts et des populations indigènes. Il s'agit là, d'une préfiguration de ce qu'on appellera ballet national, à l'échelle nationale, avec les danses interethniques où tout le monde danse toutes les danses, y compris celles des contrées dont il n'est pas originaire. Avec l'accession de certains pays africains à la souveraineté internationale, dans les années 1960, en conformité avec les recommandations du colloque du premier Festival Mondial des Arts Nègres (1966), qui demandait aux chefs d'Etats africains, entre autres, de créer des théâtres et des ballets nationaux dans leurs pays respectifs, ce spectacle (ballet national) eut de l'impact un peu partout en Afrique.

8. L'«*eboo*» chez les Bonda au Bandundu, le «*bikassa*» chez les Lubas du Kasaï.

Le théâtre africain traditionnel, se perçoit aisément chez les Bonda de la province de Bandundu, à travers l'«*Eboo*» qui veut dire «pleurs», «deuil». C'est une marque de solidarité et de compassion que la communauté apporte à la famille éplorée. Elle se manifeste par un spectacle comportant des complaintes tantôt psalmodiées, tantôt chantées et dansées. Un vrai mélodrame qui met en exergue les talents des pleureuses à travers les évocations et les allusions verbales ou mimiques basées, non seulement sur les mérites du défunt, mais aussi sur ses travers avérés. La famille éprouvée, elle-même n'est pas ménagée. Un spectacle très émouvant qui va du tragique au comique, et destiné à distraire, à soulager, un tant soit peu, la douleur de la famille endeuillée.

Les ballets traditionnels Bonda de Kinshasa donnent une version essentiellement artistique, éthique et divertissante, tant dans les deuils que dans les spectacles n'ayant aucun lien avec les funérailles quelconques. A quelque différence près, on trouve le même genre de spectacle au Burkina Faso, avec les mêmes caractéristiques théâtrales dérivant du rite appelé «*sygnana*». Dans ce rite, les petits fils du défunt sont toujours de la partie pour mettre de l'animation, banaliser la mort en mimant le passé du défunt pour faire rire l'assistant.

Il en est de même pour le rite funéraire «*Bikasa*», chez les Luba de deux Kasaï (R.D.C) qui présente beaucoup de similitudes avec les deux précédents. Les ressortissants de ces deux provinces en donnent, à Kinshasa, une version purement scénique qui ne se limite plus au contexte de deuil, devenant ainsi, comme chez les autres peuples qui le pratiquent ou qui s'en inspirent, une vraie comédie-ballet à l'africaine: un théâtre total, «Utilisant totalement tous les moyens d'expression que peut apporter l'être humain: chant, diction lyrique et danse…».(Veinstein, 1968:68).

Si le «*Bikasa*» met en scène pour ainsi dire les comédiens professionnels, hommes et femmes confondus, *l'«Eboo»* qui a déjà fait l'objet d'un travail théorique de fin d'études par Makulu Bwitikong Marlène, à l'Institut National des Arts (I.N.A), est exclusivement joué par des pleureuses ou comédiennes professionnelles, avec l'accompagnement musical des hommes. Elles le font sur commande et vivent de leur métier.

9. Le Mbuya phende

En langue phende, le kiphende ou giphende, «*mbuya*» veut dire «*masque*». Mbuya phende se traduit en français par «*masque pende*». Selon les informations de Longa Fo Eye Oto, (2012), Le mbuya phende est un théâtre masqué ou théâtre des masques que la confrérie

des initiés au «*mukanda*», présentait et présente encore dans certains villages à la fin de la période de réclusion des nouveaux initiés. Ceci se passe à l'occasion du retour au village de ces derniers.Le mbuya phende originel, dit-il, est une production collective instantanée; toute création est basée sur l'improvisation.

Le mbuya originel est lié au «*mukanda*» et, comme celui-ci, il remonte aux temps immémoriaux. Le mbuya appartient à la confrérie des initiés au rite de «*mukanda*» qui en fixe les mécanismes et en règle la distribution des rôles, les conditions, les modalités et les procédés de production. La troupe de musiciens et danseurs, comédiens ou interprètes qui, dans la société traditionnelle, se livrent à cette forme de représentation théâtrale, appartiennent exclusivement à cette société secrète des initiés dont l'accès est interdit aux profanes que sont les femmes et les garçons incirconcis.

Par ailleurs, en vertu de l'exclusion des femmes de la société secrète et de l'interdiction formelle du port de masque dont elles font l'objet, les rôles féminins sont joués par de travestis. Ainsi constituée et dirigée par un ou des maîtres des initiés, la troupe comporte généralement une dizaine de musiciens, voire plus. Ceux-ci sont recrutés parmi les plus entraînés des initiés par classage d'âge ou génération. Ce spectacle aux personnages types que présente cycliquement la confrérie des initiés au «*mukanda*» est bel et bien structuré et bien équilibré, pour peu qu'on veuille s'y attarder. Le mbuya phende réunit toutes les conditions inhérentes au théâtre. Il procède du théâtre par sa nature, ses caractéristiques essentielles, ses fonctions, ses procédés, son mode de représentation et ses moyens d'expression scénique.

L'action dans le mbuya phende n'est pas linéaire. Elle n'est pas faite d'une histoire chronologique, ayant un début et un développement logique. L'action du mbuya phende est plutôt un ensemble de faits, des situations créés spontanément par le comédien (danseur masqué ou interprète) en rapport avec l'événement, le contexte, l'ambiance générale. Aussi, peut-il incorporer les faits et les idées qui surgissent pendant l'événement par la représentation. Ceci peut s'inscrire dans le sens narratif, pédagogique, divertissement, suivant les normes édictées par l'institution «*mukanda*» en rapport avec l'ordre culturel, social, politique, etc.

Cela suppose que l'interprète qui habite doit avoir une imagination très fertile et souple. Cette prédisposition lui permet d'improviser avec beaucoup de cohérence en tenant compte de toutes les intercurrences. Par ailleurs, notons que le comédien qui est sous le masque et dont l'identité n'est connue que du gardien des masques, peut à tout moment arrêter son jeu quand il a trop chaud sous le masque ou quand il est à court d'imagination. L'action peut être simplement une suite de numéros de prestidigitation, une exhibition de pas suivant des variantes ou fantaisies très compliquées de sa propre création, mais qui respectent la logique, la

personnalité, l'esthétique et l'éthique du «*mukanda*».

10. Le koteba chez les Malien et la chorégraphie des ekonda en R.D.C

Il existe aussi dans la tradition des formes théâtrales beaucoup plus élaborées; un peu plus proche des formes modernes qui obéissent aux lois de la structuration scénique et de la dramaturgie moderne avec des jeux de rôle bien spécifique même si l'imagination et la fabulation restent traditionnelles.

Il s'agit du «*koteba*» et de la chorégraphie de l'ethnie ekonda. Le «*koteba*» bambara met en scène des personnages marginaux de la société, soit pour souligner leurs ridicules, soit pour les intégrer dans la communauté qui les a marginalisés. Ce sont surtout les infirmes, les griots (avec leur cupidité et leur hypocrisie), les femmes adultères. Si la finalité du «*koteba*» est surtout didactique, ce didactisme se dégage d'un contexte où la farce prédomine et où ces personnages marginaux prennent leur revanche sur la société. Seulement, ce théâtre de divertissement ne met pas en cause les fondements idéologiques de la société, même si la marginalisation de certains personnages trahit souvent les incohérences et les inconséquences des rapports sociaux. Théâtre de récupération donc, qui confirme au contraire la cohésion sociale, mais qui permet aussi de noter au passage la fonction symbolique et sociale des interdits et des mythes culturels. Le décor reste simple, les effets de caricature dominent, la stylisation de l'imaginaire s'accorde bien à l'improvisation.

Cviklinski (2006:117) le décrit précisément. Le «*Koté ba*» signifie «grand escargot». Spirale formée par tout le village dansant frénétiquement avant le spectacle, c'est aussi la course du monde que représente la coquille d'escargot devenue toupie entre des mains d'enfants. Un groupe des jeunes gens d'une même classe d'âge, au terme de son initiation joue des saynètes comiques qui tournent en dérision les travers du quotidien villageois. Ce «castigat ridendo mores» malien est d'ailleurs nommée «*kotényogolon*», «*nyogolon*» signifiant, selon la prononciation, «acteur du village», ou «ce qui permet de se connaître soi-même»! Chants et danses ponctuent la représentation, et un faux chef du village, le «*dugu tigui*», sert d'intermédiaire entre acteurs et spectateurs, qui le prennent à partie tour à tour pour influer sur le déroulement du spectacle. Souvent, les acteurs improvisent en fonction des réactions du public, libre à tout moment d'entrer dans le cercle du jeu.

En deuxième lieu, mentionnons les chorégraphies des ethnies ekonda en République démocratique du Congo. Il s'agit, en fait, de mises en scène de certains aspects de la vie quotidienne: la chasse, les guerres tribales, la pêche, l'installation des villages, Ces spectacles qui n'ont rien à envier aux chorégraphies modernes, frappent encore par leur mimique,

l'harmonie des gestes, la souplesse dans les exercices acrobatiques. Il faut y assister pour apprécier la symbolisation des mouvements du corps, le rythme extatique des danses collectives, les sauts périlleux exécutés par des acrobates parfaits, cette sorte de gymnastique chorégraphique qui va inspirer les ballets actuels.

Les mêmes formes apparaissent dans un théâtre de cour que Traoré (1958) décrit ainsi en ce qui concerne l'empire du Mali en montrant que la civilisation mandingue brilla autrefois d'un vif éclat. Aussi ne saurait-on s'étonner de trouver, dans la région qui la vit rayonner, des institutions sociales très particulières et des manifestations artistiques méritant d'être étudiées. Ces dernières, soutient-il, se traduisent notamment par une littérature orale abondante comprenant des mythes, des légendes et des œuvres satiriques. Il ne s'agit pas d'exhibitions banales de marionnettes, des prestidigitateurs, de magiciens, mais bien des véritables pièces parfaitement ordonnées et réglées, destinées à exposer une intrigue déterminée en employant pour interpréter celles-ci, des acteurs humains.

Dans le même sens, Eno Belinga (1984:466) décrit le mvet comme

> Un art total comprenant les danses, les mimiques, les chants et des poèmes joués par le poète qui s'est perfectionné dans cet art. Il joue d'un instrument, le cordophone appelé également Mvet, avec accompagnement des femmes-assistantes chantant et rythmant avec les claquements des mains, ou avec les sonnailles (nyas). A l'occasion, le poète incite les spectateurs à participer à la séance en leur demandant de chanter ou en leur posant des devinettes…

11. le kùrúbì des Tyokossi au Togo

Selon Rey-Hulman (1981:53), le «*kùrúbì*» c'est d'abord une prière dans laquelle chacun des clans islamisés intervient suivant une participation spécifique. Ensuite, le «*fɛ́mɛ́*» y apparaît individuellement mais en relation directe avec l'assemblée de ses gens, de tous ses gens. Un conte donne une image déconcertante de l'origine du «*kùrúbì*», mais très éclairante sur le processus d'intégration de ce rituel dans l'ensemble des catégories sociales: la danse «*kùrúbì*» est tout d'abord une chose étrangère à laquelle personne ne participe. C'est la chose de la brousse. Rapportée par le chasseur, la chose de la brousse reste étonnante au sens fort tant que le chasseur lui-même ne rentre pas dans la danse. Le chasseur est initiateur par deux fois: la première fois à la découverte de la chose, de quelque- chose sans dénomination, ensuite au moment où il est le premier à accomplir l'acte de participation à la danse.

Dans le «*kùrúbì*», les acteurs sont en même temps spectateurs. Seuls les enfants qui ne sont pas encore intégrés dans les rapports sociaux ne participent pas à la production des genres considérés, mais assistent à la fête. Le conteur n'est pas solitaire lors de la récitation: il est

accompagné par le groupe qui l'entoure, le soutient. Seuls les adultes interviennent au cours du récit et dialoguent avec le conteur momentané. Ceci peut aller de la simple exclamation, à l'interruption du récit par une autre histoire. Au cours du rituel «*kùrúbì*», les petites filles ne peuvent pas accompagner leurs grandes sœurs dans leurs déplacements. Un conte aussi fait état de l'incongruité du comportement d'une jeune fille qui laisse sa petite sœur se substituer à elle. En ce qui concerne les funérailles, les jeunes filles ou garçons ne doivent pas y assister. Les acteurs du rituel «*kùrúbì*» mettent ce rituel non seulement en rapport avec l'organisation sociale mais en tout premier lieu ils y aperçoivent des significations étymologiques clés de l'histoire et de la représentation sociale qu'ils en font.

12. les formes traditionnelles du spectacle arabe

Selon Ruocco (2007:152), les manifestations spectaculaires traditionnelles s'adressaient le plus souvent à un auditoire populaire. Parmi les formes les plus anciennes, on trouve le récit oralisé, pratique en déclin, domaine du «*rāwī*, du *hakawātī*» ou du sermonnaire «*qāss*», figures dont les noms varient selon l'époque, le lieu, le registre et la fonction originelle, mais renvoient toujours à la narration. Le «*hakawātī*», actif jusqu'à une période récente, récite ses histoires dans les cafés, qui se diffusent dans les provinces ottomanes de langue arabe à partir du 15ème siècle. Assis sur une estrade, il capte l'attention des spectateurs par sa voix, sa gestuelle, et l'interaction avec le public. Le répertoire des conteurs comprend les narrations de la littérature populaire comme *Les mille et Une Nuits (Alf layla wa-layla)*, des récits épiques chevaleresques dont les protagonistes sont les personnages héroïques de l'Antiquité, les poètes valeureux et les anciennes tribus de l'âge antéislamique, ou les sultans et mamelouks du Caire.

Du Mašriq au Magrib, les places et les rues, les marchés, les cafés, les cours des maisons furent utilisés comme scène par conteurs, acrobates, mimes et jongleurs. Les spectacles s'y organisaient tous les jours, ou bien lors des festivités et à l'occasion des mariages. Au Maroc, la halqa (le cercle des spectateurs) anime les places des villes: les protagonistes sont des acteurs itinérants, des musiciens et acrobates, ou des conteurs-poètes de la tradition maǧūḏ, héritiers du légendaire mystique populaire Sīdi' Abd al- Rahmān al-Maǧḏūb du 16ème siècle. Toujours au Maroc, on observe le célèbre Sultān al-tulba, un canarval organisé à Fès dès le 17ème siècle par les étudiants des écoles religieuses, ainsi que le lbisāt (la cour), un spectacle comique basé sur l'improvisation (que l'on peut rapprocher du sāmir égyptien).

Une des manifestations théâtrales arabes les plus connues est le ẖayāl al-zill, le théâtre d'ombres, déjà présent au 8ème siècle, et dont l'origine est incertaine. Cet art, où des figures

plates modelées en bois ou en cuir peint sont actionnées derrière une toile huilée éclairée par une marionnettiste, se rattache à des spectacles répandus en Asie Centrale et en Extrême-Orient, mais aussi dans le bassin de la Méditerranée ou dans l'Egypte pharaonique.

Certaines cérémonies rituelles du monde musulman ont revêtu historiquement, un aspect théâtral. Les sessions de ḏikr, la mention du nom de Dieu de la part des membres des confréries mystiques, ou bien les danses des derviches sont souvent conçues comme des spectacles. Dans plusieurs cas, il existe des lieux destinés à ces représentations. Au Caire, au 17ème siècle, s'établit un centre de la confrérie turque Mawlawī à l'intérieur duquel se trouve un vrai théâtre dédié à la danse extatique sacrée.

Toutefois la manifestation sacrée qui se distingue par une nature plus strictement dramatique est la «*ta'ziya*» (cérémonie funèbre). Répandue surtout en milieu chuhte, ce spectacle célèbre la fête de la 'āšūrā et commémore le martyre de Husayn, fils de 'Ali, cousin du Prophète, qui eut lieu à Karbala le 10 muharram de l'an 680. Le spectacle est organisé dans les places et y participent villages, faubourgs et quartiers entiers, dont les habitants se déguisent en soldats ou animaux sauvages, et s'arment avec sabres et lances. La récitation est accompagnée par une voix narrative et la musique souligne et dynamise l'action.

13. la halqa et lbsat marocain.

Il s'agit, selon Fertat (2012:154), de «Premières formes, dites traditionnelles du théâtre marocain qui furent pratiquées depuis la nuit des temps par les populations locales et qui évoluèrent au fur et à mesure des changements qu'a connus la société marocaine tout le long de son histoire». D'aucuns considère que

> Lbsat représente la forme la plus évoluée d'un théâtre possible traditionnel [...] c'est un théâtre populaire qu'on a un peu perdu et qui était jusqu'aux années 1930 [...] nous essayons non pas de le faire revivre tel qu'il était, parce que c'était un théâtre très simple et très populaire, avec ses forces et ses faiblesses [...] il n'y a aucune raison pour qu'on gomme de notre mémoire un théâtre qui a existé et qu'on fait revivre. Nous donnons automatiquement au théâtre marocain trois siècles d'activité...c'est-à-dire que le théâtre marocain ne date pas uniquement de quarante ans, mais il y a bel et bien trois siècles. (Sadiki 1998;Fertat 2012:162).

A l'origine, lbsat fut une grande manifestation festive et populaire qui comprenait plusieurs formes artistiques. Elle débutait par le défilé d'un cortège carnavalesque qui regroupait comédiens, chanteurs, danseurs et tous ceux qui allaient donner un spectacle. Fetar (2012:160) Considère les personnages de lbsat comme «Universels puisqu'ils jouent le drame de l'existence humaine et ajoute que, malgré le caractère divertissant et ludique de ce théâtre, il

reste profondément dramatique et sérieux». Les pièces de Ibsat se présentent sous forme de farces courtes et amusantes connues sous le nom de «*waqia*» qui peut se traduire par événement, dont le but premier est la distraction et l'édification. Comme les comédiens de Ibsat dénoncent souvent dans leurs pièces les faits et gestes de personnalités connues et assez influentes, ils recourent à un langage symbolique plein de métaphores, de jeux de langue et de mots à double sens. Quant au vocabulaire utilisé, il est très populaire, voire vulgaire, mais il plaît au peuple et amuse les rois. Néanmoins, les comédiens de Ibsat ne faisaient pas que dénoncer les injustices et critiquer les notables du pays, ils savaient aussi rendre hommage à des personnalités dont ils appréciaient les qualités morales pour inciter les gens à suivre leur exemple. Leurs pièces étaient appréciées par les souverains alaouites car leur critique à portée sociale, savait aussi être constructive et modérée.

Comme nous l'avons dit au point précédent, et selon Mniaï (1999) «La halqa est le berceau du théâtre marocain». Behraoui (1994) classe les halqa, selon leur contenu, leur rôle et leur but, en plusieurs catégories:

- La halqa dont l'animateur tente de faire renaître les traditions et coutumes bucoliques en relation avec le milieu traditionnel;

- La halqa dont l'animateur est spécialisé dans la narration des histoires populaires se référant au vécu des marocains, des légendes arabes et des contes anciens;

- La halqa lyrique dans laquelle l'animateur, qui est un musicien, donne des spectacles musicaux à base de chants et de danses prisés dans le répertoire marocain (Taktouka, Ayta…);

- La halqa totale dont l'animateur, sorte de comédien acrobate doublé d'un musicien danseur, est un artiste complet capable de tenir son public en haleine en recourant à presque toutes les formes artistiques possibles.

Mniaï (2000:20) définit la halqa comme

> Un théâtre populaire dont les représentations sont assurées par quelques personnes spécialisées dans l'art de conter, de mimer, d'exécuter des jeux acrobatiques (de clown). L'acteur qui peut être meddah ou bakchich ou un personnage amusant, présente ses créations dans les souks, dans les places de grandes villes […] le répertoire traditionnel basé sur les histoires et les mythes, attire les passants qui forment un cercle autour des acteurs, des acrobates et des musiciens, ou autour des conteurs dont Henri Duquaire disait dans son anthologie qu'ils ont une fantaisie échevelée, qu'ils laissent libre cours à leur imagination, inventent sur l'heure des faits, se jettent dans les imbroglios qu'ils dénouent avec facilité, ils font faire n'importe quoi à leurs héros, c'est-à-dire de l'inattendu».

> Le public participe souvent à l'événement représenté quand l'animateur de la halqa désigne une personne du public pour lui donner un accessoire qui fait partie de la pièce, ou pour qu'elle devienne d'une façon définitive un médiateur ou un instrument dans la scène jouée.

C'est fort de ces caractéristiques, pensons-nous, que le dramaturge algérien Abdelkader Alloula considère que «La Halqa est un théâtre complet». (Kouah, 2008:12).

3.1.2. Le théâtre contemporain

Le contact de civilisation entraîne toujours et souvent des bouleversements dans le comportement des uns et des autres. Deux civilisations qui se rencontrent, s'influencent mutuellement, avec une forte inclination pour la plus forte. Le contact de l'Afrique et de l'Occident a apporté beaucoup de nouveauté dans la société africaine.

Du point de vue culturel, on assistait à une révolution dans la façon d'appréhender les faits. Déjà au niveau linguistique, la désignation de nouvelles réalités entraîna des innovations linguistiques, avec tout ce que cela comporte au niveau culturel. Cette situation a, à la fois, un versant objectif et un versant subjectif.

Du côté objectif, outre la langue, la différence s'ancre sur l'habitus spécifique du locuteur qui résulte d'un processus d'enculturation et de socialisation: modes de vie, système de valeur, habitudes de sentir, de penser et d'agir, rituels d'interaction caractéristiques de son appartenance culturelle. Tous ces éléments sont constitutifs de son identité culturelle qui, à son tour, commande ses comportements et notamment ses comportements de communication.

Du côté subjectif, on peut placer les mécanismes affectifs et cognitifs entraînés par le contact avec une personne étrangère. Cette perception, à elle seule, va provoquer des réactions qui influent sur la relation à autrui.

Quant au théâtre, qui nous concerne, l'art théâtral va subir plusieurs influences qui vont déterminer la ou les forme(s) de théâtre que nous vivons actuellement. Il faut mentionner la grande influence exercée par le théâtre missionnaire qui a contribué largement à assumer la transition entre le théâtre traditionnel et le théâtre moderne. Et comme nous aurons à le constater le théâtre n'est pas l'unique genre à subir cette influence, d'autres genres notamment le roman a été marqué par ce renouvellement. Cela ne peut qu'être normal; nous l'avons même dit précédemment, le renouvellement temporel entraîne des changements dans les structures culturelles. En effet ce sont les us et coutumes qui conditionnent l'existence d'une littérature, d'un art même si nous pouvons aussi soutenir que la littérature ou l'art, par contamination peut créer certaines us et coutumes. Comme le reconnaît Memel-Fote(1970: 29)

> Mais à chaque société, à chaque époque d'une société, son théâtre. Maintenant que la civilisation africaine rurale devient en même temps de plus en plus urbaine, que la technologie se développe, que la société connaît des clivages internes, parmi lesquels celui qui différencie lettrés et illettrés, ne voilà-t-il pas que le théâtre se dédouble, qu'un nouveau théâtre est né avec sa critériologie propre et sa signification particulière?

La recherche sur le théâtre moderne atteste bien les deux choses: le renouvellement du théâtre traditionnel et les constantes du théâtre négro-africain.

Nous venons de le dire, le théâtre religieux ou missionnaire favorisa l'émergence du théâtre africain moderne. Le théâtre missionnaire est constitué avant tout de spectacles organisés dans un but religieux et didactique évident, et qui se caractérisent par une grande improvisation. Dans les colonies comme le Congo belge, et plus particulièrement dans les villes industrielles, l'action missionnaire, en essayant de concilier l'exploitation coloniale et l'enseignement biblique, a été un élément important pour asseoir le régime et l'administration des colonisateurs.

Les seuls spectacles qui triomphaient dans les milieux indigènes consistaient souvent en des démonstrations folkloriques et en ce que l'on appellera plus tard des «spectacles populaires». Dans ces essais de théâtralisation, une place était accordée aux cérémonies rituelles et liturgiques décrites plus haut; mais, abstraites de tout contexte et de toute connotation religieuse, elles n'étaient plus considérées dans leur seul aspect ludique, récréatif et évasif.

Les missionnaires vont donc récupérer ces manifestations, en organisant, lors des grandes festivités religieuses, des représentations théâtrales. Ils font appel à tel catéchiste particulièrement pieux, à tel fervent chrétien qui manifeste des dispositions chorégraphiques particulières, pour incarner le rôle de Joseph ou de Marie, et à tel petit scout pour jouer le rôle de Jésus. Des scènes de la Bible sont ainsi reproduites: Joseph trahi par ses frères, les prédications des prophètes de l'Ancien Testament, l'annonce faite à Marie, la résurrection de Jésus et son apparition à Marie de Magdala, la descente du Saint-Esprit à la pentecôte, le martyre de tel ou tel saint…

Mimes, jongleurs et prestidigitateurs, acrobates et amuseurs de foules, bouffons et baladins interprètent les attitudes de la vie sociale, donnent des représentations chorégraphiques et des danses folkloriques pour le plus grand plaisir des foules. Tous ces spectacles forment le premier répertoire du théâtre africain.

Cette influence fut vécue dans presque toute l'Afrique. Conteh-Morgan (2004:115,116) le montre bien concernant le théâtre dans l'espace francophone:

> But it was through the medium for the school –the parochial and later the state school –that French drama was to take form root in Africa. Aware of the importance of performance in indigenous societies, missionaries were quick to seize on it as a medium for the propagation of Christianity and its values. Missionary regularly organized dramatic sketches around religious themes to mark feasts, such as Easter or Joarn of Arc Day, or end of year school activities.

Concernant la Sierra-Leone, Sheriff (2004:175,176) montre aussi l'influence du théâtre missionnaire sur l'émergence du théâtre africain moderne,

> As a result, performances of secrets societies, along with various masquerades and traditional theatrical forms were considerably scaled down and all but replaced by a formal western – style spoken theatre and musical performances in Freetown. This new theatre had its origin in the dramatization of biblical stories by Christian religious organizations, as a way of propagating Christianity and Winning adherents to the faith. Such organizations also performed established British plays with Christian Themes. These performances, which normally took place on Sunday afternoons, became the most popular form of entertainment for a long time.

Ricard (1972:63) montre évidemment que c'est des églises protestantes qu'est sorti le théâtre populaire Yoruba, qui constitue, souligne-t-il, jusqu'à maintenant un des genres en langue africaine les plus populaires du continent. Il montre que les églises avaient , dès 1930, senti le besoin de donner un caractère plus sacré au culte en montant des jeux théâtraux sur Adam et Eve, Joseph et ses frères. Les protagonistes vêtus de maillots de bain noirs se livraient à des remarques obscènes sur leur nudité. Ces jeux théâtraux faisaient un usage habile de la langue Yoruba qui, par sa structure tonale, se prête à la diction chantée.

Kadima Nzuji (2012:15) attribue cette influence aussi à la guerre entre les missionnaires catholiques et les protestants pour l'adhésion des fidèles et la conquête des terrains. Ainsi le théâtre constituait-il un moyen d'évangélisation. Les rivalités entre catholiques et protestants dans l'occupation du terrain ont poussé chaque confession religieuse à user de stratagèmes pour attirer le plus grand nombre possible d'adeptes. Et le théâtre, au même titre que la procession, est tôt apparu aux missionnaires catholiques comme un instrument efficace de vulgarisation et de propagande.

Nous devons signaler la même situation dans le monde arabe où Toelle & Zakhalia (2003:195) témoignent, concernant le renouveau littéraire. Ils montrent qu'au Liban et en Syrie, la conséquence de l'activité accrue des missionnaires, protestants et catholiques, qui se servent de l'arabe pour leur enseignement et leur propagande, fondent des établissements scolaires, puis universitaires, et installent des imprimeries, si bien que vers le milieu du siècle émerge au Proche-Orient ce que l'on a pu appeler «l'intellectuel moderne».

3.1.2.1. L'émergence du théâtre contemporain

La plupart des auteurs qui ont écrit sur le théâtre, surtout subsaharien, considère l'école William Ponty comme le point de départ de ce nouveau théâtre. Parler de la naissance du théâtre africain contemporain, c'est rappeler en même temps la personnalité de Charles Béart, directeur en 1931 de l'école normale supérieure de Binger ville en Côte-d'Ivoire et, trois ans plus tard, de l'école William-Ponty au Sénégal. Dans cette dernière, Béart (1962) s'intéressera particulièrement aux talents dramatiques de ces élèves africains.

Toelle & Zakharia (2003:195) fixent la Renaissance de la littérature arabe au début du 19ème siècle et moitié 20ème siècle. C'est dans le courant du 19ème siècle, écrivent-ils, et particulièrement en Egypte et avec la participation de nombreux Syro-libanais que la littérature arabe va connaître un nouveau départ. Ce réveil, qu'il est convenu d'appeler Nahda, le terme, souvent traduit par renaissance, signifie littéralement essor, envol.

Pendant longtemps, le théâtre était l'apanage des écoles où il était pratiqué à l'instigation et sous la direction des missionnaires et des professeurs de français, suivant en cela une pratique généralisée dans l'Afrique coloniale (exemple du théâtre William Ponty). Ce théâtre avait pour finalités principales de servir la cause apostolique et éducative, de familiariser les jeunes élèves, futurs fonctionnaires auxiliaires, avec la langue de travail qui était le français.

3.1.2.2. Formes de théâtres contemporains

Deux formes de théâtre naissent de cette influence et caractérisent le théâtre contemporain africain, il s'agit du théâtre «populaire» et du théâtre «classique». Les deux théâtres se développent au même moment avec des publics et des langues différents.

Dans leur développement concomitant, il est logique de remarquer que le théâtre dit populaire prenne une place prépondérante dans la vie de tous les peuples. Il devient de plus en plus le système de divertissement des masses populaires mais aussi de celui des bourgeois, qui, malgré leur désintérêt, ont été rejoint par ce théâtre dans leurs bureaux ou dans leurs maisons grâce à la télévision où ce théâtre a supplanté le théâtre classique.

Aujourd'hui, on peut être tenté de souligner une évolution sémantique de l'adjectif «populaire» qui a acquis une grande noblesse pour signifier «qui est regardé par la majorité». Sans effacer totalement l'autre théâtre (comme la musique a totalement éliminé la musique occidentale ou américaine), il a néanmoins réussi à le pousser dans un véritable ghetto de radicaux, des inconditionnels. Le théâtre populaire a envahi l'espace et l'imaginaire collectifs,

et le théâtre «classique» nourri aux mamelles de l'école occidentale a cédé du terrain.

Aujourd'hui, en effet, le théâtre populaire se présente comme la principale forme du théâtre africain. A ce propos, Tshitenge N'sana[27] grand metteur en scène congolais affirmait: «Je ne considère pas ce que je fais comme du théâtre populaire». Aujourd'hui le qualificatif populaire dans le cadre de théâtre a subi un glissement sémantique. C'est notre point de vue. Il n'a plus le sens d'autrefois. Et après plusieurs observations, nous avons constaté que c'est ça le théâtre moderne africain (nous allons y revenir dans la suite).

Ce théâtre populaire en Afrique subsaharienne est très vivant en langues locales africaines. Tel est le cas du groupe Maboke ou Salongo à Kinshasa, Mufwankolo à Lubumbashi en République démocratique du Congo, le groupe Ma famille en côte d'Ivoire, ou du groupe Schekania à Boma dont nous analysons les pièces. Il s'agit, en fait, des sketches qui passent souvent à la radio et à la télévision, des pièces de théâtre préenregistrées que les différents groupes vendent à leurs spectateurs qui le regardent à la maison. Les mêmes pièces sont aussi diffusées dans les chaînes de télévision pour divertir la population. Ce théâtre, même s'il dénonce les méfaits de la société, est souvent l'occasion d'une catharsis collective, charriant les problèmes épineux des populations sans survie, des familles disloquées à cause de la souffrance, des injustices, des faits de sociétés.

A côté de ce théâtre dit populaire, se développe le théâtre dit classique qui se joue en langues étrangères avec comme modèles d'inspiration, les auteurs classiques occidentaux; mais l'influence de la tradition est aussi très marquée dans ce théâtre. Souvent présenté dans des salles de spectacle avec un public sélectionné. Nous pouvons faire remarquer, par exemple, qu'un écrivain comme Bernard Dadié (1957), a pu faire revivre certaines légendes de son enfance dans ses premières œuvres de l'école William-Ponty. Le théâtre nigérian, en particulier celui de Soyinka, sera marqué par d'autres mythes, des formes différentes de symbolisation.

Ce théâtre (qu'on appelle à mon sens abusivement classique) est l'interprétation des pièces occidentales ou l'adaptation des pièces sur ce modèles; très souvent en langues étrangères notamment le français, l'anglais, le portugais. Les intellectuels africains, dans la plupart, sortis des écoles coloniales, vont créer des compagnies théâtrales qui seront fondées sur le modèle occidental, on assiste à l'adaptation de Shakespeare, ou même à la représentation de ses pièces. Kadima Nzuji (2012:177-178) nous en donne une illustration concernant le théâtre congolais. Ce théâtre sous la deuxième République présente un corpus de textes entièrement pensés et rédigés pour la scène, écrit-il. Ce sont des comédies, des drames, des

[27] Interview à Mulongo (2003) une année avant sa mort.

tragi-comédies, des mélodrames, etc. dont l'écriture est encore dans son ensemble et dans une très large mesure fortement tributaire des modèles littéraires occidentaux. Depuis son introduction dans le paysage dramatique congolais, au début des années soixante-dix, avec Mundele Ndombe (Le Blanc à peau noire), une adaptation par le Théâtre National Congolais du Bourgeois Gentilhomme de Molière, la comédie musicale provigne et le dispute aux autres genres dramatiques, atteste-t-il.

Nous allons analyser les deux formes de théâtre en vue d'en relever les spécificités.

3.1.2.2.1. *Le théâtre moderne*

Comme nous venons de le dire si haut, l'influence de l'école William- Ponty a entrainé le développement de deux types de théâtre: populaire que nous considérons comme le théâtre moderne africain et le théâtre dit classique, qui est en fait le développement du théâtre occidental en Afrique, c'est pourquoi nous l'appelons le théâtre importé.

Nous devons souligner que l'adjectif «populaire» collé à ce théâtre avait, chez la plupart des théoriciens une connotation idéologique. Il avait (ou a) une charge sémantique très négative. Il justifie le dédain, la répugnance avec lesquels est regardée cette forme de théâtre. Il signifie le côté «peuple» par opposition au caractère «bourgeois», «noble» «vertueux» du théâtre dit classique auquel on l'oppose, abusivement, pensons-nous. On peut comprendre, par exemple, par rapport à cet esprit, le propos de Ngandu Nkanshama (1982:41) qui qualifiant ce théâtre déclare que «Ce théâtre est souvent épique, gonflé jusqu'à une phraséologie excessive, qui ne trouve sa justification que dans le tragique social occulté, par lequel se transpose le véritable discours historique ». C'est le retentissement du point de vue de Mulongo que nous avons évoqué à la deuxième section du chapitre 2.

Dans le même ordre, préfaçant l'ouvrage de Mulongo (2003: II), Yoka fait une description méprisante de ce théâtre. Il déclare à ce sujet que

> Mulongo, bien entendu, ne tarit point d'éloges envers ce théâtre populaire qui pour ainsi dire fait la nique à ce qu'il appelle –peut-être hâtivement – "la bourgeoisie"et "l'élite" congolaises. Peut-être également passe-t-il, à cause de cela, un peu trop vite sur les questions épineuses d'esthétique, entendue comme la marque du travail d'embellissement de la langue, la preuve à la fois de la rigueur et de la poésie, à l'exclusion de l'improvisation gratuite et d'une familiarité de ton burlesque et éparpillée.

Les descriptions qui sont faites ci-haut traduisent le dédain avec lequel ce théâtre est regardé par ceux-là même qui sont censés en faire large diffusion. Certains sont même allés plus loin décrivant ce théâtre comme un «non art». Tel est l'esprit des propos ci-après: « Il faut

noter cependant qu'en raison de leur répétition, les thèmes de ce théâtre finissent par constituer des clichés, ce qui provoque la saturation des situations conflictuelles. L'action est alors ramenée aux simples mythes, et l'irruption d'un folklore convenu –danses, masques, beuveries, sacrifices et offrandes de poules ou des chèvres, présence inévitable du griot ou du chanteur public rend la représentation à une bouffonnerie sans forme et sans art». (Anonyme, s.d). Même ici, nous pensons que la notion d'art est très relative. L'appréciation de l'art diffère énormément selon les sociétés, l'Afrique où l'art est symbolique et fonctionnel ne peut pas lire l'art de la même manière que l'Occident réputé par la notion de l'art pour l'art. Comme le montrent bien Helbo & Butor (1979:13), «On ne peut pas poser la question «Qu'est-ce que l'art? Sans y ajouter les questions: Quand? Où? Comment?»

Badian (1977:12) voit l'art nègre comme la forme majeure du langage sacré puisque les masques invitent à une autre vie, et dans *La carte d'identité*, Adiaffi (1992:74) le considère comme l'expression sacrée des formes invisibles, force que doit capter, maîtriser, séduire à travers des formes esthétiques. Ces formes esthétiques de «l'art nègre» trouvent explication chez Ngal (1979:26,27) dans *L'errance* où nous pouvons lire que «La symbolique des tatouages, des tissus Dogon et Bakuba, ainsi que les masques, les statuettes, ont surgi d'une interrogation fondamentale du Nègre en face de la nature, de la société, de lui-même. [...] Les poètes, les sculpteurs appelés abusivement «traditionnels» sont source de philosophie».

Parmi les différentes formes d'art traditionnel, la littérature orale occupe une place particulière en tant qu'expression de toutes les dimensions de la vie, de la culture et de la religion car elle est un régulateur de tensions et un puissant facteur d'intégration sociale. Ngal (1979:21) considère que «Mythes, légendes et contes sont des instances du foyer créateur, véritables métaphores dans lesquelles, sans trêve, l'Africain enrichit le monde de son univers de significations».

Considérer le théâtre «populaire» comme un «non art» à cause de sa forme, c'est démontrer une grille calquée sur un modèle, occidental notamment; l'art, nous l'avons dit est géographiquement situé. En ce qui nous concerne, nous la considérons comme la forme moderne du théâtre africain, partant de l'évolution qui la caractérise. Ce théâtre est une évolution du théâtre traditionnel dont il se démarque par sa manière de représenter les événements. Il constitue à la fois une rupture et une évolution. C'est donc dans cette catégorie que nous classons les pièces de théâtre de notre corpus. Le théâtre moderne est donc une évolution du traditionnel. Cette évolution est due au contact [colonial beaucoup plus] qui a entraîné la fusion dans la forme traditionnelle du théâtre des éléments étrangers ou même une nouvelle façon de faire du théâtre qui est à la base de la rupture; rupture du point de vue de la

langaga, des personnages, de la thématique, de la proxémique. Ceci ne peut qu'être normal, car, comme nous l'avons déjà dit dans les précédents chapitres, la modification des rapports intimes de l'homme avec lui-même, avec le corps social entraîne nécessairement la modification de sa littérature; le contraire aurait étonné. Anozie (1970:18,19) avait déjà démontré que les pays du tiers monde, ceux de l'Afrique en particulier, qui ont vécu l'expérience coloniale sous la domination de l'Occident, avaient subi des changements sociaux. Lesquels changements étaient beaucoup plus influencés par les facteurs économiques, technologiques, spirituels, sociaux-culturels et politiques.

Ambassa Betoko (2010) parle du théâtre populaire francophone au Cameroun comme une nouvelle forme de littérature orale née de la rencontre du français et des langues camerounaises. Il est produit de l'imagination des auteurs comme Daniel Ndo (Oncle Otsama), Dieu donné Afana Ebogo (Jean Miché Kankan), Dieudonné Kemseu (Dave K. Moktoï) et Essindi Mindja. L'imagination de ces auteurs et l'imagination collective constituent le langage de ce théâtre à travers lequel se reconnaît la société camerounaise. Concernant la littérature moderne arabe Toelle & Zakharia (2003:200) parlent de deux faces de la Nahda: 'ihyâ' et iqtibâs à partir desquelles cette dernière se forme. Le premier de ces termes signifie «vivifier», et «faire revivre» et consiste à se tourner vers le patrimoine littéraire arabe pour le réinventer et, de ce point de vue, la Nahda a des analogies avec la Renaissance européenne; le second terme signifie littéralement «allumer son feu au foyer d'un autre» et, métaphoriquement «emprunter des passages à un auteur». Il consiste, en l'occurrence, à puiser son inspiration dans les œuvres littéraires européennes, voire à les adapter ou à les imiter et, de ce point de vue, la Nahda diffère de la renaissance européenne. Ces deux versants contradictoires se développent par ailleurs parallèlement et coexistent parfois dans une seule et même œuvre. Et, ils montrent que, peu à peu, s'élaborera une synthèse qui conduira à l'apparition d'une littérature qui, pour adopter les techniques littéraires et les genres européens, n'en restera pas moins ancrée dans la culture d'origine. C'est ce que renchérissent Hallaq & Toelle (2007:13) en poursuivant qu' «En effet, les deux facteurs se conjuguent tout au long de la mutation dont l'Egypte du 19ème siècle, lieu premier du renouveau littéraire, est le théâtre, car il s'agit, à la fois, de s'ouvrir aux sciences modernes et de conserver le socle de la culture héritée du passé».

Nous avons vu avec Don Rubin (1997) à l'introduction générale de notre thèse que le théâtre contemporain africain était fait d'une riche fusion entre le théâtre traditionnel et le théâtre occidental. Kazi Tani (1995:115), parlant de prétexte narratif, qui est la participation du public à la création de la littérature mentionne cette implication entre les deux formes théâtrales. Il note évidemment que le prétexte narratif, mettre en scène le spectacle d'un

spectacle se prête à cette intention (de participation du public). Il y a là une mise en abîme du travail même de l'écriture, qui montre l'interdépendance des deux formes de théâtrales: *celle du terroir, réactivée dans celle d'importation*[28]. Toelle et Zakharia (2003:9) parlant des auteurs arabes modernes écrivent dans leur ouvrage:

> Nous espérons aussi avoir réussi à montrer que les auteurs modernes et contemporains ont su donner à leurs œuvres une saveur particulière, due au dialogue constant qu'ils ont entretenu non seulement avec la littérature mondiale, mais aussi et surtout avec les grands classiques dont ils ont, la plupart du temps, une connaissance intime et dont ils ont intégré, en les transformant, des éléments relevant tantôt du contenu, tantôt de la forme, tantôt les deux à la fois.

C'est en ce sens que Voisin (1988) Elève de Dullin et disciple d'Artaud, voulait, pour reprendre l'expression de son collaborateur Nugue, provoquer l'émergence d'un théâtre marocain, original, populaire et contemporain. Pour cela, pense-t-il, il fallait faire que la technique théâtrale importée de l'Occident vienne féconder un folklore marocain qui paraissait être une source.

Et nous trouvons aussi des arguments chez Ricard (1986) qui, dans son ouvrage *L'invention du théâtre en Afrique*, abordant le chapitre sur des comédiens en quête d'auteurs déclarait avoir analysé la naissance et le développement d'une dramaturgie populaire qui emprunte à la tradition orale une partie de ses modes de narration et les combine avec des dramatisations bibliques. La dramatisation biblique, nous l'avons souligné est une influence du contact. Le folklore prend une plus grande ampleur, c'est la puissance d'évocation des farces villageoises dans les villes à la veille des indépendances. On s'inspire des traditions et des légendes historiques pour créer un théâtre nouveau.

Makhélé (1995:7) réalise aussi la naissance d'une nouvelle dramaturgie dont les personnages ne sont plus ni des figures mythiques, mais avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain, «Des personnages qui ont tirés les maux de la ville, les éclats du choc des cultures».

Il faut noter cependant que l'influence de l'art oral ne s'arrête pas seulement à cet aspect de la légende; il joue aussi dans l'esprit même du théâtre, dans l'inspiration de l'intrigue, dans la structuration des dialogues, dans l'intrusion des proverbes et des contes. Elle se manifeste surtout par la présence d'un conteur –griot, dyâli, chanteur ou poète public. C'est ainsi que les scènes purement folkloriques s'associent souvent sur la parole, et que les danses transforment la scène en espace chorégraphique.

---

[28] C'est nous qui soulignons.

Plusieurs auteurs, notamment Anozie (1970), ont montré, à partir de l'analyse de leur corpus romanesque, comment les romans africains de langue française (dits modernes) puisent au théâtre africain traditionnel leur structure. En le faisant, il souligne l'implication du théâtre traditionnel sur le moderne en évoquant dans une certaine mesure cette rupture-évolution du théâtre moderne par rapport au théâtre traditionnel. Ils prouvent dans ce sens que les techniques empruntées au théâtre sont le plus largement greffées sur le corps romanesque pour donner naissance à un style original où se métissent les codes du roman et ceux du théâtre traditionnel (qui est souvent un théâtre d'improvisation pour impliquer fortement le public) ou moderne de type brechtien où Fantouré puise notamment l'ancrage politique, les effets de distanciation et les techniques empruntées au cinéma.

Il s'avère utile de faire observer que le théâtre contemporain n'est pas le seul à subir l'influence de la tradition.Toutes les autres formes de la littérature aussi étaient marquées par ce bouleversement. Ce qui prouve à suffisance que le contact a bouleversé un bon nombre des choses. Même dans les romans écrits en langues étrangères, l'influence du récit traditionnel est incontournable chez la plupart des auteurs comme le souligne O'mos Ikuppas (1988:4). L'auteur a réalisé que le phénomène romanesque de l'oralité littéraire est un fait dont l'universalité ne trouve de justification que dans la polygenèse littéraire. Ainsi soutient-il que la création romanesque actuelle n'en est que le dernier stade évolutif et les deux premières étapes sont l'épopée et le conte; le schéma du monologue héroïque ne résume rien d'autre que la substance même du roman: le passage de l'état d'innocence à l'état de connaissance, de l'ignorance et de la naïveté à la connaissance du monde.

Tout en reconnaissant que le roman africain contemporain s'éloigne beaucoup de son modèle traditionnel [ici nous voulons parler de la narration traditionnelle], même dans un roman de la modernité comme *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (1970), la survivance des traits du récit héroïque est évidente. Alors que le sujet de ce roman se présente comme éclaté car plusieurs aspects de la société de référence, également importants, y sont abordés, on peut facilement reconnaître dans celui qui se projette au premier plan, le thème traditionnel de la lutte du héros pour sa réhabilitation. La quête légitime de Fama contre la spoliation dont il a été victime, est épique et tragique à la fois car elle le dépasse et les moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir paraissent, pour cette raison, dérisoires. Cependant Kourouma remodèle ce personnage hérité de la tradition orale.

Le fait de retrouver dans plusieurs romans africains la présence du schéma triadique du récit traditionnel: Départ-initiation-Métamorphose, souvent accompagnée de retour au point de départ), prouve la force de la tradition à demeurer le cadre qui oriente et imprime la marque

culturelle des peuples de l'Afrique noire. Le théâtre moderne, comme nous allons le voir dans le chapitre quatre, cinq et six, ne continuent pas moins de charrier la culture africaine telle qu'exprimée dans les époques les plus anciennes. La culture entendue dans le sens de Robert (1968:14), c'est-à-dire,

> La culture d'un groupe humain est d'abord l'ensemble de ses modèles explicites et implicites. La culture explicite comprend tous les éléments matériels et concrets de la vie d'un peuple: sa nourriture, son habit, ses vêtements, ses armes, sa langue, ses danses, ses rites, ses réalisations artistiques, ses coutumes funéraires, etc. La culture implicite est le système latent ou sous-jacent des représentations, des sentiments et des valeurs qui donne son unité et son sens à la culture explicite. C'est ce que le langage habituel désigne sous le terme de mentalité.

Conteh-Morgan (2004:91) fait le même constat chez certains auteurs francophones: "But even when the play is not the dramatization of an oral text, some play wrights, such as Cheikh Ndao in L'Exil d'Albouri, Maxime Ndébéka in Equatorium and Tchicaya U'Tamsi in Le Maréchal Nnikon Nniku, have techniques that gave rise in the Ivory Coast, between 1970 and 1974, to an influential acting style known as griotisation". C'est ce que Porquet (1978:46) définit comme «Une nouvelle expression dramatique dans laquelle s'intègrent de manière méthodique et harmonieuse, le verbe, le chant, le mimétisme et la gestuelle, la musique et la danse». C'est pourquoi, faisant observer que le théâtre traditionnel est une marque identitaire qui définit l'Afrique dans son espace, Omotosso (2004:12) montre la prégnance du discours traditionnel même dans le discours moderne africain:

> In the meantime, theatre drama and performance will continue to assert that the holy places of African peoples are not Jerusalem, not Mecca and Medina, not in the consumer emporiums of London, Paris, New York and Tokyo. Rather, our performance traditions will continue to assert that our holy places are next door to us, in identity within the embrace of our modernity, and that our everyday sacred and secular rituals continue in our indigenous languages.

Les troupes populaires qui se sont développées à cette époque [qui vont donner la forme actuelle du théâtre africain] avait [et continue d'avoir] pour intention première le divertissement et le jugement moral de la société; tout aussi inspirée des contes africains qui sont un genre satirique par excellence.

VNIVERSITAS BRUXELLENSIS - BIBLIOTHECA

Il nous convient d'énoncer les différents niveaux de démarcation de ce théâtre:

La langue: le théâtre moderne africain se joue en langues locales. Mais la nouvelle situation socioéconomique et politique fait que, cette langue homogène, confrontée à de nouvelles réalités à désigner soit obligée, soit d'importer des termes en langues étrangères, soit carrément

de déformer celles-ci. En effet deux langues mises ensembles impliquent deux visions du monde différentes; car dans toute langue réside une vision du monde particulière. C'est pourquoi, si nous considérons comme Todorov (1970) que toutes les catégories discursives viennent de la langue; et que pour identifier ces catégories discursives, il nous faut reconnaître auparavant la pluralité de systèmes qui fonctionnent à l'intérieur de celle-ci; nous devons donc comprendre que la langue soit contrainte à se transformer du fait des mélanges des systèmes qu'elle est censée exprimer .

Kazi Tani (1995:120) montre bien cela en formulant que l'interaction entre le roman africain écrit en langue française et le récit oral aboutit à un nouveau genre. Il montre en effet que le mélange des genres aboutit à la création de formes nouvelles qui portent un contenu actuel pour un public contemporain. En cela, il considère que la régénération formelle ne consistant jamais en une simple reconduction des techniques empruntées à la narratique du terroir dans le genre d'importation, mais en un travail de déstructuration/restructuration des catégories romanesques de la représentation, qui permet de «populariser» et généraliser les enjeux symboliques qui alimentent les luttes sociales. Dans ce sens, le langage neuf ainsi créé permet une nouvelle perception de l'espace, perception globale et dynamique comme celle du temps et de l'espace réellement vécus où les images visuelles, auditives ou tactiles se rejoignent dans un monde qui se fait et se refait sans cesse, donnant ainsi l'impression du mouvement, de la simultanéité et de l'immédiateté.

Mulongo (2003) nous explique ce qu'il appelle «un nouveau langage» caractéristique du théâtre populaire [présentement théâtre moderne]. En effet, Avec sa (ou ses) langue(s), le peuple s'est mis à développer un autre code langagier: souvent en «colonisant» certains vocabulaires et/ou locutions françaises auxquels il attribue son propre contenu sémantique, différent du contenu originel. Ainsi des mots suivants:

Mystique (souvent prononcé «mistik»); qui en lingala, en swahili, en kikongo, dit plusieurs choses compréhensibles seulement par des initiés au code langagier très souvent des jeunes kinois, lushois ou nekongo, etc. veut dire compliqué, incompréhensible, insaisissable, mauvais, qualité supérieure, étonnant, surprenant, impressionnant, drôle, etc., la liste n'est pas exhaustive.

Vieux qui, en lingala, en kikongo et en swahili veut dire ainé, supérieur, respectable, par rapport à l'âge, au métier, au rang social, au rang sociologique etc.

Coopération, souvent abrégé en «coop» qui ne veut plus dire «collaboration», «action

conjointe», pour signifier toute action négociée et financièrement bénéfique dont les contours restent insaisissables pour les non-bénéficiaires. Une transaction dont les autres ne maîtrisent pas la forme exacte. «Naza na coop» veut dire je suis sur une belle affaire. Ces notions sont diverses et variées. Seul le peuple profond qui en définit le champ sémantique. C'est le contexte de la locution qui sélectionne et impose le sens concerné par le discours. C'est lui qui régule le code et sélectionne les destinataires. C'est pourquoi, comme nous allons le remarquer dans l'analyse qui sera faite après, on assiste à un mélange des langues avec un rôle sociolinguistique bien déterminé. C'est à juste titre que parlant de la littérature orale Derive (1975:43) dit: «On comprend aisément que ces épopées, contes, chantefables, poèmes, offrent une matière de tout premier choix pour qui veut connaître la langue d'un peuple, et cherche à découvrir ses valeurs culturelles…».

A travers le théâtre se déduit les habitudes linguistiques d'un peuple. Ce qui peut faire comprendre, selon Zima (1978:17) que «La littérature n'a pas affaire à une grammaire "neutre"mais à des intérêts sociaux transformés en textes, articulés sur le plan discursif. C'est sur ce plan qu'il s'agit d'examiner la situation sociolinguistique d'une société pour y situer un texte littéraire particulier».

C'est le même cas dont parle Gauffre (2004:247) dans son article «Villes et utopie dans les romans de Kojo Laing». Elle décrit la langue de ces romans qui résultent du contact Europe-Afrique. La langue, explique-t-elle, rend compte de ces entrecroisements, du passage de la simple gémellité, symétrie faite à la fois de concordance et d'antagonisme, au métissage. L'union des contraintes actualisée par le rapprochement des pôles Afrique et Europe se construit sous les yeux du lecteur. Avec prudence, l'écriture n'étant pas réductible à la mise en œuvre mécanique de procédés à effets constants, il est même possible de repérer des figures ressortissant à la gémellité et au redoublement: la plus courante consiste en la juxtaposition d'un mot ghanéen et de son synonyme anglais, ou inversement. D'autres relèvent du croisement, de l'hybridation: l'enchâssement de mots ghanéens et de néologismes dans un texte anglais a pour effet la création d'une langue nouvelle.

Aussi, appliqué à son corpus romanesque, Kazi Tani (1995) parle des interférences lexicales dans la rencontre de deux genres: romans africains écrits en langues française et l'oral résultant de la tradition. Face à cette situation, le recours au principe décrit par Mulongo ou Gauffre semble s'imposer de soi. C'est de cette sorte qu'il explique l'ambivalence du discours dans le roman africain contemporain. En cela, Kazi (1995:237) écrit

> Soigner la «frigidité» du français, signifie tout à la fois, l'enrichir de concepts qu'il ne possède pas et

> l'assouplir en «cassant» sa syntaxe pour qu'il fonctionne selon les lois d'une autre rhétorique, mise au service d'un discours nouveau. Ce sont d'abord les emprunts au niveau du lexique qui «rajeunissent» l'écriture en créant un effet d'étrangeté, immédiatement perçus par le lecteur parce qu'ils sont nombreux et qu'ils renvoient à une manière de vivre, d'être et de penser spécifiquement africaines.

Ricard (1972:72) relève la même situation concernant les écrivains nigérian qui sur le choix de langue étaient parfois amenés à africaniser les formes occidentales ou à occidentaliser les formes africaines. Ainsi note-t-il,

> Chinua Achebe, par exemple, souhaite une adaptation de l'anglais aux besoins des écrivains et non le contraire. A l'anglais de s'africaniser s'il veut être langue littéraire en Afrique; pour sa part il n'hésite pas et toujours avec succès à notre sens à «ibo-iser» sa syntaxe et à parsemer son vocabulaire de mots ibo facilement acceptés dans un contexte ibo. Certes Chinua Achebe et Wole Sonyika n'écrivent pas en pidgin. Pourtant leurs efforts pour africaniser l'anglais au moyen de calques linguistiques remplissent une fonction paradoxalement identique au pidgin.

Gonzalez-Quijano (2007:30, 31) montre combien la langue a été aussi importante dans la Renaissance arabe. Elle constituait le point de départ même de la renaissance arabe. Il note évidemment que mettre de la sorte l'accent sur l'acte de communication, et donc sur la teneur d'un message qui vaut, entre autres critères, par sa clarté, constituait naturellement un changement radical par rapport aux conceptions du monde classique. Les auteurs de la Renaissance arabe élaborèrent une nouvelle approche de l'écriture qui imposait une profonde mutation à cet instrument premier de la médiation du monde qu'est la langue. On vit se manifester un désir de la «moderniser» afin de lui permettre de remplir ses nouvelles fonctions dans le domaine de la représentation du monde.

Gonzalez-Quijano montre de ce point de vue qu'une grande partie de la production littéraire à l'époque de la Nahda était également, directement ou indirectement, la «traduction» d'œuvres étrangères ou plus précisément leur arabisation car bien souvent il y avait une volonté délibérée d'adaptation, voire de recréation (*tamsīr, ta' rīb, bi-tasarruf*). Et ce n'est pas nier l'apport spécifique de la littérature arabe de cette époque, apport manifeste, entre bien d'autres exemples, par l'élaboration d'une narrativité spécifique, que de reconnaître l'importance de cette inspiration que les auteurs de la Nahda trouvèrent chez leurs modèles étrangers. Ce que l'on pourrait appeler des «tradaptations» étaient naturellement étroitement lié au processus de renouveau linguistique, renouveau dont elles étaient à la fois vecteurs et laboratoire, ne serait-ce que par la nécessité de forger des structures lexicales et morphologiques appropriées à la nature des «textes sources» et aux visées «des textes cibles». Mais elles étaient également, sur

un autre plan, «L'instrument d'un renouvellement de l'imaginaire collectif à travers la propagation, y compris sous une forme diffuse, médiatisée par l'arabisation, de nouveaux modèles de représentation du monde». (Gonzalez-Quijano, 2007:95). Pour Zola (2012:111), «Dans le récit de fiction, la modernité reste un approfondissement du langage et de ses possibilités expressives» .

Garnier (2006:63) montre que, par rapport à l'évolution du roman swahili, Shabban Robert (1971) fait deux usages possibles de la langue swahilie qui vont marquer cette littérature romanesque: un usage territorialisé, qui fait confiance à la langue et à ses valeurs pour fonder le récit; un usage déterritorialisé, qui n'accorde aucun fond propre à la langue et qui oblige le roman à se chercher un territoire. Le territoire revendiqué sera celui de la réalité. Ainsi il fait comprendre que

> Tous les historiens de la littérature swahilie s'accordent sur le rôle crucial de Shaaban Robert (1909-1962) dans le passage à la modernité. A l'heure où l'on est en train de forger un swahili standard répondant aux exigences du monde moderne, il est de toute urgence de composer une littérature qui accompagne cet effort linguistique. L'œuvre de Shaaban Robert veut constituer un corpus littéraire de référence pour une langue que l'on crée pour répondre à des impératifs nouveaux. Cette œuvre est par excellence un lieu de passage. On y trouve des formes traditionnelles, des poèmes directement démarqués de la tradition poétique swahilie, des contes repris et adaptés des Mille et une nuits, [...] Un écrivain comme Shaaban n'est pas à moitié classique à moitié moderne, il est ouvert à la modernité à la mesure même de son inscription dans la dynamique de la poésie swahilie orientée, depuis des siècles, vers le nouveau.

Ainsi peut- on expliquer les conditions ontologiques du développement de la prose swahilie à partir du 19ème siècle en considérant que «Modern technology converges with recent literary theory and literary creativity, and new ways of reading emerge and are consolidated by means of the new technological possibility and media, such hypertextual reading ».(Landow 2006; Rettova , 2007:288).

La thématique

En effet, la façon de voir les choses a beaucoup changé depuis le contact de l'Afrique avec le reste du monde. Cela a influencé notamment son art, son théâtre. Le thème comme le chômage, le viol, l'enfant de la rue, le christianisme, l'islam sont exploités, même s'il faut noter que le dénouement est souvent fidèle à la forme authentique. Développant les thèmes nouveaux qui caractérisent le théâtre contemporain, Ngandu Nkashama (1982:67) parle des thèmes élargis qui peuvent se classer sous quatre rubriques principales: la famille disloquée, le procès

permanent de la société, la parodie dramatique (fortement inspirée de la révolte sociale, particulièrement celle qui se déroule en Afrique du Sud), les mythologies sociales qui, non seulement dénigrent le folklorisme (ou le modernisme), mais qui s'accrochent facilement à une expérience particulière de l'histoire. Le thème de l'amour contrarié est souvent invoqué pour poser le problème des rapports à une plus grande échelle et mettre en évidence la nette dichotomie qui s'est effectuée entre les traditions et l'Afrique actuelle.

Il suffit de songer au théâtre du Camerounais Guillaume Oyono, considéré comme le maître du genre, par exemple, *Trois prétendants à un mari* et *Notre fille ne se remariera pas*. Cette dernière pièce prolonge l'inspiration de la première par la restitution de la palabre africaine, par l'importance accordée au décor qui se veut intégralement inspiré de la tradition, et par le thème de l'amour contrarié, lequel montre qu'il n'y a pas eu coupure totale entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne.

Ainsi par exemple, la pièce intitulée *Enfants de la rue* que nous avons récoltée pose un problème universellement reconnu mais dont la cause est typiquement africain: «l'héritage ou la succession». A la mort des parents, l'oncle paternel qui hérite des biens de feu son grand-frère maltraite ses neveux (par le biais de sa femme) jusqu'à les chasser de la maison. La suite est tout à fait tragique parce que l'un des enfants va succomber de cette situation. L'héritage est à la base de beaucoup de maux dans la société Kongo. En plus, les différentes scènes développées présentent tout à fait des problèmes africains comme la sorcellerie, la gestion gérontocratique de la société, le mariage préférentiel. C'est le cas de la scène qui parle du choix que la famille fait sur la femme d'un fils.

Les acteurs et les personnages:

Aujourd'hui, le théâtre moderne africain utilise des acteurs qui avec toute la liberté incarne des rôles individuels là où, traditionnellement, il n'y avait qu'une personne qui incarnait tous les rôles et qui, de temps à autre, au cours de sa narration, pouvait faire intervenir son auditoire dans l'un ou l'autre rôle. L'utilisation des personnages rentre dans le cadre du sens que Diagne (2005:139) donne à la dramatisation. Parler de la dramatisation, de la mise en scène, bref du théâtre, c'est évoquer la présence simultanée d'un ou de plusieurs acteurs et d'un auditoire, et donc un partage des rôles et de l'espace qu'ils occupent. Il faut noter l'exploitation des personnages traditionnels dans les différentes pièces modernes.

Les personnages de notre corpus rentrent effectivement dans les types de description faite par Hubert (2008:221). Ces personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans

le décor du 17ème siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils; ils écrivent, et il leur faut un mobilier complet. D'autre part, nous étudions tous les mondes, nos pièces nous promènent dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. Ayant pour fonction, comme les costumes, de renseigner sur les personnages, de les situer dans leur milieu, dans leurs habitudes de vie, les décors tiennent lieu de description continue. Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages.

Ainsi les acteurs-personnages des pièces que nous analysons se livrent à des rôles individuels avec des décors adaptés qui permettent de situer leurs actes dans l'espace de leur représentation. Par exemple, dans la pièce *Enfants de la rue,* le spectre de l'enfant qui est mort de ce sort revenait de temps en temps menacer son oncle et sa belle tante. Ceci est un personnage très régulier dans les traditions africaines et coutumes où des contes parlent des revenants qui ont un impact sur la vie des vivants; qui font partie des classes sociales.

Dans la pièce *Et après*, le père de ya Za, acteur principal incarne un personnage dans nos traditions qui imposent sa volonté (dans une société gérontocratique) et ya Za son fils est caractérisé par une rupture, à la recherche d'une identité de liberté, d'ouverture (ce qui est nouveau dans les traditions africaines). Ainsi en est-il du conte de chez nous «l'éléphant et le caméléon» où l'éléphant représente le fort, le grand qui impose sans contradiction sa volonté, alors que le caméléon représente ce peuple qui travaille sans tirer profit de son travail, il représente le petit peuple dans une société où la raison du plus fort est souvent la meilleure.

La proxémique

Les pièces se jouent dans des salles de spectacle où l'accès est payant. Nous devons noter l'apport de la télévision dans la propagation de ce type de théâtre. Ce qui le rapproche du cinéma dont il emprunte quelques techniques. Mais nous devons aussi rappeler ici que de plus en plus, le théâtre de salle se vit de moins en moins, les troupes théâtrales qui signent des contrats avec des chaines de télévision de la place, préenregistre les pièces que les chaînes de télévision diffusent par la suite. Notons aussi ici que l'espace scénique démarque bien le théâtre moderne du théâtre traditionnel.

Le groupe Salongo avec le Réalisateur moderne Tshitenge N'sana est un exemple probant de la révolution dans l'espace théâtral congolais. Dans le groupe Salongo (l'un des plus modernes et des plus talentueux de la RDC), le scénario n'est pas nécessairement écrit; dans bien des cas, il est simplement rapporté en «Histoire», c'est-à-dire raconté comme un fait divers. La mise en scène aussi a subi une cure, l'histoire, ainsi racontée à tous les acteurs, est

alors développée en tableaux successifs, librement, après discussion créative entre les acteurs et le réalisateur-metteur en scène; si bien que chaque tableau est corrigé non seulement par le metteur en scène attitré, mais par tout le monde, bien sûr sous l'œil vigilant du réalisateur. Une grande interaction s'étant ainsi établie entre les destinateurs (groupe Salongo et ses acteurs) et le destinataire (les masses populaires) qui fournit du reste les sujets, les acteurs se voient plusieurs fois interpellés par des citoyens qui leur font des remarques ou des suggestions. Bien plus, ils leur proposent des sujets qu'ils tiennent à voir joués. Il y a donc une véritable interaction «masse-sujets-acteurs».

Nous lisons aussi cet aspect chez Mouralis (1984:527,531).Dans sa thèse, il note, à juste titre, que *Le récit du cirque de la vallée des morts*, roman théâtral selon (Kazi Tani 1995) n'a de romanesque que le titre; les quelques fragments narratifs qu'on pourrait détacher de l'ensemble, sont davantage des résumés de scènes que des récits proprement dits. Sans cesse, «La perspective romanesque s'abolit et l'expression théâtrale devient la seule réalité du texte». Il y a ici une rupture très tranchée avec le modèle romanesque classique mais non avec l'héritage littéraire oral car l'écriture théâtrale permet à Fantouré «D'investir dans le texte un des caractères essentiels de l'esthétique traditionnelle: faire participer le public à la rédaction du texte», lui donner la parole, lui permettre de faire de la littérature».(Ngal, 1985 :60).Pour cela, il remplace le théâtre-spectacle par le théâtre-participation en obligeant les spectateurs, amateurs de «mystère» et de «sensations fortes», à participer à l'élaboration du scénario et même à jouer un rôle dans la pièce.

Lamko (2006:15) dans le même sens note que dans les cas précis des théâtres contemporains du sud, les compagnies (qui déjà ne comptent pas sur les subventions publiques) sont contraintes de vivre ce passage en quelques années seulement, et donc d'inventer les techniques de la médiation de leur pratique pour résister et rendre possible la création tout en confrontant leurs acquis esthétiques et idéologiques. C'est là qu'intervient, selon Lamko, la logique participatoire, cette notion du public cocréateur de l'acte théâtral. Le théâtre de la participation est un théâtre-action qui sollicite la participation du spectateur en amont, in situ et en aval du phénomène créatif (prise en compte de la réception du public.) Ce public est invité à quitter son cocon de passivité pour réfléchir et agir afin de se transformer et de transformer son monde: une espèce de catharsis constructive. C'est donc un théâtre où le «je» participant est appelé à se joindre au «nous» constructif et collectif. Ceci est bel est bien une intrusion du traditionnel dans le théâtre contemporain, notamment moderne où le public participe aussi comme acteur. Bérard (2006:102) parle de cette mise à contribution du public dans le théâtre antillais des vingt dernières années où les rituels religieux et profanes, hérités d'Afrique et

d'Europe, constituent notamment un réservoir où les dramaturges et les metteurs en scène de Guadeloupe, de Martinique et d'Haïti puisent régulièrement leur source d'inspiration. Elle note en effet qu'«Il n'est pas surprenant que le public soit sollicité pour participer aux pièces inspirées des rituels, qui sont des pratiques collectives où les spectateurs sont nécessairement des participants». Cette transformation de l'art théâtral, avec comme arme principale la langue, disons les langues nationales, nous fait assister à un autre typed'art, de thématisation, un autre type de discours, un autre support linguistique. Bref, un autre type d'identité, c'est le théâtre moderne.

3.1.2.2.1.1. Critériologie du théâtre moderne

Au regard de la description faite sur ce théâtre, nous en déduisons la critériologie ci-après:

-Né du contact avec l'occident: c'est l'Occident qui apporte la notion d'urbanité et d'individualisation d'acteur. Cela ne peut qu'être logique, comme nous venons de le dire ci-haut. Le changement d'époque ne pouvait pas laisser indemne le domaine artistique. Celui-ci étant bien le miroir de la société. Toelle & Zakharia (2003:215) l'attestent à propos du roman (riwâya) et la nouvelle (qissa qasîra) arabes. En effet, en leur qualité de genres littéraires, le roman et la nouvelle arabes, expliquent-ils, sont, eux aussi, empruntés à l'Occident. Cependant, leur dette à l'égard de la littérature européenne leur paraît beaucoup moins grande qu'on a bien voulu le dire. L'existence d'une littérature narrative très diversifiée dont peut s'enorgueillir le patrimoine arabe, qu'il soit classique ou «populaire», les orientations prises par les deux genres à leurs débuts, étroitement liées à la conception de l'ancien 'adab, en font foi, même si les techniques d'écriture se transforment peu à peu au contact des œuvres occidentales et si *le personnage individualisé finit par l'emporter sur le personnage type*[29].

-Théâtre à espace binaire: même si le lieu scénique est la ville, il ya lieu de constater pour ce théâtre, concernant le lieu dramatique, une alternance régulière entre la ville et le village.

-Populaire, synthétique, total et vivant: comme nous l'avons dit pour le théâtre traditionnel, ce théâtre partage aussi ces critères. La synthèse à ce niveau est artistique et poétique et non technique. Dans le théâtre traditionnel, nous assistons à une synthèse technique où le conteur est à la fois l'organisateur et le personnage multiple qui à lui-seul joue tous les rôles de sa pièce; alors que dans le théâtre moderne nous assistons à une individualisation d'acteur. Consetino (1981:10) montre aussi bien cette influence du théâtre traditionnel dans le théâtre

[29] C'est nous qui soulignons.

moderne:

> The fact that the oral narrative (folktale) and the short written narrative (short story) represent closed artistic systems is important to recognize, if only because critics so often miss the perfection of form that each of the narrative types has achieved. Easy generalizations on the 'oral influence'in modern African fiction confuse the depiction of folkloric characters (the spider trickster, the 'compleat' gentleman) or the use of certain verbal devices (the proverb, the ideophone) with the actual recreation of oral narrative performances with the written word: an impossible feat as anyone knows who has tried to transcribe a tape into coherent written text. The two media generate utterly dissimilar verbal styles. And the two cultures use the short narrative for strikingly different ends.

Même si le contexte semble différent, il y a lieu aussi de parler de la naissance du théâtre populaire haïtien selon les mots de Satyre (2012:114), qui partage la critériologie ci-dessus. Satyre montre que pendant plus d'un siècle et demi, le théâtre haïtien, malgré l'originalité de ses sujets, étaient inféodé à la dramaturgie française classique, à laquelle il empruntait toute son esthétique. Cette contrainte en faisait un théâtre fermé aux réalités haïtiennes, principalement sur le plan linguistique et sur le plan dramaturgique. La naissance du mouvement indigéniste qui a lutté pour la revalorisation de la culture populaire a permis la naissance d'un théâtre populaire ouvert aux réalités nationales et capables de s'adresser à tous les Haïtiens. Deux éléments essentiels de cette culture, à savoir le créole et le vaudou, ont joué un rôle fondamental dans le renouveau du théâtre haïtien, grâce au travail de réflexion et à la pratique théâtral de Félix Morisseau- Leroy et de Franck Fouché. Ainsi, au lieu d'un théâtre destiné à une petite élite, ces dramaturges ont proposé une forme théâtrale pouvant intéresser l'ensemble de la population. On est passé d'une esthétique dramaturgique close à une esthétique dramaturgique ouverte, à un théâtre ouvert.

-Symbiose du traditionnel et de l'occidental: nous vivons une mise ensemble des éléments du traditionnel qui influence fortement dans l'organisation de l'intrigue et de l'occidental qui enrichit le théâtre dans la distribution des rôles et la gestion de l'espace et l'usage de la langue (bref dans la forme). Ruocco (2007:151) atteste pour le théâtre moderne arabe que

> Le théâtre arabe moderne naquit au 19ème siècle dans le cadre de l'iqtibas, de l'adaptation d'un répertoire étranger aux exigences d'un nouveau public. Mais il est indéniable que des formes pré-et para-théâtrales, plus ou moins anciennes, influencèrent le développement de l'art dramatique arabe, trouvant dans ce patrimoine une identité originale.

3.1.2.2.2. Le théâtre importé

Nous pensons à notre sens que ce théâtre est appelé classique abusivement. C'est un

théâtre importé. La langue et même l'organisation de ce théâtre sont étrangères à l'Afrique à ses débuts. Même si avec le temps, on y a associé beaucoup d'Africain, il reste un genre d'importation. D'ailleurs, parlant de la littérature africaine, de manière générale, Bol & Allary (1964:11) font observer que

> Quand on considère les débuts de cette littérature africaine récente, on doit d'abord enregistrer le fait de la langue dans laquelle elle s'exprime. L'adoption d'une langue importée par la colonisation indique que cette littérature n'est pas le fruit de la transformation interne de la littérature traditionnelle, qu'elle ne la continue pas; elle instaure quelque chose de neuf répondant à des besoins spirituels nouveaux.

Donc si le théâtre moderne est une continuation, sous une autre forme, du théâtre traditionnelle, le théâtre importé est une nouveauté.

Le théâtre importé, c'est l'interprétation des pièces occidentales ou l'adaptation des pièces sur ces modèles, comme nous venons de l'illustrer en exemple ci-haut avec Kadima Nzuji; très souvent en langues étrangères notamment le français, l'anglais, le portugais. C'est vrai qu'on joue les classiques occidentaux avec l'influence de l'occupation. Ils sont en rien classiques africains. Ce théâtre est un tournant décisif (à ce moment de l'histoire) sur la différenciation sociale marquée sur la langue. Nous retrouvons donc, dès le départ, l'élément langue et son rôle dans l'idéologie de la différence. L'on remarque que ce sont les élèves qui s'adonnent à ce nouveau jeu, à l'école. Et dans la vie pratique, ce sont les anciens élèves devenus évolués qui s'assemblent pour créer dans les centres extra-coutumiers (villes) que sont, principalement 1. Léopoldville 2. Mbandaka (Equateur), 3. Lemfu (Congo Central) et 4. Lubumbashi où se créent des marionnettes. Cela fut le cas dans plusieurs villes africaines: Lagos, Accra, Abidjan, Brazzaville, Lomé, Dakar, Caire, Rabat, Tunis… Il sera donc l'œuvre des évolués et des intellectuels, qui vont constituer une classe sociale élitiste et bourgeoise. Et c'est même cet aspect des langues qui va renforcer sa chute par rapport à l'autre théâtre contemporain: moderne.

C'est un théâtre qui intéresse une minorité de la population: les intellectuels. A propos, Mikanza (1982:62) raconte la mésaventure qu'ils ont vécue alors qu'ils s'apprêtaient à jouer une pièce en langue nationale à l'Université de Kinshasa, alors qu'ils venaient déjà de vivre la même chose dans d'autres milieux. Il raconte:

> Curieux, nous sommes allés au Campus de Kinshasa, dans l'espoir que les intellectuels apprécieraient mieux que le public de la cité. Même réaction inattendue? Et pis encore, dès les cinq premières minutes, cris, chahuts, insultes, vitupérations: «Allez-vous en à votre INA (Institut National des Arts), ne revenez plus qu'avec une pièce de Molière, en français. Partez avec vos

dialectes pour analphabètes.

Et en discutant avec les quelques audacieux (quarante ou cinquante sur les cinq cents qui assistaient au début du spectacle), ils se sont rendus compte des habitudes acquises de ne voir que des pièces en français, avec une mise en scène classique traditionnelle. Donc le public acquis à ces genres de pièce étaient et est bel et bien l'élite, qui constitue une minorité. Salhi (2004:60) fait le même écho concernant le théâtre au maghreb

> [...] Unlike typical western experimental drama, the appeal of which is limited to a particular section with the intellectual élite, it reaches wider audiences and appeals more to the popular taste. This borrowed western form has been through different stages of imitation, translation, adaptation and experimentation in the three countries, but has often failed to achieve its aims because it represents an attempt to absorb several centuries of theatrical experience all at the same time, which could not have acted as a stimulant to dramatic innovation.

Nous devons faire remarquer que les Etats africains ont beaucoup privilégié l'émergence du théâtre dit classique. En créant des compagnies nationales de théâtre, l'optique ou la politique était beaucoup plus de former des artistes à copier les modèles occidentaux. Ceci constitua un grand frein à l'épanouissement d'un théâtre africain selon le goût de la population. En voulant trop faire comme l'Occident, la première génération d'après la colonisation a dénaturé un tout petit peu l'imaginaire social. Ainsi, par exemple, concernant la langue, Mc Laughlin (2009:3) montre que "African elites have also played a role in perpetuating these inequalities by keeping power in their own hands and recruiting new elites from their own ranks..."C'est peu après avec un regain culturel que beaucoup d'auteurs ont fait rejaillir cette question entraînant ainsi le développement d'un théâtre africain moderne fait des aspirations purement africaines. Cette situation est pareille dans bien des sociétés africaines.

Salhi (2004:62) concernant les pays de Maghreb notamment le Maroc, la Tunisie et l'Algérie renseigne à ce propos:

> The french administration interfered in all indigenous affairs and a faction of the extreme right that was hostile to the nationalist organisations provoked trouble whenever the administration criticised. In addition to these obstacles, the theatre suffered from considerable financial problems. Hence the restriction of this theatre to its basic vocation of propaganda. It was a product of its historical, political and social environnement, and was developped by a large number of theatre groups. The Saisons Arabes of theatre productions and public shows were conceived during this period. This development saw the genuine popular theatre of the three countries forced to abandon the spontaneity and improvisation that had helped it to escape French restriction and take on a more formal, institutional status. This new situation imposed obligations on the theatre groups.

Salhi (2004:60) souligne en plus que:

> There is a major blockage: it is the design of the theatre and the settings in which we evolve. The architecture of these settings, of these setting-cages conceives exactly with the aims of identification illusion that embarrass us again and again. We are working very seriously to set up a space for our drama that is different from Italian theatres, where everything is done to ensure that viewer is a passive consumer of the illusion...

Les auteurs et les acteurs n'hésitent pas à introduire des locutions en dialectes locaux, des chants traditionnels et même des scènes chorégraphiques inspirées des rites et liturgies des villages. On comprend alors que ce théâtre ait pu obtenir un grand succès auprès du public qui y reconnaissait les scènes de conte et légendes.

3.2. Typologie du théâtre africain

Le regard jeté sur le théâtre conduit à revisiter la typologie du théâtre africain. Bipolaire, selon la plupart des auteurs (marqués par l'influence de l'Occident), nous pensons, à notre sens, que cette typologie ne traduit pas complètement la situation africaine. En général, réduire le théâtre à la bipolarité [théâtre classique <> théâtre populaire] induit la méconnaissance d'un théâtre typiquement africain. En effet, chez les gens qui soutiennent ce point de vue, même quand on oppose populaire à classique, on semble, très souvent, situer populaire avec l'arrivée du colonisateur, avec comme conséquence page blanche avant cette période. Ce qui signifie que ce qui est fait avant cette période ne peut pas être qualifié de théâtral.

Les propos suivant de Ricard (1972:63) est un indicateur poignant de ce point de vue, car il écrit concernant le Yoruba: «L'unité linguistique et culturelle du pays Yoruba est une condition très favorable au développement d'une littérature. Mais le théâtre demande plus qu'une langue commune, des centres urbains, un public, des mécènes, voilà grossièrement les conditions socio-économiques de tout développement théâtral». C'est une mauvaise lecture de la situation. Et chez plusieurs auteurs, même certains qui reconnaissent bien le théâtre en Afrique, lorsque l'on parle de théâtre moderne, on fait allusion au théâtre écrit, Kesteloot (1970b), Mouralis (1970b), Kotchy (1970). Etudiant, par exemple, «La théâtralité du théâtre nigérian moderne», Jahn (1970a:167): écrit «Le théâtre populaire écrit en langue yoruba compte à lui seul près de 200 pièces. C'est surtout de ce théâtre qu'il va être question ici...». Et dans «L'exemple du théâtre anglophone et surtout nigérian» Jahn (1970b: 219) note «Le théâtre nigérian que nous appellerons conventionnellement intellectuel a puisé beaucoup dans le théâtre populaire...». Cuche (1970:137) dans «L'utilisation des techniques du théâtre

traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne» montre l'emploi de certains personnages, les formes d'expression scéniques et verbales, l'utilisation de l'espace et du temps dans les œuvres comme l'Exil d'Alburi de Cheikh N'Dao ou les Trois prétendants à un mari d'Oyono. Valbert (1970:237) soutient, dans le même sens, dans «Le théâtre négro-africain et le public européen», que «Si nous traitons cette question, c'est que tout genre littéraire, toute forme d'art sont par vocation universels. D'autre part, le fait que le Théâtre négro-africain moderne s'exprime dans les langues européennes lui permet d'être immédiatement abordable par le public européen». C'est cette logique qui transparaît dans les propos de certains spécialistes.

C'est le cas aussi de Ricard (1986) qui souligne que le théâtre n'est pas un donné culturel, mais bien une construction poétique. En cela, il revient en somme à ceux qui connaissent l'histoire et les techniques du théâtre, à ceux qui savent analyser une situation et bâtir un texte théâtral pense-il, c'est-à-dire aux intellectuels – n'ayons pas peur de les appeler par leur nom! – (ajoute-t-il); il s'agit donc à ceux-là de proposer de nouvelles formes d'expression de l'expérience. Ils ne pourront faire cela en s'enfermant dans une tour d'ivoire. Ils doivent au contraire chercher à connaître le mieux possible leur pays, leur culture, leur langue, et admettre que leurs créations se confrontent aux nouvelles réalités. Le théâtre est ce lieu unique où une expérience peut se textualiser et en même temps se diffuser, prolonger tous les arts fragmentaires du spectacle vivant, dans une forme synthétique, porteuse d'une parole sur l'histoire. Le théâtre peut ainsi contourner l'analphabétisme, voire l'alphabétisation partielle, de grandes parties du continent; il permet d'utiliser un langage plastique et musical, plus directement lisible par une partie des spectateurs potentiels. De telles formes de spectacle ont été amenées en Afrique il y a près d'un siècle, conclut-il.

Nous croyons que c'est trop sévère de considérer les œuvres de l'oralité comme analphabètes. Les sociétés, bien structurées avant l'occupation, montrent bien que des structures éducatives ont bien existé et ont fait et continuent de faire leur preuve, parce que même aujourd'hui la plupart des villages africains sont tenus par ceux-là qui n'ont pas été à l'école du type «Occidental»; et pourtant ils ne sont pas mal tenus. Zumthor (1983:26,34) s'est avisé à montrer qu'

> Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en ne relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive [...], l'oralité ne se définit pas plus par soustraction de certains caractères de l'écrit que celui-ci ne se réduit à une transposition de celle-là.

La même bipolarité peut se lire chez Yoka (2003: IV) qui, dans ces propos suivant concernant l'ouvrage de Mulongo, oppose théâtre populaire au théâtre classique. Il note cependant que le théâtre est devenu en Afrique le moyen de préciser et d'exprimer les différenciations sociales. Il existe un théâtre bourgeois, réservé aux petits intellectuels et aux «ministères de la culture»: souvent sans envergure, possédant un langage artificiel, c'est un théâtre condescendant, qui évite de dire à cette «élite» ses angoisses, et qui se contente habituellement de railler la lutte du peuple en accentuant davantage les équivoques et les abus des institutions. A côté de ce théâtre, presque exclusivement en langue française et qui rappelle par bien des points les spectacles des cénacles et des podiums parisiens réservés à une classe sociale, on remarque un théâtre plus simple, fait de spontanéité et de violence, qui s'adresse particulièrement au peuple et annonce les luttes en galvanisant les énergies, martèle-t-il.

Cette bipolarité a aussi existé ou existe dans le contexte arabe où Toelle et Zakhalia (2003:164) écrivent:«Parallèlement à cette littérature savante, dont les qualités font l'unanimité, une autre, souterraine et longtemps méprisée, marque le patrimoine arabo-musulman à l'époque classique [...]».

Nous sommes en train de comprendre que chez plusieurs auteurs la situation théâtrale africaine se résume à une opposition entre d'une part le théâtre populaire dont certains donnent une description déformée et le théâtre classique, qui pour la plupart semblent revêtir le costume du vrai théâtre. Chez ces auteurs, même quand ils énoncent la notion de théâtre traditionnel, ils ne semblent pas lui réserver la connotation reconnue aux autres théâtres. C'est le cas par exemple qui ressort des propos de Mudimbe (1978:138) chez qui, l'on ne peut désigner la littérature africaine que celle écrite en langues étrangères. La littérature orale comme la littérature en langues africaines, de par leur statut de marchandise objectivement non exportable, prennent une valeur particulière: objets spécifiques des recherches de rares savants qui s'y intéressent, elles semblent être aussi des objets de consommation presque exclusivement réservés aux classes les plus défavorisées de la société.

Owomoyela (1979:I) fait le même constat concernant la littérature africaine. Il montre que «The mention of African literature, or modern African literature, automatically suggests to the hearer African writing in one of the languages of the late colonial, especially English and French» .Nous pensons que c'est une illusion de considérer que c'est seulement la langue dans laquelle une littérature est écrite qui permet à cette dernière de traverser les frontières. La littérature russe n'est pas écrite en anglais ou en français, la littérature italienne, japonaise, norvégienne ou chinoise non plus; elles ne sont pas pour autant restées dans les frontières nationales. C'est l'objection que fait Owomowela (1979:II) à ceux qui réduisent la littérature

africaine à celle écrite en langues étrangères :

> Finally, it is obvious that the fact that Russian literature is written in Russian, Norwegian literature in Norwegian, and Japanese literature in Japanese has not excluded the world from access to them. If there is enough reason to interested in a literature and a culture, language proves no barrier but rather adds to the excitement of discovery. The literary world is not so self-indulgent that it will refuse to make the effort to learn a new language if that language is the key to valuable literary treasures. The suggestion cannot be taken seriously that the African writer must woo foreign readers by writing in their languages, when no other national writers are obliged to do so.

Aujourd'hui, la littérature africaine, en langues locales, n'a pas moins pénétré les autres frontières. Le rapport serait autre si elles n'étaient écrites qu'en langues locales .

Nous voyons chez la plupart une description trop idéologique du théâtre africain, parfois aligné comme un «non art». C'est un manque de connaissance sur la réalité africaine qui a souvent trahi bon nombre des auteurs. Sheriff (2004:171) atteste notre point de vue sur l'analyse de la situation en Sierre Leone et montre que "A history of theatre in Sierra Leone begins with the traditional theatre, which today coexists with a western-style African theatre that evolved as a result of the country's contact with European culture in the colonial era".

C'est ce que décrie Lamko (2006:9) quand il montre la situation conflictuelle que crée la dénomination des formes théâtrales en Afrique: Théâtre africain, théâtres en Afrique, théâtres contemporains du Sud? L'auteur y montre que l'une des sources du conflit réside dans le regard porté par la critique sur le théâtre pratiqué en Afrique. La critique émanant des milieux de chercheurs francophones occulte assez souvent –pour des raisons de méconnaissance – la multiplicité des expériences que vivent les différentes communautés en Afrique. Cette situation a été encouragée par une critique occidentale paternaliste et condescendante qui a tendance à fixer les normes différentielles du théâtre en Afrique. L'autre justification de la généralisation outrancière est liée au contexte historique. Toujours dans la préface de l'ouvrage de Mulongo, Yoka Lye (2003) déclarait qu'il écrivait lui-même dans les années 70 que sur dix personnes qui parlent du théâtre congolais, neuf en disent du mal, et la dixième qui tente d'en dire du bien, le fait quand même mal. Aujourd'hui, dit-il, nous n'oserons plus parler dans les mêmes termes. Il est vrai qu'à l'époque, dans les années 60-70, aux yeux des censeurs impénitents et autres critiques puristes issus des facultés des Lettres, tout théâtre qui n'était pas composé à l'image de la dramaturgie classique française était une hérésie.

Aujourd'hui, analysant les propos de Yoka, nous pensons que, croyant bien dire du théâtre congolais et donc africain, il le faisait quand même déjà mal. Ce, pour deux raisons: d'abord son éducation qui le trahit presque toujours, ensuite l'opposition qu'il propose toujours

entre théâtre populaire et classique et la description qu'il fait de ce théâtre populaire (nous l'avons déjà indiquée ci-haut). Et nous lui opposons ici les mêmes critiques qu'il faisait à Mulongo en préfaçant son ouvrage. « Le mérite du professeur Mulongo est d'abord le devoir d'humilité. L'universitaire qu'il s'est évertué à sortir des sentiers battus de la scholastique et du classicisme pur et dur pour aborder le champ en friche et si complexe du discours populaire. Son éducation –peut-être même sa passion – ne peut que le trahir de temps en temps».

En disant cela, nous pensons que Yoka faisait une projection sur beaucoup d'auteurs (lui-même compris) qui ont pensé le théâtre africaine, mais qui ont été trahi dans leur pensée, peut-être sans le savoir, par les lunettes avec lesquelles ils voyaient ce théâtre: le modèle occidental. Et d'ailleurs, dans son dernier ouvrage *Combats pour la culture* (2012), les mots qu'il emploie pour désigner la musique congolaise ne peut pas nous surprendre: «La musique connaîtra ensuite un essor fulgurant à travers le monde, exportant aisni la passion de vivre des Congolais à l'extérieur et les tonalités inédites, singulièrement amplifiées par une langue «*débrouillarde*[30]»: le lingala». (Yaka, 2012:114).

Chinweizu, Onwuchekwa Jemie and Ihechukwu Madubuike (1980:3) examinant la critique sur la littérature africaine attestaient le fait en notant que«In examining the criticism of African writting we find that a signifiant number of African critics are eurocentric in their orientation, whereas they ought to be afrocentric. Such critics habitually view African culture through European eyes».

Aujourd'hui, nous pensons qu'il est beaucoup plus convenable à notre tour, de considérer que le théâtre africain est bien bipolaire: théâtre traditionnel et théâtre contemporain. Mais que le théâtre contemporain se vit sous deux formes, d'une part nous avons le théâtre moderne (oral ou écrit): théâtre de la majorité qui traduit le mieux la personnalité modale des peuples africains, parce que simplement il tire son origine de la personnalité spectaculaire de ces mêmes peuples et de l'autre nous avons le théâtre importé, nourri des mamelles de l'occidental, même si on y retrouve des scènes représentant des situations traditionnelles. De ce point de vue, il serait préférable de leur faire mériter des chances égales d'analyse et de promotion; surtout que notre culture s'exprime mieux à travers ces genres souvent délaissés. Si nous voulons savoir l'avenir de nos langues, nous devons voir comment nos enfants les parlent. Donc si nous voulons aussi vérifier la vie de nos cultures, nous devons voir comment nos enfants les maîtrisent. Que seront-ils dans la suite: sans culture. Et la faute incombera à ceux qui n'ont pas permis que les enfants connaissent la culture.

---

[30] C'est nous qui soulignons.

Conclusion

Nous avons présenté dans ce chapitre les différents types de théâtre en Afrique. Nous avons procédé à une typologie qui reconnaît deux types de théâtre en Afrique. Le théâtre traditionnel dont nous avons noté, selon nos informations, quelques formes constitutives et dont nous avons présenté une critériologie. Les formes de théâtre énumérées traduisent les conditions d'existence dudit théâtre.

Le théâtre contemporain connaît deux formes de théâtre. Le théâtre moderne qui est constitué des pièces en langues locales (orales ou écrites), montées suivant l'inspiration traditionnelle (la fabulation, l'organisation de l'intrigue). Ce théâtre même s'il reste traditionnel dans l'inspiration s'en démarque à cause de l'insertion en son sein de certains aspects de l'occidental notamment dans la proxémique, dans la thématique, et dans le discours notamment la langue utilisée. Nous en avons proposé une critériologie qui le démarque du théâtre traditionnel. Enfin le théâtre importé, c'est le théâtre dit classique. C'est évidemment le théâtre classique occidental joué en Afrique ou monté sur ce modèle. C'est un théâtre joué exclusivement en langues des anciennes colonies. Dans ce théâtre, il y a lieu aussi de remarquer l'influence de la tradition, tel que nous avons eu à le démontrer dans le corps de ce travail. Nous n'avons pas exploré toutes les formes traditionnelles du théâtre. Nous pensons qu'une autre recherche fouillée en cette matière peut aider à maximiser la constitution des formes traditionnelles du théâtre.

La présence dans le théâtre contemporain des éléments traditionnels argumentent en faveur du dialogue permanent entre le passé et le présent en sociétés africaines. Cette dialectique entre le passé et le présent traduit l'idéal d'un être dont l'avenir se perçoit fondamentalement en rapport incessant avec le passé. En cela, on ne peut en rien considérer les œuvres de la tradition comme dépassées ou du passé; étant donné leur importance même dans la construction du discours contemporain. Le recours à l'authenticité plaidée un certain temps par Mobutu dans son entretien avec le journaliste Jean-Louis Remilleux (1989:156-157) est cet esprit du retour et du recours au passé pour revaloriser les valeurs à même de civiliser le présent. C'est comme cela que Mobutu voyait l'art zaïrois: «Cette capacité à puiser dans la tradition pour inventer des formes modernes. [...] Il faut à la fois conserver les témoignages du passé, tout en favorisant l'émergence de nouvelles formes d'arts plastiques enracinées dans la tradition». Nous savons bien que l'homme ne change pas pour l'essentiel: non seulement les besoins, mais la raison et les passions, l'héroïsme et l'infamie, sont de tous les siècles. Tirer du passé l'expérience sur la gestion de ces préoccupations est plus que raisonnable pour nos

sociétés.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons analyser des éléments qui nous ont permis de construire la critériologie qui permet de reconnaître le théâtre moderne africain par opposition au théâtre traditionnel et importé. Cette façon de concevoir le théâtre dans son universalité ne nous paraît pas loin des travaux de Hopes & Lecossois (2011) dont Fertat (2012:25) présente l'ouvrage suivant les termes ci-après:

> Le théâtre se trouve au carrefour de la construction et de la déconstruction de conceptions de la nation, participant à la fois à l'élaboration et à la remise en question d'identités nationales. Théâtre et nation donnent à ce nexus toute sa dimension hybride et éclatée dans une perspective résolument internationale et contemporaine. Les différentes contributions qui composent l'ouvrage traitent d'une grande variété d'époque historique et cultures dramatiques. Elles posent des questions essentielles: quel théâtre pour quelle nation? Mais aussi quelles nations pour quel théâtre? Et surtout quelles formes théâtrales pour quelles identités nationales, y compris celle d'aujourd'hui en recomposition.

Chapitre 4

Analyse du langage à travers le théâtre urbain kikongophone

Introduction

Les pièces que nous analysons sont situées géographiquement. Elles ont été recueillies dans la ville de Boma dont elles traduisent certains aspects socio- historico-culturels. Elles permettent aussi de saisir la configuration géopolitique de cette ville, car à travers leurs dialogues, les acteurs-personnages tracent la cartographie de cette ville en soulignant ses limites géographiques et les relations que sa population entretient avec les pays limitrophes notamment l'Angola (Cabinda, Soyo) et Brazzaville (Pointe-Noire). Ceci présente du coup une situation sociolinguistique avec un impact significatif sur la sociologie frontalière.

Avant de procéder à l'analyse langagière proprement dite, nous allons présenter les pièces analysées et les langues qui y sont utilisées.

4.1. Présentation des pièces analysées et des langues utilisées

4.1.1. Présentation des pièces analysées

Le théâtre dans la ville de Boma a connu un moment de répit. Après avoir été longtemps animé par certains groupes nés des écoles de la place qui jouaient des pièces en français, l'activité théâtrale n'a plus été développée. Nous pouvons signaler l'existence de quatre troupes semi-professionnelles entre 1980 et 1990: Bana Boma Cosmos, Bana Boma Stars (dissidents de Cosmos), Mbwetete, et Les dragueurs, troupe de la CVM (Compagnie des Voies Maritimes). Ces troupes ont été créées par des enseignants qui animaient des troupes scolaires et avaient besoin d'échapper au contrôle des écoles pour s'affirmer et s'exprimer librement. En 1982, Cosmos va se produire à Kinshasa; ce qui lui fait découvrir l'INA (l'Institut National des Arts). Du partenariat qui va naître de ce contact, des représentations des troupes professionnelles vont être programmées dans le Bas-Congo, grâce au leadership notamment du Professeur Yoka, dont le beau-frère était chargé de la culture de l'entreprise pétrolière SOCIR de Moanda. La troupe de l'INA va donc faire une tournée dans le Bas-Congo, précisément à Boma et à Moanda. Deux pièces seront jouées: *Les masques de djinn et La tragédie de Zinsou.* Cette découverte amènera le metteur en scène de Bana Boma cosmos: Mavungu Yongo Jeskens à s'inscrire à l'INA et à faire des études d'Arts Dramatiques d'où il sortira gradué en option Réalisation Scénique (Mise

en scène).

De toutes les troupes précitées, la troupe Bana Boma Cosmos a été la plus performante et la mieux organisée. Elle a présenté une cinquantaine de pièces dont: *Commandant Jésus et La salle fille n'avortera jamais* de Wembo Osako; *aujourd'hui j'accuse, la tragédie de Sansoa, le faux prétendant, le curé pressé, héritage*... Toutes ces troupes ont cessé d'exister pour deux raisons. D'abord certains meneurs sont morts ou se sont déplacés, mais aussi à cause du théâtre radiodiffusé qui a effacé celui de la salle que produisait ces troupes.

Après ces moments d'effervescences culturelles théâtrales, il faut reconnaître des organisations sporadiques de divertissement montées circonstanciellement sans aucune projection dans la durée. Dans les églises comme dans les écoles, on pouvait assister à des représentations scéniques liées à des circonstances bien déterminées: la proclamation, l'accueil d'un dirigeant, la Noël, la Pacques.

C'est l'arrivée de la télévision qui redonna du goût aux jeunes de s'adonner encore aux spectacles théâtraux. En effet, la télévision provinciale diffusait des pièces de théâtre de troupes kinoises notamment «Muyombe Gauche». C'est cette troupe dont les pièces passaient à la télévision provinciale qui influença beaucoup les jeunes qui commencèrent à réveiller leur instinct théâtral. Le groupe dont nous analysons les pièces était jusqu'à très récemment l'unique groupe dans la ville. Ses pièces étaient retransmises dans une des chaines de la place.

4.1.1.1. Présentation du groupe

Le groupe s'appelle le groupe «Schecania»: une déformation du verbe «*kusekana/kusakana*: jouer» créé en 2007. Le leader du groupe s'appelle Didier Sita. Son nom de scène est *ya Za*, avec comme sobriquet le Muyombe le plus suspect. Il est né en 1975 au Mayombe. Il est venu s'installer à Boma en 2000 pour des raisons de mieux vivre. Actuellement, il a abandonné son groupe et vit à Cabinda en Angola. A son absence, ses amis, de qui nous avons reçu ses quelques informations les concernant, n'ont pas pu faire vivre le groupe. Né avec des talents de comédien, il va subir l'influence de *Muyombe gauche*, un leader de théâtre de renommée nationale, jouant à Kinshasa qui, comme son nom l'indique, revendique ses origines, à travers ses œuvres. *Ya Za* va donc monter son groupe en 2007 et enregistre quelques pièces. Pendant tous les temps de nos enquêtes, nous n'avons pas pu le rencontrer parce qu'il vivait déjà à Cabinda depuis 2009. Et c'est donc auprès de certains proches que nous avons pu récolter quelques bribes d'informations le concernant. Comme c'est souvent le cas chez plusieurs artistes, c'est curieux de constater que son œuvre traduise quelque peu ses projections.

Lors de notre dernier passage à Boma au mois de juillet 2013, nous avons appris l'existence d'un groupe qui s'affairait sur le montage de leurs premières pièces. Le choix du groupe de *ya Za* pour notre analyse est aléatoire. Déjà qu'il n'y en avait pas d'autres; mais même s'il y en avait, nous n'avions pas une option d'avance. Notre premier souci étant de récolter les données; nous aurions dû choisir indistinctement l'un ou l'autre groupe. Ce sont les données qui ont orienté notre analyse et non l'inverse; c'est-à-dire notre projection qui oriente nos données.

4.1.1.2. Résumés des pièces analysées

Nous avons donc récolté auprès des amis de *ya Za* huit pièces:

1. *L'enfant de la rue*
2. *Et après*
3. *Christ seul nous suffit*
4. *Je suis innocent*
5. *Ezui ezui*
6. *Colis ya patron*
7. *Trouble total*
8. *Tom et Gerry*

Les septième et huitième pièces ont été réalisées par les amis du Leader Sita (ya Za) après qu'il eût quitté Boma pour la ville de Cabinda.

1. *Enfants de la rue*

La pièce pose le problème existentiel de l'enfant Kongo. Tout enfant qui naît est d'office membre de clan suivant en cela les principes édictés par ce dernier. L'enfant appartient donc au clan de son père, mais il suit la lignée de sa mère dont il est héritier. Ainsi du vivant ou à la mort du père ou de la mère tout problème (mariage, deuil, dispute…) se résout en présence de toutes ces parties (que nous avons appelées des alliés) qui jouent chacune une part de responsabilité très importante. Si le papa est le responsable de son enfant, il ne peut pas en user comme il veut sous peine de s'attirer la foudre des oncles maternels qui en sont le protecteur

parce qu'héritier de leur pouvoir familial ; si l'oncle aussi est responsable de l'enfant, il ne peut rien faire sans l'autorisation préalable du père géniteur. Cela étant, l'initiation du neveu au pouvoir par les oncles maternels se fait suivant des rituels au cours desquels la permission est demandée au papa de céder son fils pour le règne.

Dans cette pièce, l'on met en scène des enfants, *Mukuwa* et *Mbinzo* [orphelins de père et de mère] dont les familles [maternelle comme paternelle] décidèrent de léguer la responsabilité parentale [parce qu'à ce moment ils étaient encore mineurs] à leur oncle paternel, le frère cadet de leur père.

Comme cet oncle paternel du nom de *ya Za* n'était pas encore marié, sa famille lui proposa d'épouser la fille de sa tante[31] en vue de mieux s'occuper de ces enfants: mariage préférentiel qui dans certaines conditions n'est pas incestueux selon la tradition kongo. Il y a même l'expression «*vutula menga*» (retourne le sang dans la famille) chez les Bakongos pour traduire ce genre de mariage. *Ya Za* qui vivait au village devait donc s'installer dans la maison de feu son grand-frère, s'habituer avec les enfants avant de faire venir la femme. Arrivé à Boma, il était étourdi par la vie de la ville. Emporté par le charme de la demoiselle Syntyche, il laissa tomber la fille de sa tante et prit Syntyche pour femme; c'est alors que les choses commencèrent à mal tourner.

La femme amenée à la maison monta un coup pour chasser les enfants de la maison et rester seule avec son mari bénéficier de cet héritage. Envoûté par le charme de cette femme, *ya Za*, à son cœur défendant, chassa les enfants (mineurs) de la maison, les contraignant ainsi à une vie de rue. C'est au cours de cette vie de rue que l'un des enfants trouva la mort dans des conditions tragiques.

Spirituellement, la famille maternelle de ces enfants qui avait l'œil sur leurs fils (neveux) savait déjà ce qui se passait et menaçait de faire mourir leur oncle paternel, responsable de leur situation.La tante de *ya Za* dont la fille n'a pas été prise en mariage surprend ce dernier miraculeusement dans sa maison. Elle les menaça de mort pour n'avoir pas pris sa fille en mariage. Elle fit savoir au même moment à son neveu que c'est grâce à elle que ce dernier survit encore; car c'est elle qui le protège contre la furie de la famille maternelle des enfants dont question. Ici, il y a deux notions à retenir, d'abord que cette tante avait le pouvoir

[31] Mwanaku mfumu (ton enfant chef: l'enfant de ton chef): désigne la fille de la tante paternelle épousée par le fils de l'oncle maternel. Et dans la coutume yombe, il y a l'expression «tata kento, kento kwandi» pour dire que la tante est aussi une femme. En effet, la fille de la tante paternelle est aussi tante paternelle pour le neveu de cette dernière. Et donc, en cas de mariage, le neveu devra savoir que la fille qu'il a prise en mariage [en plus d'être sa tante paternelle] est avant tout la fille de sa tante paternelle qui coutumièrement a un pouvoir sur lui. De ce point de vue, il traitera cette femme avec tout le respect dû à son rang de mwanaku mfumu: la fille de son chef.

(sorcellerie) de protection de la famille paternelle de *Za*; ensuite l'idée selon laquelle si un sorcier cause du tort à quelqu'un c'est qu'il y a un membre de sa famille qui a donné l'accord.

Physiquement, la famille maternelle de ces enfants informée de cette situation, chercha à rencontrer *ya Za* pour des explications. Pour essayer d'effacer les traces, *ya Za* [avec l'instigation de sa femme], chercha à tuer l'autre enfant qui était resté en vue de bénéficier totalement de cette richesse. Il échoua dans cette mission.Le frère de l'orphelin qui était décédé se mêla de l'affaire et aida son frère à récupérer l'héritage. C'est ainsi qu'il [ce frère décédé] tua la femme de *ya Za* [qui auparavant était rendue aveugle par le mystique de la tante de *ya Za*]. *Ya Za*, ne pouvant plus, était obligé de retourner au village.

Deux leçons à tirer comme nous le verrons dans les analyses que nous allons faire. Dans la société kongo, la coutume est sacrée. On ne peut pas s'en passer de manière négligée; mais on peut négocier sa sortie par la voie des personnes qui en détiennent le monopole.

Plusieurs personnes entrent en jeu. Principalement, les membres du clan de deux familles, les morts, notamment le frère de l'héritier. Mais aussi les espaces qui sémiologiquement apportent du sens et aident à comprendre la réalité. Chaque acte porté sur un espace ou des espaces particuliers subit l'influence de cet espace dans la compréhension des dialogues ou des scènes qui sont présentées. La pièce se déroule dans deux endroit différents: à Boma principalement et au village au Mayombe.

2. *Et après*

La pièce met en scène une famille au village composée du père, de la mère et de leurs deux enfants. Le récit montre que la famille était composée de quatre enfants dont deux étaient morts précédemment. La scène se passe dans deux endroits différents.

D'abord au village (au Mayombe)

Nous sommes au village où le papa vit avec sa famille décrite ci-haut. Le père dans cette famille se montre très coriace vis-à-vis de ses enfants. Il leur astreint à certaines restrictions qui parfois brisent l'harmonie familiale. Le papa défendit, par exemple, à ses enfants de toucher à ses vins de palme. Comme souvent, les gens aiment savoir pourquoi l'interdiction, l'un des enfants, du nom de Philosophe, incité par ses voisins du village alla tirer le vin de palme de son père. Quand celui-ci l'apprit, il se mit en colère contre ce dernier et le maudit. Par cette malédiction, l'enfant attrapa la folie. Son grand-frère, ya Za ayant appris la nouvelle, ne put se contenir; il tomba sur son père et le frappa rudement après lui avoir rappelé que c'est lui qui

était à la base de la mort de son frère et de sa sœur. Il décida dans cette colère de quitter le village pour aller à Cabinda en passant par Boma. A cause de cet acte, le père de *ya Za* (Papa Mayuku) prit encore la décision de maudire son fils en lui promettant de ne pas retrouver la voie qui le mènera à la ville de Boma. Sur le chemin, l'enfant se perdit dans la forêt et ne retrouva la voie que par l'intervention de Dieu à qui il sollicita secours.

Ensuite à Boma

Arrivé à Boma, il eut la chance de trouver de l'emploi par le canal du grand-frère de son ami Mukuwa qui vit à Cabinda, mais qui était venu en vacances chez son frère. Plusieurs fois, ce dernier (*ya Za*) ne put toucher à son salaire; parce que chaque fois qu'il en était question, il se trouvait que quelqu'un d'autre avait déjà apposé sa signature [la signature de ya Za] à sa place indiquant donc qu'il avait déjà touché à son salaire. Cela indignait son patron qui reconnaissait lui avoir donné son salaire en bonne et due forme. Pour ne pas laisser pourrir la situation, il chercha à voir clair. Il alla ainsi voir un «*ngàngà*» qui lui montra comment son père se déguisait en sa personne et venait toucher son salaire. Ayant perdu son boulot, il résolut de vendre du pétrole; malheureusement la malédiction lui colla dans la peau, parce que ce pétrole se transformait en eau, ce qui finalement le poussa à retourner au village arranger avec son père.

3. *Christ seul nous suffit*

Dans cette pièce, l'on met en scène un conflit de religion. Dans ce conflit, deux forces se confrontent: d'une part, celle qui croient en Jésus et de l'autre celle qui croient aux dieux des ancêtres. La pièce se déroule dans deux sites. D'abord au village. Alors que les chrétiens étaient en train de prier Dieu et de suivre la prédication de leur pasteur, il intervint un groupe de gens qui interrompirent la cérémonie et leur proposèrent deux choses: «Soit de rester fidèle à son Dieu et l'on est tué, soit de rejoindre leur camp en priant les dieux des ancêtres et on reste en vie». Les gens qui se sont montrés fidèles furent tués sur place alors que d'autres changèrent de camp.

La nouvelle se répandit au village. Et l'on vint en informer le chef du village qui devait chercher à trouver des solutions. Un groupe de prédicateurs s'en mêlèrent et tous cherchèrent à trouver des solutions à cet événement. Alors que le chef du village préconisait une solution de force, l'équipe de prédicateurs lui proposa une solution pacifique, parce que soutinrent-ils, c'est un combat spirituel et non physique. Malgré son mécontentement à la proposition qui lui a été faite, le chef du village s'inclina et ensemble, de concert avec le groupe de prédicateurs, ils

allèrent à la rencontre de ce groupe pour faire la médiation.

A la forêt

La forêt est le siège qu'on a donné aux dieux des ancêtres dans cette pièce. La scène se déroule à la forêt où le sacrificateur avec ses acolytes invoquent leurs dieux et leur présentent des holocaustes faites de sang. A l'arrivée de la troupe du chef du village, le sacrificateur et ses acolytes commencèrent à invoquer leurs dieux qui étaient impuissants face à la prière de l'autre camp dont le Dieu terrassa tous les fidèles à l'exception de ceux qui adhérèrent volontiers à la parole qu'ils leur apportèrent.

C'est une mise en scène de la situation de l'Eglise dans l'espace Kongo où il faut signaler l'existence de beaucoup de tendances religieuses. Une bonne concentration des croyances aux religions autochtones. La pièce, évidemment traduit la conviction de son metteur en scène. Mais elle met en scène le conflit de religion qui opposa un certain temps les adeptes de «Bundu dya kongo» [Communauté (Assemblée, Eglise) de Kongo] et les autres religions (chrétiennes). Beaucoup de gens trouvèrent la mort après l'intervention musclée de l'état Congolais.

4. *Je suis innocent*

La pièce se joue dans trois espaces différents: au village (au Mayombe), à Boma et à Moanda. Les actes qui se déroulent à Boma présentent des scènes d'une situation à finalité tragique. *Ya Za*, acteur principal de cette pièce avait quitté son village pour aller vivre à Boma chez son frère, à la recherche d'une vie meilleure. Là-bas, il se lia d'amitié à un autre garçon du village, Ndele. Ce dernier avait sa petite amie avec laquelle ils avaient l'habitude de se rencontrer chez *ya Za*. Cette dernière se retrouva finalement enceinte. Ils prirent la décision d'avorter par des moyens manuels. Malheureusement, la fille mourut de cet avortement dans la chambre de *ya Za*. Ndele l'ayant remarqué, abandonna le cadavre et s'enfuie en direction de Cabinda en Angola. Il fit une escale à Moanda, le temps de chercher des moyens lui permettant d'arriver à Cabinda.

La police s'étant saisie de l'affaire arrêta *ya Za* et l'emmena au poste de la police. Le frère de *ya Za* fut arrêté aussi. C'est alors que ce dernier enverra une lettre au village informant son père de l'arrestation de son frère pour le meurtre d'une fille [lui-même ne sachant pas encore que son frère était innocent]. Ce message emmena leur père à Boma. De l'autre côté, le père de la fille envoya aussi un message à son père au village. Ce dernier s'emmena aussitôt.

Au village

A la réception de la lettre, le frère et le père de *ya Za* étaient tout contents de recevoir la correspondance venant de la part de leur fils qui vit à Boma [parce que sous entendu que l'enfant qui est parti en ville est une source de secours pour la famille]. Grand fut l'étonnement de tous d'apprendre le motif de la lettre. A la minute, le père prit sa valise et s'est rendu à Boma pour voir son fils. Au même moment le grand-père de la victime, qui vit dans un village proche de Boma s'empressa à venir assister au jugement du meurtre de sa petite fille.

A Moanda

La scène qui se passe à Moanda présente la situation de l'infortuné. Ce dernier avait pris la fuite pour Cabinda. Ne pouvant continuer directement parce qu'il lui manquait de moyens d'entrer dans la frontière, Il devait donner quelques coups de main auprès d'un ami pour trouver le moyen de traverser. Il fut logé par ce même ami qui lui donna du travail. Aux heures de nuit, il fut pris de panique et réveilla tout le monde à cause du spectre de sa petite amie qui lui apparut pendant son sommeil. Son coéquipier chercha à savoir ce qui se passait; c'est alors que Liziba lui raconta toute la scène qui venait de se passer à Boma. Son ami lui proposa d'aller voir le «*ngàngà*» afin de faire oublier cette affaire. Chose qui fut faite.

Dans l'entre temps à Boma, tous les partis concernés s'étant réunis, le tribunal prononça son jugement. Il condamna le grand-frère de *ya Za* à payer une amende à cause de faits qui se sont déroulés dans sa maison. Il innocenta finalement *ya Za*, mais le condamna à payer une amende. Il condamna la fille décédée aussi, et promis de poursuivre les enquêtes pour pourchasser le vrai responsable. Ce jugement provoqua un désordre entre la famille de la fille et celle de *ya Za* et la police.

5. *Ezui ezui*: «que ça prenne qui ça peut!»

La pièce met en scène deux frères qui sont tombés amoureux sans le savoir d'une même fille. La fille qui était déjà fiancée du grand-frère depuis beaucoup de temps se trouva enceinte de celui-ci. Cette situation contraignit le garçon d'en informer sa famille qui vit au village pour venir procéder au mariage de la fille. Roulée par des paroles mielleuses du frère de son fiancé qui venait d'arriver du village, la fille attribua cette grossesse au petit frère, renonça ainsi au mariage avec son vieux copain. Le garçon interpellé par ses amis au sujet de cette grossesse quitta la maison de son ami et alla se réfugier chez son grand-frère.

En effet, *ya Za* qui vient d'arriver à Boma, il y a à peine treize jours ne pouvait pas

endosser la responsabilité d'une grossesse de deux mois. C'est lorsque les parents de la fille et la fille se sont mis à la recherche de *ya Za* que cette dernière ira trouver et les deux frères et la famille qui se préparaient au mariage de leur fils [*ya Za* y compris qui ne connaissait pas la fiancée de son grand-frère]. La famille venue du village fut étonnée de cet acte de leur fils qu'elle avait, et pourtant, envoyé à Boma aux bons soins de son frère pour y apprendre du métier. Il préféra rester auprès de son ami dépensant toute la bourse qui lui a été remise à entretenir cette fille dont il ignorait être la fiancée de son grand frère. La scène se passe dans deux lieux différents au village et à Boma.

Au village

La famille de *ya Za* résout d'envoyer ce dernier à Boma pour aller y apprendre un métier. Le papa, la tante maternelle et la maman de *ya Za* présents lui prodiguèrent des conseils afin de mettre son séjour à profit pour qu'il puisse au retour aider la famille. En cela, ils lui demandèrent de rester auprès de son grand-frère qui doit l'aider à bien apprendre le métier. Lui-même, pour apaiser sa mère qui avait des inquiétudes à son sujet, reconnut qu'il avait grandi, que la vie au village qui le réduisait à tirer les noix de palme, à ne faire que des champs ne le faisait pas avancer, qu'il devait aller apprendre un bon métier de chauffeur pour aider sa famille.

A Boma

Arrivé à Boma, *ya Za* est reçu par un ami (Ndele) qui le présente comme venant de Cabinda et travaillant dans la société pétrolière de Malongo. Ce jeu plut à *ya Za* qui en profita pour séduire une jeune fille du nom de Satellite, la fiancée de son frère. *Ya Za* dépensa tout l'argent que son père lui avait donné pour l'apprentissage du métier pour tromper la fille. Une fois enceinte, *ya Za* résolut de chercher à louer une maison pour habiter avec cette fille et lui promit de l'emmener à Cabinda. C'est alors que la fille va renoncer à toutes les promesses que lui avait faites son fiancé, Liziba le grand-frère de *ya Za*. Mais la finalité est que la fille se retrouva nulle part, son père la chassa de la maison, comme sa mère, un conflit fut entamé entre les deux frères; et la famille qui était présent regretta l'acte de *ya Za* qui, au lieu de faire ce qui lui avait été demandé par la famille, s'aventura au point de tomber dans un piège qui n'honora pas la famille.

6. *Colis ya Patron*

Ya Za est un homme riche qui vit seul. Il prit l'option d'engager un domestique pour la

surveillance de sa maison pendant qu'il se trouve dans ses courses. Il engagea ainsi Philosophe comme domestique. Il lui interdit de faire entrer quiconque dans sa maison, quel qu'il soit. Ayant remarqué que son domestique avait un esprit quelque peu étourdi, il engagea un deuxième Liziba pour équilibrer la surveillance. Le patron insista auprès de ses domestiques de ne laisser personne entrer dans sa maison, surtout pas des filles. Il préfère que les animaux puissent entrer, mais en tout cas pas des espèces humaines.

A l'absence du patron, les deux domestiques régnaient en maître. Philosophe faisait le Chef, et se permettait de porter les habits de son patron pour aimer les filles. Un jour, il porta la veste de son patron dans lequel ce dernier avait placé ses fétiches. Ces derniers étaient incompatibles à la présence de filles. Philosophe avait fait entrer la fille à la maison de son patron. Aussitôt la fille partie, la veste de son patron était imbibée de sang. Le colis du patron qui y avait disparu, du coup, réclamait du sang. Quand le patron fut de retour, il fait remarquer à son domestique que lui n'avait rien à faire; qu'il lui avait averti dès le premier jour sur le comportement à afficher chez lui; et finalement il devait payer pour récupérer son colis. Philosophie attrapa la folie et se mit à errer la ville à la recherche du colis de son patron.

7. *Tom et Gerry*

La pièce se passe essentiellement à Boma. Il met en scène deux jeunes qui se cherchent pour la conquête d'une jeune fille. Le plus faible se sentant ridicule et, ayant moins de chance de convaincre la fille va solliciter le service d'un «*ngàngà*» pour s'attirer la faveur de la fille qui était déjà entre les mains de son ami. Arrivé chez le «*ngàngà*», il lui expliqua les problèmes. Alors ce dernier lui dit ceci:«Pour amener la fille à repousser ton ami, je vais faire que quand vous irez voir la fille, qu'il se mette à péter devant la fille et son frère. Cela ne réussira à condition qu'il soit le premier à qui tu serres la main à ton retour». C'est ce qui fut fait.

Liziba provoqua son ami Maloba pour aller rendre visite à sa petite amie Getou. Dès qu'ils sont arrivés et que Maloba eut salué sa petite amie, il se mit à péter et il n'arrêta pas de péter si bien qu'il fut chassé laissant son ami qui récupéra la fille. Ayant compris que son ami Liziba avait été voir un «*ngàngà*», il décida lui aussi de faire autant pour récupérer sa petite amie. Ainsi de suite, comme Tom et Gerry.

8. *Trouble général*

Tiflo est député dans la ville de Boma, il a bien gagné sa vie. Il mène une vie d'opulence, roule carrosse. Ces deux enfants vivent comme des princes à qui ils ne manquent

rien. La fille est envoyée à Kinshasa pour ses études, alors que le garçon qui avait déjà fini ses études vit avec son père. Un jour, alors qu'il revenait d'une promenade, le fils du député Maloba, croisa un ancien ami qui faisait payer le droit de passage sur le pont en planche qu'il plaça sur une petite rivière qui facilite la traversée aux passants. Maloba reconnut bien son ami, alors que ce dernier ne le reconnut pas. Son ami le somma de payer le droit. Il lui fila un billet de mille francs avant de lui rappeler qu'il était son collègue de classe et ami d'enfance. Maloba fut apitoyé du sort de son ami. Il l'invita chez eux à la maison, et l'entretint comme un frère de la maison. Il lui offrit un téléphone pour faciliter la communication.

Un jour, alors que Liziba téléphonait à un ami, il composa mal le numéro; par hasard, le numéro était celui de la sœur de son ami, qu'il ne connaîssait pas avant. Ils se sont aimés au téléphone. Il se fit que la fille devait venir à Boma pour ses vacances; c'est alors que Liziba remarqua que cette fille était la sœur de son ami. Malgré les efforts qu'il voulut fournir pour s'en débarrasser, la fille ne put se retenir au point que la nouvelle sonna aux oreilles des parents, cela créa une panique générale. Les bonnes relations dégénèrent à la haine et provoquèrent un désordre entre les différents partis.

4.1.2. Description du genre analysé

Nous faisons une petite description du genre que nous avons analysé pour éviter toute confusion dans sa caractérisation. Evidemment, par rapport à la nature de nos données, nous devons bien préciser si nous sommes en présence du théâtre ou du film. Nous sommes de l'avis de ceux qui pensent que filmer le théâtre détruit la vivacité de cet art. Prédal (2007:9) l'a démontré, ce n'est pas la même chose d'élaborer une représentation vivante devant des spectateurs et d'enregistrer avec une caméra quelque chose qui sera projeté dans la version fixé sur la pellicule et organisée en récit du montage.

Dans ce même sens, Paz Gago (2013:213) note la différence entre un spectacle représenté devant les spectateurs et un spectacle enregistré et organisé en récit de montage. Il montre que le spectacle vivant construit une situation d'énonciation en temps réel, en présence des spectateurs dont la réception est plus active et intense, spécialement émotive et plus – ou moins, cela dépend – plaisante. S'il est ouvert, basé sur l'expérience événementielle, «en vif», le spectacle enregistré est, au contraire, prévu, fermé, clos, achevé..., un produit dont le processus de réception est assuré et déterminé par le dispositif technique et artistique, même si les spectateurs ne sont pas aussi passifs qu'on le pense parfois. La réception du théâtre et des autres manifestations spectaculaires vivantes étant plus active pour construire et déconstruire le sens, plus libre, plus autonome d'une détermination imposée par le dispositif énonciatif.

Déterminés par la présence physique des énonciateurs –fondamentalement, les acteurs – les spectacles vivants présentent une corrélation des systèmes de signes [gestuels, corporels, sonores, verbaux, etc.] et une continuité spatio-temporelle intrinsèque. Au contraire, le spectacle issu de la technologie électronique ne respecte pas ces corrélations sémiotiques, déconstruites par la fragmentation liée au montage, la manipulation des images tournées ou la simulation numérique, en proposant une continuité spatio-temporelle purement imaginaire.

Le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication ont eu des effets incommensurables sur le domaine de l'art, du spectacle notamment. De Toro (2013:144) nous rappelle que «Le théâtre depuis le début du vingtième siècle a fait usage de technologies». Et Pavis (2003:190) considère dans ce sens que «Every machine, every technology, every computer is a foreign body at the heart of theatrical performance. The more complex, sturdy, omnipresent the technology, the more derisory it is to our eyes. We impatiently search to find a living and speaking body, whatever it does or it says ».

Nous pouvons faire remarquer comme Di Crosta (2009:11) que cette nouvelle dimension de l'interactivité qui caractérise aussi bien la relation des créateurs et spectateurs au contenu et au dispositif que la relation des sujets entre eux provoque des bouleversements sans précédent sur le plan des représentations collectives et des pratiques culturelles et sociales. Cette situation a amené certains auteurs à parler d'une série de fin et de morts: la mort de la littérature (Kerman 1990), la mort de l'art (Danto 1997), la fin de la théorie littéraire (Deleuze et Guattari 1986). Nous pensons comme de Toro (2013:144) qu'il est plutôt « [...] plus pertinent de constater la fin d'une certaine manière de faire l'art, et non pas nécessairement la fin de l'art ou de la littérature ». En effet «La mort de la philosophie permettait des livres de philosophie, la mort des romans générait des romans, la mort de l'art, des œuvres d'art, etc.». (Onfray, 2005:40). Rocheleau (1997:65) s'en est bien rendu compte parce qu'il démontre qu'à l'heure où nos sociétés se développent dans un monde technologique et fortement médiatisé, les créations issues du théâtre de recherche, du théâtre multimédia ou de la danse-théâtre, transmettent au public de nouvelles façons d'appréhender le réel. Ainsi, en privilégiant dans un même spectacle différents moyens d'expression comme la danse et la musique, en proposant un discours textuel énoncé dans plusieurs langues, plurilinguisme souvent jumelé à des matériaux culturels exogènes, ou en dotant leurs productions d'instruments technologiques comme le laser, les écrans vidéo, l'ordinateur ou les micros sans fil, les praticiens de théâtre font voyager les spectateurs dans l'espace et dans le temps, les amènent à se référer à des contextes extrafictionnels multiples et leur permettent de faire ainsi l'expérience, au théâtre, de nouvelles dimensions spatiotemporelles.

C'est cette nouvelle manière que Paz Gago (2013:215) appelle, du moins dans le cadre de théâtre, *le théâtre d'images*, un théâtre essentiellement visuel dans le contexte du théâtre postdramatique et postcontemporain, caractérisé par la primauté accordée à l'image scénique sur le texte dramatique, devenu texte essentiellement spectaculaire et basé sur une «exploration multisensorielle» selon les mots de (Hubert & Perelli-Contos 2001). C'est ce que de Toro (2013:139) appelle *le théâtre multimédia* où les multimédia apparaissent dans le théâtre comme composant central et extensif, Weiss (1968) parle de *théâtre documentaire*.

Komlan Gbanou (2012: 105) précise la notion dans le cadre de l'Afrique en montrant que le théâtre populaire en Afrique est le plus souvent pensé comme un genre mineur dont la vocation est de distraire la collectivité en en représentant certains travers ou rites, comme au kotéba, au concert-party ou au kinguizila. Mais aujourd'hui avec l'avènement du nouveau genre qu'est *le ciné-théâtre*, et favorisé par le progrès des médias, le théâtre populaire est devenu un véritable lieu d'engagement politique. Depuis les années 90, des groupes se multiplient sur tout le continent dont les créations, s'inspirant de l'esthétique des théâtres populaires dans une configuration plus ou moins cinématographique, prennent part au combat du peuple contre les dictatures ambiantes. Tel est l'exemple du groupe des Guignols d'Abidjan devenu la référence en la matière. Face aux turbulences, aux nouvelles exigences de l'humanité et la transformation de la conception des choses dans l'homme, l'art cherche «Non pas en tout cas à sauver le monde de ses absurdités mais peut-être à aider à dire le tragique contemporain sous toutes ses formes à travers les moyens les plus sonores» (Komlan-Gbanou, 2012:100) et visuelles. Comme le dit de Toro (2013: 142)

> L'argument n'est pas ici de prétendre qu'il ne s'agit pas de théâtre, au contraire, ce spectacle [...] contribue à fixer la pratique initiée par Svoboda. Il intègre ainsi dans le vingtième siècle les spectacles multimédias qui deviendront plus tard, au vingt-et-unième siècle, la pratique dominante. La présence de l'image dans la scène, filmée ou projetée, remplit différentes fonctions dans l'itinéraire des déplacements au sein de l'espace scénique. Espaces imaginaires, ils renouvellent les procédés d'illusion scénique. [...] Ce type de pratique spectaculaire visuelle qui spatialise les temps et les proximités brise tous les schémas performatifs habituels du public afin, non seulement de modifier leur activité perceptive, mais de fragmenter leurs points de vue. Ces nouvelles esthétiques permettent d'imploser une certaine unicité discursive en projetant divers discours sur le monde et sur la réalité, entremêlant fragments scéniques d'ici et de là, introduisant par exemple l'extérieur dans l'intérieur. L'extra-scène devient ainsi partie intégrante de l'intra-scène et transforme le public en un être observé en même temps qu'il observe, retournant son regard comme face à un miroir.

L'image télévisée devient dès lors une partie fondamentale du tissu spectaculaire. Le public doit effectuer un travail délicat de composition, un véritable travail de synthèse face à un

spectacle éclaté. La projection détient la fonction d'oblitérer la fiction, c'est-à-dire de pouvoir fournir des images relatives au réel de manière à ce que le spectateur puisse les intégrer comme fait du réel. De Toro (2013:150) pense dans ce sens que les projections produisent une sémiotisation complexe, où les divers fragments du spectacle sont déployés en bribes de sens, encadrés par l'écran du fond de la scène et par deux moniteurs suspendus à gauche et à droite de la scène. Les projections filmiques permettent de saisir le sens du spectacle qui serait autrement incompréhensible. C'est pourquoi, Paz Gago (2013:216) pense que pour aborder l'analyse et l'interprétation de ces nouveaux phénomènes, «Il est nécessaire d'avoir recours aux différents champs d'une sémiotique globale et transdisciplinaire: non seulement la sémiologie du spectacle et de la représentation, mais aussi la sémiotique visuelle et de l'image, la sémiotique du cinéma et de l'espace». C'est l'avis de plusieurs spécialistes (Bouko 2010), (Hebert & Perelli-Contos 1997), (Helbo 2013, 2011,1998, 1987), (Morin 2008), Moncond'Huy & Noudelmann (2000), (Pavis 2011, 2001), (Rush 2005), (Someville 2000), Triffaux (2011,2010, 2009,1999) et d'autres auxquels nous avons fait allusion à l'introduction et dans l'ensemble de cette recherche.

Il faut noter que ces phénomènes ont suscité depuis beaucoup de temps des questions auprès de spécialistes et des professionnels. Self (2014:43) pense à ce sujet que :

> La mort du roman, ce n'est pas vraiment une nouvelle. Aux Etats-Unis, le débat autour de ce décès a éclaté dès les années 1960. En 2009, l'écrivain américain Philip Roth prédisait aussi cette issue fatale: il ne voyait pas la lecture survivre à cette époque saturée d'images et rétive à la concentration, il ne voyait pas le livre résister au magnétisme de l'écran.

Popper (1997:172) montre que l'introduction de la lumière fluorescente dans les œuvres plastiques a aussi un effet comparable à une illumination ponctuelle scénique. En ce qui concerne l'art de l'environnement, on peut constater que la création plastique à l'échelle environnementale et l'élargissement de l'espace théâtral hors des limites de la scène traditionnelle ont également eu lieu simultanément, surtout à partir des années 1950. Les mêmes impressions sont décrites dans l'ouvrage de Schechner *Environmental Theater* (1973). Popper dans son ouvrage *Art, action et participation* (1993) décrit les multiples développements et applications relatifs à la notion d'environnement dans les arts plastiques notamment la notion d'environnements visuels et polysensoriels.

Les données que nous avons exploitées constituent bien un art théâtral qui rentre dans le cadre de la description faite ci-haut. En effet, la convention spectaculaire pour reprendre le mot de Helbo(2007) a changé avec le temps. Les différents groupes de théâtre montent des pièces

qu'ils vendent à leurs spectateurs qui réagissent après avoir regardé ces pièces par des critiques sur l'un ou l'autre aspect: intrigue, acteur,... Comme le reconnaît Mulongo (2003), on a apporté le théâtre dans les bureaux et dans les maisons. Le réalisateur congolais du groupe salongo, Tshitenge N'sana, l'initiateur de cette forme de représentation en République démocratique du Congo va l'appeler «le théâtre de chez nous». A propos de ce groupe, l'on témoigne que

> Ce groupe a été le premier à nous donner le goût du théâtre vers les années 80. C'est la troupe de théâtre la plus populaire hissée au 1er plan par la radio et la télévision nationale. Les cassettes vidéo de ce groupe se vendaient comme des petits pains chauds que ce soit au Congo tout comme à l'étranger [...] Il fallait voir comment les téléspectateurs se regroupaient devant le petit écran pour suivre les pièces jouées par ce groupe que ce soit dans la capitale ou dans les provinces du pays.»[32].

Les gens se regroupent dans des bars, ou se retrouvent chez ceux qui disposent d'un poste de télévision ou de radio pour suivre la pièce. Même si on peut posséder les pièces à la maison, on aime suivre avec les autres quand c'est diffusé par la télé ou la radio pour se partager les avis. Et comme les programmes sont connus, généralement la nuit, on entend sous-forme d'échos les avis du public. Les cris de désapprobation, de satisfaction, des soupirs, comme quand on suit un match de football. A la fin de la pièce, on entend, les gens qui restent suspendus, si la pièce était accrocheuse, souhaitant qu'elle continue. Sous-forme d'un brouhaha, on entend des gens qui commentent sur la pièce et ces commentaires arrivent chez les acteurs qui s'améliorent au gré des observations.

Tout est conçu comme si l'on jouait en face de spectateurs. Ainsi par exemple, dans la pièce *Tom et Gerry,* deux jeunes se disputent une fille. Le premier est allé voir le *«ngàngà»* qui l'aida à récupérer la fille aux mains de son ami. Quand celui-ci s'en était rendu compte, il est allé lui aussi voir le *«ngàngà»* pour récupérer la même fille. Mais la réaction était beaucoup plus forte. Aux regrets de son ami, il prend le public à témoin. C'est ce qu'illustre cet extrait qui clôture la scène:

Texte 1 tiré de la pièce *Tom et Gerry*

Liziba (qui arrive à la maison tout trempé de cacas; il trouve Getou dans les mains de Maloba): Maloba mambu nge mesala munu... Maloba mambu nge mesala munu.... Maloba mamu nge mesala munu.... Beto ke tete awa.Yamemanisa tete ve. (lingala).

---

[32] Voir l'article «Le groupe Salongo et le théâtre de chez nous» du 23 septembre 2010 publié in www. Mbokamosika. Com/article-le-groupe-salongo-le-teatre-de-chez-nous-57.6080003.html.

Maloba: baphangi beeno tadila munu tete. Tangu yandi bandaka bamambu, est-ce que muniongaka? Tangu yandi bandaka, est-ce que mudilaka? Beeno yuvusa yandi nini yandi ke nakudidila. Kokende liboso eza kokoma te. (kikongo ya leta/ lingala).

Traduction

Liziba: Maloba ce que tu m'as fait… Maloba ce que tu m'as fait… Maloba ce que tu m'as fait… Nous sommes (encore) là. Ce n'est pas encore la fin…

Maloba: Mes frères, regardez-moi un peu ça! Quand il a commencé le problème, est-ce que moi j'avais regretté? Quand il a commencé, est-ce que moi j'avais pleuré? Demandez-lui pourquoi il pleure. «Partir le premier ne signifie pas qu'on doit arriver le premier!»

Nous devons cependant noter que même si l'imaginaire collectif nous présente ce corpus comme du théâtre [ce qui n'est pas forcément faux, parce que les actions reposent plus sur le dialogue et les acteurs, leurs gestes et leurs répliques…], mais le caractère de montage édulcore quelques éléments théâtraux, notamment, le contact direct avec le public, la réaction spontanée de ce dernier et introduit la dimension du film. C'est pourquoi nous l'avons reconnu avec Prédal (2007:6) que filmer le théâtre détruit la vivacité de cet art. Ce que reconnaît aussi Paz Gago (2013: 214) qui souligne bien que «Déterminés par la présence physique des énonciateurs – fondamentalement, les acteurs – les spectacles vivants présentent une corrélation de signes (gestuels, corporels, sonores, verbaux, etc.) et une continuité spatio-temporelle intrinsèque.

Parlant de ce théâtre d'image, Paz Gago (2013) montre que la frontière radicale entre la scène vivante et l'écran disparaît, se brouille de plus en plus. Il pense que le spectacle vivant et le discours qui veut l'expliquer s'imposent un changement nécessaire, une mutation méthodologique indispensable. Pavis (2001) propose une interdisciplinarité élargie dans l'étude du théâtre aujourd'hui; celle qui tient compte de la rencontre de plusieurs arts au sein de la représentation théâtrale ou de la performance (l'interartistique), du contraste avec les médias (l'intermédialité) et des autres pratiques spectaculaires dans le cadre des *cultural performances* spectaculaires (l'interculturalité). Le concept d'intermédialité, esquissé par Walter Benjamin dans les années trente et théorisé par Jürgen Müller dans les années quatre-vingt-dix, rend compte de l'impact des modèles perceptifs et médiatiques sur l'acteur et le spectateur. Pour Müller (1992:19) «L'intermédialité signifie une intégration des concepts esthétiques des différents médias dans un nouveau contexte». Appliqué au théâtre, Pavis (2001: 23-24) propose la recherche de l'intermédialité de la mise en scène, conçue comme analyse de l'impact des

différents médias spécifiques sur les composants scéniques. Il s'agit de médias extérieurs à l'œuvre théâtrale, lesquels s'intègrent aux matériaux de la représentation en exploitant des propriétés historiquement attestées de ces médias d'origine, en prenant une tout autre dimension dans ce nouveau contexte.

Dans cette configuration, Paz Gago (2013) cite des spectacles de troupes comme la Societas Raffaello Sanzio de Romeo Castellucci ou Motus, d'Italie, La Cubana et La Fura dels Baus d'Espagne et surtout Robert Lepage au Québec, Anatoli Vasiliev en Russie et Bob Wilson aux Etats-Unis... Exemples de cette nouvelle visualisation, basée sur les effets de multisensorialité et fortement liée au contexte socioculturel de l'iconosphère, ces troupes et metteurs en scène-acteurs soutiennent un dialogue créatif permanent avec les technologies de l'image, une image multidimensionnelle génératrice de spectacles centrés sur le regard actif du spectateur. Paz Gago (2007:23) pense à ce sujet qu'

> Il faut une véritable discipline d'interface entre le spectacle vivant et le spectacle médiatisé, dont les limites sont aujourd'hui brouillées, effacées même, en vertu d'une alliance créative très positive et très féconde. Cette discipline, mieux encore cette interdiscipline peut prendre le chemin d'une néosémiotique créative du spectacle, telle que nous la proposons depuis plusieurs années.

4.2. Les langues utilisées

Les langues utilisées dans les pièces analysées reflètent la situation sociolinguistique de la ville de Boma qui se présente de la manière ci-après:

- ***les parlers ethniques***: tous les parlers de la province du Bas-Congo sont parlés dans la ville de Boma avec une domination du kiyombe parlé et/ou compris par la majorité de la population. La ville de Boma est habitée en majorité par des Bayombes ou les gens supposaient tels. En effet, il faut noter que de l'extérieur, tous les habitants du Bas-fleuve sont dits Bayombes. Ils sont, de tous les groupes ethniques de la ville de Boma, les mieux organisés socialement et culturellement. Peut-être aussi, ils jouissent de l'avantage démographique. Au sujet de ces parlers, Diansonsisa (2009:17) fait remarquer que «La façon de représenter les langues du Bas-Congo telle qu'elle est faite jusqu'à ce jour ne reflète pas la réalité. Pour lui, il n'y a qu'une seule langue dans le Bas-Congo à savoir le kikongo vernaculaire ». Cette considération a déjà été attestée par plusieurs auteurs qui voyaient en tous ces différents parlers un même système, une même langue. Tel est le cas de Le R.P. Hulstaert (s.d) repris par Van Bulk (1952:38) qui considère les langues du Royaume du Kongo comme des dialectes d'une seule langue, le kikongo. Et le R.P. Léon Dérau (1955:6,255) abonde dans le même sens lorsqu'il montre que le

kikongo a si peu et de si petites variantes. Il montre en effet que le commerce et la facilité de voyage ont accusé un tel brassage de la langue, qu'il est malaisé de trouver ce qui se dit ou se disait typiquement dans tel village précis. Il doit certainement y avoir eu, il y a plusieurs siècles, une généralisation, une simplification, un nivellement général de la langue à partir d'un point central, sans doute San Salvador. C'est ainsi qu'il illustre son propos par cet exemple: «Donnez à un Mufôndo ou à un Mugângala un écrit bien construit en n'importe quel dialecte du Bas-Congo, ce dialecte fût-il parlé dans une région distincte de chez lui de plusieurs centaines de kilomètres, il le comprendra, il le goûtera ». Comme eux, Lavaleye (1883:22) montre que «There are only a few differences between the kongo, kisendi, kibwende, kisesa and the kiwumba languages…».

De Grauwe (2009:7) n'a pas moins fait le constat puisqu'il démontre que les langues limitrophes du yoómbe à savoir le woyo, langue parlée le long de la côte atlantique à partir de Banana et au Cabinda, le vili, au Cabinda, le solongo, le long du fleuve Congo entre Nzambi et Banana, le sundi parlé dans la partie sud de la République du Congo vers le fleuve Tshiloango et sur l'autre rive en RDC, et le *nyanga*, à l'est du yoómbe, sont comprises par les *Bayoómbe* et vice versa.

Notre propre expérience de natif ne nous trompe pas. Les Bakongos se comprennent bien entre eux. Et cette intercompréhension existe aussi entre eux tous, qu'ils soient de l'Angola, du Congo Kinshasa ou du Congo-Brazzaville. Il est vrai de mentionner que cette intercompréhension est relative et fonction de la distance qui sépare les parlers: l'intercompréhension est aisée lorsque les parlers sont voisins, tandis qu'elle devient difficile lorsque ceux-ci sont éloignés. C'est ainsi qu'un Muwoyo du littoral (parlant kiwoyo) aura plus de peine à communiquer avec un Munyanga de Luozi (parlant Kimanyanga) ou avec un Mutandu (parlant kintandu) qu'avec un Muyombe de Tshela (parlant kiyombe) qui est son voisin direct. Propos que Lumwamu (1973) soutient en étudiant la situation au Congo-Brazzaville. En effet au Congo-Brazzaville, soutient-il, l'intercompréhension divise les dialectes en deux groupes dont la ligne de partage est réduite à néant par le kikongo véhiculaire. Il s'agit d'une part des dialectes dont l'intercompréhension est aisée (immédiate) et d'autre part, des dialectes dont l'intercompréhension est difficile (médiate).

-Le kikongo ya leta (H10) est l'une des quatre langues nationales du pays. Elle est parlée dans le Bas-Congo et le Bandundu. Au Bas-Congo, elle est parlée principalement à Matadi, Boma, Moanda et ponctuellement dans certains grands centres du Bas-Fleuve (Kinzau-Mvwete, Tshela, Seke-Banza, Lukula, Lemba) et quelques (rares) centres des Cataractes proches de

Matadi (Kenge, Palabala, Tombangadio, Tadi di Mosi). A propos du kikongo ya leta, il nous faut dire un mot, étant donné son attachement à l'histoire des Bakongos, mais aussi de la ville de Boma.

D'abord au sujet de son origine. S'il y a une évidence à propos du kikongo ya leta, c'est le fait que la plupart des auteurs considèrent qu'il est issu du contact entre les Bakongos et d'autres peuples : africains ou européens. Ainsi cela apparaît clairement chez Samarin (1990:-56) "The best explanation to date for the origin of Kituba is that emerged in the contact between the Bakongo people and the foreign workers, first from the east and west coast and than from the Upper Congo." Mais quant à la période de son émergence, les avis divergent. Certains auteurs, notamment Fehderau (1966:108-109), projettent son origine loin avant l'époque coloniale, à l'époque des premiers contacts entre le Royaume Kongo et les Portugais. Fehderau (1966: 99,103) note à ce propos que:

> The many facts of history, language, and geography can be accounted for adequately only by the assumption that a pidgin kikongo existed before this contact situation [between colonizers and indigenous people in the 1880s, WSS] in the Boma area took place. Il ajoute en précisant que «Kituba beginnings took place according to him in the late 15th century shortly after the arrival of the Portuguese or between 1500 and 1875.

Dans ce sens, il considère simplement que "[T]he Belgians cannot be said to have created the situation that gave rise Kituba, but they "Gave impetus to the use and spread of Kituba by adopting it for certain levels of administration". (Fehderau, 1966:99, 103).

A l'inverse, d'autres auteurs comme Samarin (2013:111) soutiennent l'origine de cette langue au 19ème siècle, donc à l'époque coloniale. C'est donc le point de vue que consolide son ouvrage où il note:

> [...] The present contribution is, first, our overview of various attempts at explaining its origin and development. Second, argued and arguable explanations are examined from different perspectives and with data not available before recent research. Finally, the author adds Kituba to his list of African vehicular languages that emerged in the late 19th century, when a significant number of auxiliaries –Africans in the majority, foreign and indigenous – solved their communication needs by contriving make-shift idioms that quickly gelled as languages. Still far from the work that will hopefully be accomplished by others, this modest study suggests the kind of historiography and linguistic analysis that will helpfully characterize it

Lembe Masiala (2011:9) pense également que le kikongo ya leta se serait constitué progressivement, à partir du milieu du 19ème siècle, en réponse au défi posé par le probléme de communication interethnique, d'où sa "métissité" originaire et caractéristique. Son expansion

rapide a eu pour catalyseur la construction du chemin de fer de Matadi-Léopoldville (1890-1898).

Qui parle cette langue? A propos des locuteurs du kikongo ya leta, selon Jacquot (1971), Lumwamu (1980) et Samarin (2013:113)

> Kituba is a lingua franca (synonym for langue véhiculaire) that is spoken in parts of the Republic of Congo (Brazzaville, RC), especially at mining centers, where foreign workers are numerous, and along the roads from Brazzaville to Dolisie, Mouyondzi, Mossendjo, and Mayoko. It is also spoken in the Democratic Republic of the Congo (Kinshasa, RDC) mostly in the urban centers of Boma, Matadi, Tshiela, Mbanza-Ngungu, in the regions of Kwango and Kwilu (especially in the area of Bandundu –formerly Banningville, 400km from Kinshasa – in what was the province of Bas-Congo), but also in a part of the «zone» of Ilebo (also Irebu) in western Kasaï and Kikwit.

Nous prenons beaucoup de réserves quant à ces affirmations. En effet, concernant la République démocratique du Congo, le kikongo ya leta n'est pas parlé à Mbanza-Ngungu. Nous avons noté ci-haut les localités dans lesquelles il est principalement et ponctuellement parlé. Et nous ne pensons vraiment pas que le kikongo ya leta soit parlé au Kasaï, et déjà même pour le Bandundu, Kikwit semble être le foyer du kikongo ya leta; ailleurs, selon nos connaissances, il n'est pas parlé sinon, peut-être, Par des cas isolés.

Concernant le parler duquel s'origine le kikongo ya leta, certains auteurs notamment Samarin (2013), supposent que c'est le kimanyanga. Fehdereau (1966) et Mufwene (1996:185) pensent autant. Nous ne nous prononçons pas non plus pour ces cas. Mais nous voulons quand même tirer un enseignement de certains arguments à ces propos. D'abord, nous devons faire ressortir que le kikongo ya leta parlé au Bandundu n'est pas le même que celui parlé dans le Bas-Congo en République démocratique du Congo. Or Mufwene (1996:181,178) part des exemples tirés du kikongo ya leta parlé dans le Bandundu pour attesté le comportement du kikongo ya leta parlé au Bas-Congo. Ça nous paraît quand même éloigner. Ainsi par exemple, nous tirons deux cas deces exemples:

1. Maria *báka* mbelé **lwad- is- a** **yakála** na yándi

   Mary take machete have a cut caus ending cl1a man her

   Mary took a machete and wounded her husband

En kikongo ya leta du Bas-Congo, la phrase correspondante est

Mari bakaka mbele pe yandi **lwadisakababakala** na yandi.

2. The thing that he is doing, he does not know

K- ima (yáyi) ya yándi **ké (l) e sál- a** yandi zaba **yo** vé

Cl7 thing (this) con he/she be do ending he/she know it neg

La phrase correspondante pour cette phrase en kikongo ya leta du Bas-Congo est:

Kima yayi yandi **kelenakusala**yandi zaba **yau** ve.

En plus, le tableau de Fehderau (1966) de comparaison de cinq formes verbales en six variétés du kikongo repris par Samarin (2013:124) n'atteste pas que c'est le kimanyanga qui est pourvoyeur «privilégié» du kikongo ya leta. Même si Samarin semble y trouver l'attestation. En conséquence, considérer que le kimanayanga est l'une des langues pourvoyeuses du kikongo ya leta, j'en conviens; mais considérer que le kimanyanga est la principale langue pourvoyeuse du kikongo ya leta, j'en doute.

Enfin, si nous considérons les hypothèses émises par les mêmes auteurs: "The many facts of history, language, and geography can be accounted for adequately only by the assumption that a pidgin kikongo existed before this contact situation [between colonizers and indigenous people in the 1880s, WSS] in the Boma area took place". (Fehderau 1966:108-109)."The vernacularization and normalization of the pidgin (also 'creolization'; quotation marks in original [WJS] took place outside the Lower Congo in these centers".(Mufwene, 1993:134; 1997:195)."The first such center was Boma near the mouth of the Congo River. Because it was the first capital of the EIC, it must certainly have been the most linguistically diverse place in the earliest years of colonization in West Central Africa. It had a camp for the training of soldiers. Upstream of Boma, at Vivi, where took the land route to go farther inland, there was another center."Si donc nous considérons que Boma aussi serait le premier foyer du kikongo ya leta pour des raisons évoquées par les auteurs ci-haut, nous pouvons renforcer le doute en considérant que Boma est géographiquement très loin des zones du Manyanga et que entre ces deux zones on doit noter plusieurs autres parlers.

-Le lingala est une langue nationale comme d'ailleurs le kikongo ya leta, mais qui supplante présentement toutes les langues nationales de la République démocratique du Congo, parce qu'elle est parlée dans la capitale du pays. De ce point de vue, mieux que chaque autre, elle facilite la communication sur toute l'étendue de la République. Cet avantage, disons-le, est renforcé par l'armée, elle est la langue de l'armée. C'est également la langue de la musique congolaise (la majorité des chansons de la musique congolaise moderne est chantée en cette

langue) et aussi, elle était la langue du feu le Président Mobutu (qui faisait souvent ses discours en cette langue).

-Le français est la langue officielle du pays (langue de l'administration, de l'enseignement). Elle est donc parlée par les gens ayant un certain niveau de scolarité.

-Le portugais: le portugais se parle de plus en plus à Boma à cause de la proximité avec les provinces angolaises (Cabinda, Soyo). Les fréquentes transactions entre ces peuples font que la population (les jeunes surtout) apprenne et parle le portugais. Les frontières géographiques étant moins étanches, les populations traversent quotidiennement les frontières et cela implique des influences culturelles mutuelles, linguistiques notamment.

4.3. Analyse sociolinguistique du discours des acteurs

Comme nous venons de le comprendre dans le chapitre précédent, l'Afrique, à un moment de son histoire, a connu des bouleversements très profonds qui vont avoir des effets même dans le comportement quotidien de l'Africain. L'art n'a pas été épargné. En fait cela ne peut que paraître normal, car à chaque époque correspond une pensée, une vision et une manière d'agir.

Le théâtre en tant que genre social permet de rendre compte de la vie des sociétés. Par leurs actes, leurs comportements sur scène, les acteurs et les comédiens rendent comptent de la situation sociale de la société qu'ils mettent en examen ou qu'ils critiquent pour des raisons évidentes. Le théâtre moderne kongo permet de nous rendre compte de la démarcation entre deux périodes de l'histoire africaine. La période d'avant et la période d'après la colonisation. Il permet de voir comment le contact a transmué la société africaine. Cette transmutation, le théâtre nous la fait vivre à travers certains éléments fondamentaux qui permettent d'observer cette démarcation.

Le langage est un des éléments que le théâtre que nous analysons met en exergue comme critère classificatoire du théâtre moderne. Par la manière de parler et les images que comportent les mots qu'ils utilisent, bref par leurs discours les acteurs-personnages du théâtre moderne diffèrent de l'acteur traditionnel dont nous venons de faire une description dans le chapitre précédent. Le parler de celui-ci est très homogène alors que celui de ceux-là ne l'est pas. Le parler de celui-ci est stable alors que celui de ceux-là ne l'est pas. Nous sommes en train de comprendre par là que, comme nous l'avons dit, et nous allons continuer à le dire, toute œuvre s'enracine dans le temps et dans une époque et même dans un espace. Sa compréhension dépend de la lecture du temps et de l'époque. La langue est l'un des éléments qui permettent de

traduire une culture dans son temps et dans son époque: parce qu'elle est révélatrice de l'organisation sociale et culturelle. De ce point de vue la lecture du théâtre moderne, sur un certain nombre de point, peut différer de la lecture du théâtre traditionnel ne serait-ce qu'en opposant des éléments dont nous avons parlé tantôt: notamment l'organisation scénique, la notion de l'espace et la langue utilisée.

En effet, nous pouvons le comprendre à travers les propos de Sommerfelt (1966:191) que la division d'une société en classes ou en castes produit des différences de vocabulaire, de grammaire, de phonétique et de phonémique, de style, etc. L'adoption d'une langue nouvelle par une population peut conduire à des changements profonds par l'action du substrat. L'évolution matérielle et spirituelle d'une société est suivie de l'apparition d'un grand nombre de mots nouveaux et de sens nouveaux qui ont des répercussions sur d'autres parties du système linguistique. Toutes les nouveautés de vie, avec l'industrialisation, l'école occidentale, l'urbanisation qui ont envahi l'Afrique ont eu des effets considérables, qui ont été emportés dans son art.

L'analyse que nous allons faire à partir de discours des acteurs-personnages de théâtre dans ce chapitre va nous permettre de connaître l'état de la langue ou des langues qui est/sont parlée(s), de savoir comment la population pratique-t-elle la langue ou les langues qui sont parlée(s) ? Aussi les motivations à la base de certains comportements langagiers? L'analysant ainsi, nous considérons avec Humboldt (s.d) repris par Todorov (1977:353,354) que

> La langue est d'abord expression de l'individu. Le premier [élément dans le langage], est naturellement la personnalité du sujet parlant lui-même, qui se trouve en contact permanent et immédiat avec la nature et qui ne peut s'empêcher de lui opposer, jusque dans le langage, l'expression de son je. Mais le seuil de variance le plus significatif dans le domaine du langage est celui des langues même, l'expression la plus importante est celle d'un peuple. C'est même le moyen privilégié d'expression de l'esprit d'un peuple, de sorte que celui-ci est à son tour formé par la langue: "Chaque langue acquiert un certain caractère grâce au caractère de la nation, et agit en retour sur celui-ci de façon également déterminante".

Le comportement des acteurs-personnages nous donne une matière sociolinguistique qui permet de situer le discours dans les oppositions qui caractérisent la société qui fait l'objet de cette étude. Nous allons encore revenir sur ces oppositions dans le chapitre six. Ces oppositions peuvent se résumer en termes de conservation et progression, dans le sens où les acteurs-personnages se livrent à des scènes mettant en scène l'esprit d'ouverture qui caractérise les jeunes et la conservation (la tradition) qui se vit dans le comportement des adultes. Ce comportement de la jeunesse tel que joué par les acteurs-personnages incarne bien l'esprit

urbain en Afrique que nous allons essayer de décrire ci-après.

4.3.1. La ville et ses effets

Dans les grandes villes africaines, les gens ont tendance à s'ouvrir à d'autres identités en copiant certains éléments culturels [ce qui traduit l'esprit d'ouverture qui caractérise la vie urbaine]; en même temps, on a tendance, au sein des grands groupes, à s'identifier en tant que différent des autres, en faisant prévaloir ces identités spécifiques. Nous assistons à ce que nous appelons la dialectique de l'exclusion et de l'inclusion. C'est le fait que certaines personnes ont tendance, à l'intérieur de leur groupe, de vouloir s'en exclure en adoptant des réflexes (dans la langue, les habitudes) des autres groupes, mais une fois en face des autres groupes, elles ont tendance à s'identifier comme appartenant à un groupe. Ce comportement se vit très souvent dans de grandes villes africaines.

Evidemment l'identité urbaine étant complexe, il est normal que les gens cherchent à s'ouvrir pour des intérêts quelconques; mais l'identité urbaine étant aussi une menace à l'existence identitaire, c'est encore plus normal que les gens se rétractent dans des petits groupes pour se protéger ou savoir opposer leur identité face aux autres.

Nous pouvons illustrer les cas dans des exemples ci-après:

Texte 2 tiré de la pièce *Enfants de la rue*

Ya Za: mwaana wa widi kwaku! Yayoyo arche de noé ya Monsieur Jules Kizaza? Bakheembi kwawukoko kwidi mwaanama khazi. Mukuwa kwawu koko kakala, nya ndizi landa. Kotati kukhati tusolula. Mambu mama lulembu lundanga. Beeno lusi nzaba ko mambu malembu luta mudiambu di mwana wowo. (kiyombe)

Maloba: tozolukakayo! Yo nde tata leki ya Mokuwa, kota. (lingala)

Ya Za: ta ta tshi lekitshio. (kiyombe)

Maloba: nge banzidi ti minu ndi wangako kiyombi; weka kukholukila kiyombe (kiyombe)

Ya Za: minu ndisi koluka kwami kadi mambu mabubi ko (kiyombe)

Maloba: nga pe naza muyombe (lingala)

Ya Za: kadi diambu. Vasi kwandiko kadi diambu, vayi minu ndisi tuba kwami kadi diambu di bubiko. (kiyombe)

Traduction:

Ya Za: cet enfant est là! C'est ça donc l'arche de Noé de Monsieur Jules Kizaza? On m'a dit que c'est ici que réside mon neveu. Mukuwa! C'est-ici qu'il habite, c'est lui que je viens chercher. Entre d'abord à l'intérieur que

nous puissions discuter. Ce sont des problèmes que vous êtes en train de garder (ici).

Maloba: nous sommes en train de te chercher! C'est toi l'oncle paternel de Mukuwa, entre!

Ya Za: regarde, regarde ce petit enfant-ci.

Maloba: tu penses que moi je n'entends pas le kiyombe; tu te mets à me parler en kiyombe.

Ya Za : moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

Maloba:moi aussi je suis Muyombe.

Ya Za: pas de problème. Il n'y a aucun problème, mais moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

Cet extrait représente la scène de l'oncle paternel, qui avait, avec la complicité de sa femme, chassé de la maison les enfants dont il a hérité des biens de leurs pères. Ayant appris que le rescapé était pris en charge par un certain Jules Kizaza, l'oncle se présente devant ce protecteur pour récupérer cet enfant. Cette récupération n'était pas positive, parce que selon un plan machinalement monté avec sa femme, il tenait à éliminer l'enfant restant pour bénéficier sans problème de cet héritage. Arrivé à la maison indiquée, il est reçu par un jeune homme, avec lequel il discute longtemps. Dans leur dispute, le personnage *ya Za* qui incarne ici le conservatisme se sert de sa langue maternelle pour s'exprimer; alors que son protagoniste (qui maîtrisent parfaitement bien la langue de son interlocuteur parle en lingala). Finalement, pour revendiquer lui aussi son identité à *ya Za*, il va déclarer son identité.

Texte 3 tiré de la pièce *Et après*

Patron: Bwa nge zebi koluka kifalisi? (kiyombe)

Ya Za: minu ndisi kwami ko wulonga (kiyombe)

Traduction

Patron: est-ce que toi tu sais parler le français?

Ya Za: Non! Moi je ne suis pas instruit

Dans cet extrait, on met en scène *ya Za* qui a quitté le village et qui vit maintenant à Boma. Il se retrouve devant un patron chez qui il vient demander de l'emploi. Le patron est aussi yombe comme lui. Mais dans leur discussion le patron lui pose la question de savoir s'il savait parler français. Cette question traduit encore ce qui caractérise l'esprit urbain. La complexité de la ville fait que la maîtrise des langues soit une identité avec diverses fonctions dont nous allons parler.

Texte 4 tiré de la pièce *Trouble total*

Fils (Maloba): vous ne le reconnaîssez pas papa. Mon ami d'enfance avec qui nous avons grandi. Donc oyo vraiment, camarade na ngayi. Tokolaki na ye depuis tozalaki bana mike. Namoni ye na esika moko ya bien te. Yango wana na ye naye awa to partager ata oyo ya muke nga nazwaka, nakoki kobosana ye te. (Français/lingala)

Père (Tiflo): ngeyo, mu me mona nge ke nakusimba mambu muketubilaka nge:*«Bolingo, mibeko pe misala»*[33](kikongo ya leta/ lingala)

Traduction:

Fils (Maloba): vous ne le reconnaîssez pas papa! Mon ami d'enfance avec qui nous avons grandi. Donc, celui-ci est vraiment mon camarade. Nous avons grandi ensemble depuis notre petite enfance. Je l'ai vu dans un endroit pas trop bien. C'est pourquoi, je l'ai amené ici pour partager avec moi le peu que je gagne. Je ne peux pas l'oublier.

Père (Tiflo): toi, je trouve que tu gardes bien ce que je te dis: *«l'amour, la discipline et le travail»*.

Cet extrait résume la scène d'une famille aisée. Le papa est un député de la ville. Malgré qu'il soit député, le papa ne parle avec les enfants qu'en langue locale, alors que les enfants ont tendance à parler français, même avec leur papa ou leurs amis

Nous sommes en train de voir à quels degrés les acteurs-personnages jouent avec et sur la langue en nous la présentant comme indicatrice du statut social de la personne et que donc son usage, comme le montre Fishman cité ci-dessous, est fonction d'interlocuteur. Ces éléments de référence extraits de quelques discours nous permettent de comprendre les interlocuteurs et leurs situations sociales, comme déjà le faisait (Fishman, 1971:17). En effet, Fishman montre que la langue n'est pas seulement un moyen de communication entre les hommes, ni un moyen de s'influencer réciproquement. Il montre en plus que la langue n'est pas uniquement porteuse d'un contenu, que celui-ci soit inexprimé ou manifesté. Il montre que la langue est elle-même un contenu, c'est-à-dire un moyen d'exprimer l'amitié ou l'animosité, elle est un indicateur de la position sociale et des relations de personne à personne. Elle détermine les situations et les sujets, les buts et les aspirations d'une classe sociale ainsi que l'important et vaste domaine de l'interaction qui donne à chaque communauté linguistique son caractère particulier. C'est pourquoi, Fishman (1971:17) pense que

> Chacune de ces communautés, -même la moins complexe, - contient un certain nombre de variétés linguistiques, toutes différentes les unes des autres selon leur fonction. Dans la plupart des cas, ces

[33] C'est la devise de l'Eglise Kimbanguiste.

> variétés correspondent à diverses spécialisations relevant du domaine de la profession ou de l'intérêt, — par exemple, la langue des affaires, celle des hippies, etc., — et c'est la raison pour laquelle le vocabulaire, la prononciation et la structure de la phrase comportent des éléments qui ne sont généralement pas utilisés et qui, parfois, ne sont même pas compris par toute la communauté linguistique... c'est pourquoi les utilisateurs de ces variétés spécialisées ne peuvent pas toujours les employer. Non seulement ils doivent passer à d'autres variétés linguistiques quand ils entrent en relation avec un groupe spécialisé, — ou dont la spécialisation est autre, — mais ils n'utilisent pas nécessairement entre eux leur langue spécialisée. En certaines occasions, ils se servent d'une variété linguistique dont l'audience est plus large ou qui est typique d'une autre sphère d'intérêts ou d'autres relations que celles associées à leur spécialisation. Dans les grandes lignes, ce sont ces passages d'une variété à l'autre qui forment l'objet de la sociologie du langage, — ou encore sociolinguistique, — science qui, entre autres, s'efforce de déterminer qui parle quelle variété de quelle langue, quand, à propos de quoi et avec quels interlocuteurs.

Les exemples cités ci-dessus et la considération de la sociologie du langage telle qu'elle ressort de Fishman nous conduit à comprendre, du moins dans la situation urbaine kongo, et conformément aux éléments en notre présence, deux situations. La première est l'adoption de l'identité urbaine par l'ouverture ici caractérisée par le fait des langues et de l'autre la fermeture par le retour à ses identités, toujours caractérisé par le fait des langues. Ce qui explique selon les comportements des acteurs-personnages, le recours fréquent à l'alternance codique où l'association des parlers est fonction de la transaction.

4.3.2. Le code-switching : identité urbaine

L'usage de plusieurs langues dans la communication entraîne toujours et souvent le fait des mélanges. Une influence mutuelle des parlers utilisés fait que de plus en plus l'on intercale des mots ou des phrases entières de l'un ou l'autre parler dans un même procès de communication. Mais sociologiquement, pour le cas de l'Afrique, d'autres raisons très évidentes expliquent ce fait. D'abord de nouvelles notions à désigner avec la colonisation fait que le recours dans les langues d'importation soit de règle; en plus culturellement comme nous l'avons dit dans les précédents chapitres des écrivains qui devaient faire de choix sur les langues se mettaient parfois à calquer ou à «africaniser» certains concepts occidentaux. Le statut de chaque parler va créer une certaine fonctionnalité ou établir une symbolique dans l'usage de différents parlers dans le procès de communication.

Cette identité urbaine est définie par Myers-Scotton (1993:33) qui l'atteste en ces mots : "who becomes bilingual in Africa? The simple answer is, almost everyone who is mobile, either in a socio-economic or a geographic sense. While there are monolinguals in Africa, the

typical person speaks at least one language in addition to his/her first language".Pour expliquer les sources du bilinguisme dans certaines villes africaines, Parkin (1974) parle des facteurs d'âge et de voyage. Et comme nous allons le constater dans les analyses qui vont suivre dans le chapitre six, les facteurs d'âge, comme de voyage caractérisent les jeunes africains [citadins ou non] qui sont hantés par le mirage de grandes villes ou de l'étranger. Nous venons de le dire tantôt, la mobilité, l'ouverture fait que les jeunes tentés à aller hors du village développent des réflexes des langues qui leur permettent, en situation de communication, de savoir négocier. Nous comprenons ici que la ville pose deux problèmes, d'une part celui d'intégration, de l'autre celui de protection identitaire, comme nous venons de le souligner au point précédent. Pour le premier cas, nous l'avons même déjà dit, l'identité urbaine est culturellement et socio-économiquement très complexe. Pour ne pas être noyé, il faut s'intégrer. Un des facteurs d'intégration, c'est la langue. C'est ce projet que représente un des acteurs-personnages qui, à partir du village où il vit pose le problème dans ce sens. Ainsi le témoigne le texte ci-après tiré de la pièce *Et après.* Cet extrait met en scène deux jeunes du village qui projettent d'aller vivre en ville. Ensemble, ils se définissent un profil qui traduit une identité urbaine qu'ils doivent adopter.

Texte 5 tiré de *Et après*

Ndele: za mweni mambu madi va, beeto tuidi bajor. Todoworoso lingala. (kiyombe/portugais)

Ya Za: nzie metona koloka todoworo (kiyombe)

Ndele: toza bajeunes, il faut heure moko boye tobetaka lingala *(lingala/français)*

Ya Za : ya solo, lelo ti tokozonga na mboka; ngayi na ko-banda koloba kaka lingala (lingala)

Ndele : vieux na ngayi moteki ya ba CD alobi na ngayi, il faut bolobaka mingi lingala; po jeune l'heure moko boye po bacheries balelaka yo, il faut lingala. Yo ozalaka na projet ya kokenda na Boma te? (lingala)

Ya Za : oui.

Ndele : Akasi. Sikoyo côté kuna bamangala; po tango bakomona yo na lingala, bachéries bazo banga yo, mokili pe bazobanga yo.(lingala).

Traduction

Ndele: Za tu vois ce qu'il y a ici, nous sommes des jeunes. Nous devons parler lingala.

Ya Za : toi tu commences à parler todoworoso

Ndele: Nous sommes des jeunes, il nous faut parfois parler lingala.

Ya Za: C'est vrai, aujourd'hui jusqu'à ce que nous rentrions au village, moi je vais commencer à parler lingala.

Ndele: Mon vieux le vendeur de CD m'a dit que nous devons souvent parler lingala, car pour s'attirer la sympathie des chéries, on doit parler lingala. (Mais) toi tu as toujours un projet d'aller à Boma, n'est-ce pas?

Ya Za : oui.

Ndele: Alors, de ces côtés-là, il faut le lingala; car si on te voit parlant lingala les chéries vont te craindre et les gens aussi vont te craindre.

Nous voyons bien comment les acteurs-personnages posent la langue comme élément d'intégration dans la ville avec des fonctionnalités auxquelles nous allons faire allusion plus bas. Il y a lieu de remarquer ce qu'Ibongo (2009:35) appelle la culture urbaine. Il montre dans ce sens que «Les deux éléments du brassage des cultures ethniques et la présence de nouveaux modèles sont d'une importance capitale pour pénétrer la nouvelle culture urbaine. On peut la résumer en mythes: du pouvoir, de la personnalité, de l'aisance matérielle ». Point de vue que renforcent les propos de Berger (1983:11) selon lesquels

> Ce qui distingue la ville, c'est qu'elle n'est pas un lieu d'ex-position, mais, sans jouer sur les mots, un lieu d'im-position. La ville m'impose, au sens fort, non seulement sa physionomie, mais son physique, sa manière de fonctionner. [...] Le citadin s'est binarisé à l'instar des faux de signalisation. Citadins? Terme anachronique quand la cité efface sa mémoire. C'est pourquoi je suis tenté de parler d'"urbanicoles", suggérant par là que la ville moderne, en modelant nos comportements à son image, est devenue le lieu d'une "culture "qui, même si elle nous échappe, nous impose un apprentissage auprès duquel celui de l'école semble déjà appartenir à un autre âge. Même s'il ignore les examens, ses impératifs et ses sanctions sont sans appel. [Combien d'enfants ont payé de leur vie la croyance que la rue pouvait encore être une aire de jeu!].

Nous pouvons comprendre dans ces conditions que *ya Za* qui vient du village, parle en lingala avec le patron qui l'as embauché à Boma. Ici c'est le papa de *ya Za* qui s'incarne en la personne de *ya Za*.

Texte 6 tiré de *Et après*

Patron (Liziba): Za, oye kozwa mbongo na yo? (Lingala)

Papa de Za: ehein, na ye kozwa salaire na ngayi. (Lingala)

Patron (Liziba): signer awa. Na kati yo 5 dollars po na manquant osalaki. Ozoyeba? (Lingala/français)

Papa de Za: ehein. (lingala)

Traduction

Patron (Liziba): Za, tu viens chercher ton argent?

Papa de za: oui, je suis venu toucher mon salaire.

Patron (Liziba): signe ici. Je t'ai coupé 5 dollars pour le manquant que tu as fait.

Papa de Za: oui.

Dans ce cas, l'acteur-personnage fait preuve de son intégration par la langue. Cette ouverture en ville n'empêche pas les gens à se protéger en tant que identité spécifique. Plusieurs raisons peuvent argumenter en faveur de cet esprit en ville: se sentir en protection vis-à-vis des siens, faciliter l'incorporation dans les groupes plus influents; dans ce deuxième cas, beaucoup de gens bradent leur identité première pour des groupes proches à cause de l'influence de ces dernières dans la ville (administrative, économique, politique). Ceci traduit en ville des retrouvailles des groupes en fonction des origines. Ce qui du coup peut expliquer la forte influence des traditions dans la ville influençant même les comportements des citadins. Un fort risque de domination de la culture la plus dominante.

Banu (1997:113) dans ces conditions considère que la grande ville, de plus en plus, apparaît comme un concentré de la planète. Dans l'espace d'une métropole cohabitent races et nations qui entretiennent de plus en plus un rapport approximatif à la langue du pays, à sa culture et son passé. La ville se présente comme un milieu multiple et varié, un milieu à identité variable, un milieu impur. C'est le cas par exemple, pour le cas qui nous concerne où le kiyombe domine la ville de Boma au point d'influencer les autres, qui s'identifient à ce groupe. Et d'ailleurs au niveau de l'extérieur, les habitants du Bas-Fleuve sont identifiés comme des Bayombes, nous l'avons dit un peu plus haut.

C'est comme cela, par exemple, que Chimbutane (2011) concernant l'enseignement des langues locales au Mozambique montre qu'au niveau de l'école, l'utilisation des langues africaines et la référence à des formes locales de connaissances et pratiques culturelles suscite l'apprentissage de l'élève et aussi l'affirmation de leur identité ethnolinguistique. En effet en situation de code-switching entre le portugais et les langues locales, Chimbutane atteste que la référence aux langues locales traduit l'affirmation de l'identité collective. Les langues locales étant perçues comme le symbole d'identité et d'appartenance au groupe.

Dans ces conditions, nous remarquons dans les discours des acteurs-personnages, un recours fréquent entre d'une part les langues étrangères [français, lingala ou portugais], le kikongo véhiculaire et les parlers locaux notamment le kiyombe. Dans le cadre des Bakongos, notamment dans la ville de Boma, le kikongo ya leta ne traduisant pas une identité spécifique,

c'est donc normal qu'en pleine ville, le kiyombe se parle beaucoup; c'est-à-dire le kiyombe permet de mieux s'identifier par rapport au français ou au lingala ou au portugais. Ce qui traduit l'idée que le kikongo ya leta a un degré zéro de prestige. Ce qui signifie que parler le kikongo ya leta paraît normal, avec aucun effet subjectif ou psychologique, alors que le recours au français au lingala et au kiyombe ou portugais est quelque fois motivé. Ainsi donc, nous pouvons tracer la fonctionnalité de ces différents parlers selon leur symbolique. Comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, connaître le français (ou peut être d'autres langues aussi) facilite l'emploi. Nous venons de le voir que le français est la langue officielle, la langue de l'administration. Beaucoup de patrons auprès de qui on peut trouver l'emploi voudraient bien imposer le français comme critère. Ainsi dans l'exemple que nous venons d'évoquer du député dont l'enfant parle souvent en français. Si l'on doit engager un travailleur dans une telle situation, la maîtrise du français serait exigée pour savoir accueillir des personnalités qui arrivent chez son patron.

Dans ce sens, il faut donc noter que la ville ici est le symbole de l'élite. Cette classe sociale qui vit beaucoup plus dans la ville, travaillant dans l'administration ou dans les grandes entreprises de la place a développé ce reflexe. Myers-Scotton (1990:27, 28, 29) décrit ce phénomène concernant l'élite africaine. Il écrit à ce propos:

> This tactic involves institutionalizing the linguistic pattern of the elite, either through official policy or informally established usage norms in order to limit access to socioeconomic mobility and political power to people who possess the requisite linguistic patterns. "Elite" is narrowly defined as the bourgeois and petty-bourgeois classes. [...] They prefer to use the former colonial language rather than the local ones because: [...] to use this language in certain situations becomes the unmarked choice if one wants to be recognized as a member of the elite.

Ainsi, pour corroborer ce fait, nous pouvons encore faire allusion à l'exemple suivant tiré de la pièce *Trouble total* où l'acteur-personnage Maloba, fils d'un député de la ville, rencontre un ami d'enfance dans une situation malaisée. Dans sa conversation avec son ami, il utilise beaucoup plus le français pour traduire à l'attention de son interlocuteur son niveau d'instruction.

Texte 7 tiré de *Trouble total*

Maloba: bonjour! Tu ne me reconnaîs pas?

Liziba: nazoyeba yo te . (lingala)

Maloba: regarde bien, tu n'as jamais vu ce visage?

Liziba: ahan! Efferson. Okenda wapi?(lingala)

Maloba: tango tokabuanaki, moi j'ai poursuivi mes études et j'ai fini. Et mon père, c'est l'actuel député de la ville. (lingala/français)

Liziba: *biso papa akueyaki na nzete ya mbila.* En tout cas muzengaka classe. Mutu ya kufuta mbongo vwandaka diaka ve. (*lingala*/français/kikongo)

Traduction

Maloba: Bonjour! Tu ne me reconnais pas?

Liziba: Je ne te reconnais plus.

Maloba: regarde bien! Tu n'as jamais vu ce visage?

Liziba: ahan! Efferson. Tu es parti où?

Maloba: Quand nous nous sommes séparés, moi j'ai poursuivi mes études et j'ai fini. Mon père, c'est l'actuel député de la ville.

Liziba: Nous, notre papa est tombé du palmier. J'étais obligé d'arrêter les études parce qu'il n'y avait personne pour payer la scolarité.

Cela ressort aussi bien de la réponse de ya Za qui répond à son patron que lui n'a pas étudié et donc ne maîtrise pas toutes ces langues. Le français ici traduit un certain prestige lié à un avancement de niveau dû à l'instruction. Dans cette situation, la non maîtrise du français peut paraître un handicap au demandeur d'emploi.

Nous pouvons voir aussi, comment le lingala est présenté par les acteurs-personnages. Dans le texte 5 ci-haut, le personnage Ndele dit «parler lingala fera qu'on nous craigne et que nous soyons aimés des filles». La crainte ici est liée à trois faits: le lingala est la langue du feu le Président Mobutu. Ses discours à la nation étaient souvent faits en lingala. La dictature qui a caractérisé son règne traduit la crainte que les gens avaient de lui, mais aussi de sa langue. Aussi, l'arrogance de sa famille peut traduire aussi ce fait. Ensuite le lingala est la langue de l'armée dont le comportement vis-à-vis des civils est souvent entaché de beaucoup d'irrégularité. Enfin et surtout, elle est la langue de la capitale. Une personne qui parle lingala est censée habiter la capitale ou y avoir été. Cela porte un certain prestige. Nous pensons que l'acteur-personnage ya Za le fait observer, dans la pièce *Et après.* Quand son interlocuteur lui propose de parler lingala, il réagit en soulignant:

Texte 8 tiré de *Et après*

Ya Za : ya solo, lelo ti tokozonga na mboka; ngayi na ko-banda koloba kaka lingala. Ngayi Kisasa kala (lingala)

Traduction:

C'est vrai, aujourd'hui jusqu'à ce que l'on rentre au village; moi je vais commencer à parler seulement lingala. Moi, Kinshasa (j'y ai déjà été); ça fait longtemps.

En plus, le lingala est la langue de la musique congolaise. La plupart des chansons amoureuses sont chantées en cette langue. Faire la cour à une fille, suppose maîtriser certains versets, certaines mélodies, certaines approches. C'est donc une condition de s'attirer le regard des filles.

Nous pouvons donc faire constater que le code-switching est un comportement qui, conscient ou non, permet de situer les rapports entre les interlocuteurs et identifie chacun par rapport à sa classe, mais aussi par rapport à une norme sociale connue de deux. Comme le dit Blommaert (1992:57)

> [...] As such, switching from one language to another, or using a mixed code, signals a new (and situation specific) complex of mutual rights and obligations and thus becomes a crucial element in the establishment of a role-pattern among speakers. Mixing codes is therefore always a socially meaningful element of behavior.

Dans ce sens, le code-switching fonctionne comme une norme à laquelle recourent différents interlocuteurs pour se situer et situer leurs propos. Leurs propos ainsi situés, sont compris dans l'intervalle des possibilités de significations fixées par eux. Gumperz(1982:58,61) l'atteste en disant que

> Dans le cas de l'alternance codique, les éléments des deux langues font partie du même acte de parole minimal, les parties du message sont reliées par des rapports syntaxiques et sémantiques équivalents à ceux qui relient les passages d'une même langue, et il existe un rapport beaucoup plus complexe entre l'usage langagier et le contexte social. [...] Les normes ou les règles sociales qui régissent l'usage langagier, du moins à première vue, semblent fonctionner plutôt comme des règles grammaticales faisant partie des connaissances sous-jacentes que les locuteurs utilisent pour produire un sens.

Cela ressort clairement dans la conversation suivante entre deux jeunes du village, tirée de la pièce *Et après.*

Texte 9 tiré de *Et après*

Ndele: bilumbu bia, mutu niakukamba diambu, il faut *oyebisa ye«suba olala»* (kiyombe/français/*Lingala*)

Ya Za: suba olala?

Ndele: suba olala, ce que zala **posé**! Koloba lisusu mingi te. (lingala)

Ya Za: yo muluphutu vo mudingala (kiyombe)

Ndele: mu dingala, *suba olala*. (kiyombe/*lingala*)

Traduction:

Ndele: ces jours-ci, si quelqu'un te dit quelque chose, il faut lui dire «suba olala» (urine et dors).

Ya Za: urine et dors?

Ndele: urine et dors signifie sois posé. Ne parle plus trop.

Ya Za: ça c'est en portugais ou en lingala?

Ndele: (c'est) en lingala. «suba olala»

Ce discours, déplacé de son contexte d'énonciation ne pourra jamais être compris. Deux adultes du même coin ne saisiront pas le langage de ces jeunes gens.

Ainsi, au regard des exemples cités ci-haut, nous pouvons déduire trois faits: d'abord, le code-switching en tant qu'identité urbaine permet de situer la classe sociale des interlocuteurs, des jeunes, dans le cas ci-présent. C'est qui peut induire à comprendre que le code-switching est un comportement très attesté auprès de cette catégorie d'âge. Et d'ailleurs, comme nous le fait remarquer les acteurs-personnages, nous le verrons encore dans la suite, le personnage qui joue les papas ou les adultes font rarement usage du code-switching. Nous aurons à l'attester dans le chapitre six, dans l'interlocution entre papa et ses enfants, il est curieux de constater que le papa parle seulement en kikongo, alors que les enfants, eux lui rétorquent tantôt en lingala, tantôt en français ou en kikongo. Ensuite, comme l'a indiqué la conversation entre ya Za et Ndele ci-haut, le code-switching permet de comprendre une norme auprès de la jeunesse: «c'est de recourir au lingala pour faire la cour aux filles». Cela est bien mis en scène dans la pièce *Tom et Gerry*. Enfin le code-switching traduit l'esprit d'ouverture qui frappe le plus souvent la jeunesse caractérisée par sa mobilité. L'exode rural n'en est pas moins une explication. Si les parents ne sont pas tentés par cette mentalité, du moins ils peuvent aussi, pour des raisons quelconques influencer leurs enfants.

En outre, comme attesté par Gumperz (1982:58,61), le code-switching a pour fonction de produire du sens. En effet, il est des situations où l'on ne peut transposer le sens d'un énoncé d'une langue A en une langue B qu'en empruntant à la première le terme pour désigner ce sens. Cela pour trois raisons

D'abord dans le cas de désignation d'un objet dont le terme n'existe pas dans la langue. L'on a tendance à chercher le terme dans la langue ou les langues qui le possèdent. Ensuite si le sens complet de la réalité à désigner est intraduisible dans une langue, on est donc contraint de

recourir à la langue A pour traduire effectivement le sens voulu. Enfin par accoutumance, cette dernière raison n'est pas motivée. L'habitude (souvent due à l'emprunt) fait que des mots étrangers sont devenus d'usage courant dans toutes les catégories de la population. Instruite ou non, toute la population fait usage à des mots étrangers qui sont inculqués dans les registres locaux devenant comme faisant partie de la langue ou des langues locales.

En plus, le code-switching est une stratégie conversationnelle à travers laquelle le choix des langues fait par les interlocuteurs est fonction des objectifs à atteindre. Dans cette optique les interlocuteurs savent bien (dans le cadre de leur compétence communicative) que le choix d'un parler plutôt qu'un autre à une portée sociale très significative. Ce principe est donc inscrit dans le principe de négociation qui voit le choix de code comme un facteur déterminant de négociations d'identité. Ce que Heller (1982) appelle la négociation de la langue d'interaction.

En outre, nous devons noter que dans le cadre d'alternance entre la variété locale et véhiculaire, la variété locale joue un rôle d'identité culturelle et collective. Le cas de «Ranamal» et «Bokmal», deux parlers d'un village de Norvège étudié par Swann (2000:164). Deux parlers linguistiquement similaires, mais qui ont été considérés par les intervenants locaux comme des entités distinctes. En outre, leurs traits distinctifs ont été maintenus, en grande partie à cause de différentes fonctions sociales qu'ils remplissent. Ranamal symbolise l'identité culturelle locale: elle a été associée à la maison, la famille et les amis, et plus généralement des activités et des relations basées localement. Bokmal, sur les autres actions, la religion et les médias de masse, elle a également été utilisée par ceux (souvent non-locaux) qui occupaient un statut social élevé dans la communauté.

Les deux variétés ont été, ensuite, utilisées à des occasions différentes. Swann fait remarquer que l'on pourrait passer d'une variété à une autre au cours d'une même manifestation sociale. Il montre dans cette situation que le choix de la langue est fonction du maintien ou de la négociation d'un type d'identité sociale. Ce qui signifie que le code de commutation entre les langues donne aux locuteurs simultanés l'accès aux différentes identités sociales. Cette situation est donc similaire à la situation du kikongo véhiculaire et les variétés locales au Bas-Congo, du point de vue de leur usage et de leur représentation sociale. Il faut noter que ce genre de symbolisme des langues est caractéristique de plusieurs sociétés africaines qui, avec la colonisation, s'étaient vues dans l'obligation de parler plus d'une langue sur lesquelles, après l'époque coloniale, elles devaient porter certains choix [langues nationales, transnationales, véhiculaires]. Ainsi le note Mc Laughlin (2009:3)

> In most African countries the official language is the language of the former colonial power – usually French, English, or Portuguese. As official languages they have, since independence,

> typically been used in the official domains of power such as governement and bureaucracy as well as formal education, thereby creating a language-based system of social stratification that favors a small, educated African elite and limits access to economic betterment for the majority of the African population.

Ainsi, par exemple, concernant le kiswahili, nous pouvons noter les propos de Rhoades (1977) tels que rapportés par Luffin (2009:48)

> L'attitude des Africains vis-à-vis du kiswahili varie d'une communauté à l'autre selon différents critères dont les plus importants sont la religion, les affinités linguistiques, le background historique. On peut observer deux tendances générales, apparemment contradictoires, et qui se présentent parfois au sein d'un même pays, voire d'une même communauté. De manière générale, le kiswahili est perçu comme une langue de prestige parce qu'elle est liée dans l'imaginaire collectif à un certain degré de civilisation, à un certain passé, mais aussi à une littérature contemporaine vivante et une communauté linguistique étendue, fait assez rare en Afrique. Mais quelques-uns considèrent au contraire que le kiswahili est lié aux marchands d'esclaves de l'époque précoloniale.

On peut se poser la question de savoir pourquoi ces acteurs-personnages jouent-ils avec la langue ou quel plaisir trouvent-ils à démonter le fonctionnement de la langue? Dans l'analyse que nous donnerons au chapitre 6, nous pourrons comprendre, comme le fait observer Campeanu (1975:104), que

> Les protagonistes aspirent, grâce à leur expérience imageante, à modifier l'expérience réelle des spectateurs. Les spectateurs aspirent à trouver dans l'expérience imagée une confirmation de leur expérience réelle, donc à éviter la modification de celle-ci. Dans le rapport entre les deux groupes émergent ainsi des valences conflictuelles. C'est un changement, entre la fiction scénique [dont les messages sont les protagonistes] et la réalité extra-théâtrale [dont les messages sont les spectateurs].

L'analyse à ce niveau nous donne un niveau de connaissance qui ne peut être complète qu'associée aux autres éléments, notamment le personnage, l'espace qui traduisent ensemble le message. En effet Sartre (1967:20) écrit

> Faute de pouvoir s'en servir comme signe d'un aspect du monde, il (le poète) voit dans le mot l'image d'un de ces aspects. Du coup d'importants changements s'opèrent dans l'économie interne du mot, sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel, lui composent un visage de chair qui représente la signification.

Un autre niveau d'analyse codique associée à celle-ci permettra de renforcer, de manière redondante peut-être –c'est ça aussi le théâtre —, la signification des mots ou sinon de la matérialiser par un comportement beaucoup plus réel qui permet de vivre les mots dans les

jeux des personnages; parce que, il faut reconnaître comme Alter (1975: 43) que, dans le théâtre

> L'intérêt du codage ne s'arrête pas, en effet, à une transcription, plus ou moins révélatrice, du texte. En face de celui-ci, il érige un système de signes qui, métalangage ad hoc, a des propriétés génératrices. Plus spécifiquement, son "triangle sémiotique"», à peine surgi du référent-texte, à peine ancré en son propre signifiant, se met à décrire un arc de cercle à mesure que son signifié – libéré, grâce à une forme chiffrée, des servitudes connotantes ou dénotantes – balaie le champ de tous les autres référents possibles.

Dans le fonctionnement de ce phénomène, nous avons pu observer des cas grammaticaux, qu'une étude linguistique ferait le plaisir de faire découvrir les approches profondément. Nous le mentionnons à titre indicatif, en partant de quelques exemples répertoriés dans les différentes pièces. Il s'agit notamment des cas d'insertion, d'alternance et de congruence.

4.3.3. Typologie grammaticale de code-switching

Nous venons de le comprendre que l'alternance de code est un phénomène dû au contact des langues. Son ampleur est très significative dans les grandes villes. Calvet (1993) considère même que c'est un phénomène mondial. Garnier (2006:14) souligne par exemple cette propension du kiswahili à emprunter des mots venus de partout. Il indique cependant que c'est une des caractéristiques des langues de grande diffusion notamment le persan, l'arabe, les langues occidentales et quelques langues bantoues. Il attribue ainsi au kiswahili la description que Kafka (1994:479) fait du yiddish: «Il ne se compose que de vocables étrangers, mais ceux-ci ne sont pas immobiles au sein de la langue, ils conservent la vivacité et la hâte avec laquelle ils furent dérobés. Des migrations de peuples traversent le yiddish de bout en bout». Il peut paraître évident que la mixité soit une caractéristique de langue de grande diffusion; mais ce qui est plus sûr, à notre sens, il est lié au comportement humain, à l'inventivité de l'homme. Toutes les langues du monde mises dans les mêmes conditions seront utilisées de la même manière. Et nous remarquons son usage régulier dans le comportement des acteurs-personnages que nous analysons.

La ville de Boma est l'une des grandes villes de la province du Bas-Congo. En tant que tel, elle est aussi concernée par ce plurilinguisme qui touche en général les villes cosmopolites. L'usage du code-switching est une caractéristique saillante du comportement langagier de sa population. Il est rare qu'un locuteur commence une phrase avec une langue et la finisse complètement sans impliquer une autre langue.

Dans ce sous-point, nous allons tenter d'expliquer ce comportement en observant les discours des acteurs-personnages de notre échantillon en partant de différentes typologies du code-switching et en recourant à différentes structures grammaticales y afférentes. La présentation que nous faisons ici se rapporte à la typologie de Muysken (2000:3) qui écrit:

> I do not propose a single model of code-mixing since I do not think there is such a model, apart from the general models provided by grammatical theory and language processing. The challenge is to account for the patterns found in terms of general properties of grammar. Notice that only in this way can the phenomena of code-mixing help refine our perspective on general grammatical theory.

Il distingue ainsi trois procédés (insertion, alternation, congruent lexicalization) qui fondent cette théorie grammaticale du code-switching. Il dit de ces trois processus que

> These three basic processes are constrained by different structural conditions, and are operant to a different extent and in different ways in specific bilingual settings. This produces much of the variation in mixing patterns encountered. The three processes correspond to dominant models for code-mixing that have been proposed.

Ainsi, nous allons tenter de comprendre comment cette population arrive-t-elle à rallier, au cours d'un même procès de communication, deux ou même plus de deux langues en faisant adapter l'une ou l'autre au fonctionnement spécifique de la langue dans laquelle elle est enchâssée.

4.3.3.1. Insertion

Notre échantillon nous permet de distinguer l'insertion nominale, verbale, adjectivale, adverbiale.

- *Insertion nominale*

Les extraits attestant ce cas sont tirés de la pièce *Enfants de la rue*. La première phrase est prononcée par le jeune oncle au cours de la palabre réunissant les deux familles qui siègent sur les sorts de deux orphelins dont le père et la mère venaient de décéder. La deuxième phrase est prononcée par *ya Za* qui était désigné comme responsable de ces deux orphelins. Ici, il leur donne l'argent de transport pour l'école.

(1) Papa muzenga nge ve **parole** (kikongo ya leta/français)

Papa, je ne te coupe pas la parole

Papa mu- zeng- ange ve parole

Suj1sg- couper - VF toi Nég

(2) 1500fc lufutila transport pe ludila(kiyombe/ français)

Voici 1500 francs congolais avec lesquels vous payez le transport et avec lesquels vous mangez.

1500FC lu- fut- il- a transport pe lu- dya- il- a

SUJ2pp- payer- APPL- VF et SUJ2pp- manger- APPL- VF

Si nous observons les phrases (1) et (2), nous constatons que nous sommes en présence d'un cas d'insertion nominale qui a une application double. Au premier cas (1), le locuteur a la possibilité d'employer le terme correspondant en kikongo (*ndinga*), mais il préfère l'emprunt; alors qu'au deuxième (2) c'est tout à fait normal qu'il emprunte au français un terme qu'il n'a pas dans le registre local. Et ceci explique bien l'évolution dont nous avons parlé. Avec le contact, la société résout la communication en recourant au terme d'emprunt ou au calque pour désigner de nouvelles notions. Il faut noter, à ce niveau d'insertion, qu'au pluriel l'élément inséré peut s'adapter aux règles grammaticales de la langue accueillante. Ainsi comme on peut le constater avec la phrase (3), «baaffaires» est un dérivé de «affaires» qui en kikongo prend la classe 2, classe du pluriel, avec le préfixe du pluriel à partir duquel le pluriel est formé par dérivation.

La phrase suivante est prononcée par l'ami du feu grand-frère de *ya Za* dont celui-ci a hérité les avoirs. Nous sommes toujours dans la pièce *Enfants de la rue*. Il (Liziba) est venu voir *ya Za* pour savoir celui qui était resté responsable des affaires laissées par leur frère en vue de s'acquitter de la dette qu'il avait contractée auprès de ce dernier de son vivant.

(3) Beto vwandaka salaka **ba**affaires mingi (kikongo ya leta/français)

Nous avions l'habitude de faire beaucoup d'affaires (ensemble)

Beto vwand- ak - a sal-ak-a ba-affaires beaucoup

SUJ1pp-AUX-PAS-VF faire-PAS-VF ART- affaires beaucoup

- *Insertion verbale*

Les phrases qui illustrent ce cas sont prononcées par la femme de *ya Za*, celle-là même qui l'a poussé à chasser les enfants de son frère de la maison, dans la pièce *Enfants de la rue*.

Ayant appris que l'un des enfants laissés par son ami est décédé à cause de l'irresponsabilité de leur oncle paternel *ya Za*, Liziba est venu voir ce dernier pour lui tirer les oreilles sur la manière avec laquelle il a géré les enfants laissés par son frère avec la complicité de sa femme. C'est alors que la femme va entrer dans leur discussion pour tenter d'expliquer les faits à sa manière. Dans la cinquième phrase, la même femme veut recueillir des informations auprès de son mari qui devait récupérer l'enfant qui était resté en vue de l'éliminer. A son retour bredouille de cette mission, la femme veut en savoir plus:

(4) Yandi kezaba **ku**expliquer ve (kikongo ya leta/français)

Il ne sait pas expliquer. (Il n'est pas en mesure d'expliquer/il ne saura pas expliquer)

Yandi (kala-ele) zab- a ku-expliquerve

Suj3Ps- AUX-PRES savoir- VF INF- expliquer Nég

(5) Maintenant bau nini bamerepondre (kikongo ya leta/français)

Maintenant eux, comment ils ont répondu. (Qu'ont-ils répondu (dit)?)

Maintenant bau nini ba - me- repondre

Maintenant eux quoi SUJ3pp- AUX- répondre

Comme les phrases (4) et (5) l'attestent, l'insertion des verbes français est régulière dans les phrases kikongo. A l'infinitif, le verbe suit la déclinaison des mots en kikongo et entre en classe 15, classe de l'infinitif en prenant le préfixe Ku-, cfr (4). Conjugué, le verbe inséré suit la règle de conjugaison des verbes kikongo. Ainsi au (5), le verbe s'investir prend la personne et le nombre que lui affecte le sujet Ba-.

- *Insertion adjectivale*

Dans leur parler, les gens ont tendance à insérer des adjectifs français dans le discours kikongo ou lingala. Cela peut se comprendre, car le kikongo et le lingala ont un nombre limité d'adjectifs; mais même avec les adjectifs qui existent, la tendance est toujours d'utiliser des adjectifs français. Il s'agit régulièrement des adjectifs qualificatifs cf. (6), (7), numéraux (cf. 2) ou de couleur.

La sixième phrase, comme nous venons de l'énoncer dans l'exemple (3) précédent est prononcée par Liziba, l'ami du feu grand-frère de *ya Za*. La phrase (6) est prononcée par la femme de *ya Za*, Syntyche. La famille maternelle des orphelins est arrivée chez *ya Za* pour

s'informer sur leurs enfants. La tante maternelle de ses enfants qui vit en Angola taquine la femme de *ya Za* et cette dernière réagit.

(6) Nani mebikana responsable ya bima na yandi? (kikongo ya leta/français).

Qui est resté responsable de ses biens?

Nani- me-bik- an- a responsable ya bima na yandi

REL –AUX- rester- CONT- VF- responsable de biens de lui

(7) Maman mu ke innocente (kikongo ya leta/français).

Maman, je suis innocente.

Maman, munu kele innocente

Maman, SUJ1ps- être- innocente.

- *Insertion adverbiale*

Les extraits suivants attestant ce cas sont tirés da la même pièce. La tante des orphelins dans les phrases (8) et (9) parle de ses neveux qui sont introuvables auprès de son amie. Cette dernière lui indique Liziba qui doit connaître où elle peut trouver ces enfants; alors que toute la famille venait d'être déjà chez ya Za où ce dernier les a floués. Dans la phrase (8) et (9), elle insiste pour montrer sa détermination à retrouver les enfants laissés par sa sœur. Cela est aussi attesté à l'exemple (5).

(8) Maintenant ni façon beto kesala samu na kumona Liziba ngo. (français/kikongo ya leta).

Maintenant comment allons-nous faire pour retrouver ce Liziba?

Maintenant ni façon beto kele sal- a samu na - ku- mon-a Liziba yango

Maintenant comment façon SUJ1pp AUX- faire- VF- SUB - INF- voir- VF Liziba ce.

(9) Samu muke na besoin vraiment ya bana yina. (kikongo ya leta/français).

Parce que j'ai besoin vraiment de ces enfants-là.

Samu mu- kele na besoin vraiment ya bana yina.

CONJ- SUJ1ps avoir besoin vraiment de enfants- DEMONST.

La liste des adverbes étant très limitée comme celle des adjectifs, l'insertion de cette catégorie

dans les phrases kikongo ou lingala est très régulière. Ainsi l'atteste les phrases (7) et (8).

- *Insertion conjonctivale*

La tendance dans les habitudes langagières des *Bomatraciens* est de relier des propositions indépendantes ou d'introduire des subordonnées par des conjonctions ou des locutions conjonctives françaises, alors même que cette classe n'est pas si stérile. Les extraits qui illustrent ce cas sont tirés des pièces *Je suis innocent* et *Enfants de la rue*. La phrase (10) tirée de *Je suis innocent* est prononcée par le papa (Tiflo) dont la fille a été trouvée morte dans la chambre de *ya Za*. Cette dernière est décédée suite à l'avortement fait avec la complicité de son petit ami qui s'est échappé par la suite. La phrase (11) est tirée de la pièce *Enfants de la rue*. Elle est prononcée par Maloba chez qui est hébergé un des neveux de *ya Za.* Ce dernier est venu pour récupérer son neveu, mais la personne qui le reçoit doute de lui à cause de ses apparences. Comme cela est attesté dans les phrases (10) et (11), l'emprunt dans cette classe se fait régulièrement, même quand ce n'est pas obligatoire.

(10) Enquête fwete salama parce que mambu mingi trop. (kikongo ya leta/ français).

L'enquête doit être faite parce qu'il y a beaucoup trop de problème.

Enquête fwete sal-am-a parce que mambu mingi trop

Enquête AUX- faire- PASS- VF parce que problèmes- QM- trop

(11) Mon cher oza clair te et puis oza sérieux te. (lingala/français)

Mon cher tu n'es pas clair et puis tu n'es pas sérieux.

Mon cher o- zal- iclair te et puis oza sérieux te.

Mon cher SUJ2ps- être-VF clair - Nég et puis oza sérieux te

- *Insertion de la locution adverbiale est-ce que?*

Les extraits qui illustrent ce cas sont tirés des pièces *Tom et Gerry et Et après*. La phrase douze est prononcée par Gétou. Gétou est la fille convoitée par deux amis Liziba et Maloba. Alors qu'elle sort déjà avec Maloba, Liziba veut lui aussi attirer la jeune fille vers lui. Mais face à son langage et ses manières, la fille lui pose la question:

(12) Est-ce que nge juste kwandi nge kele? (kikongo ya leta/français).

Est-ce que tu es vraiment juste, toi?

Est-ce que nge juste kwandi nge kele

Est-ce que SUJ2ps juste- ADV- SUJ-2ps être.

La phrase suivante est tirée de la pièce *Et après*. Les jeunes gens sont partis à la forêt pour chercher à manger et à boire. En route ils se rendent compte qu'un étang de poissons appartenant à un grand-frère était fendu.

(13) Est-ce que zebi kwandi ti yimebuka? (français/kiyombe)

Est- ce qu'il sait seulement que ça s'est fendu?

Est-ce que (yandi) zab - eb- i kwandi- ti yi - mebuk- a

Est-ce que (SUJ3ps)- savoir-PRES-VF ADV- CONJ- SUJ3ps- AUX- CASSER- VF

Dans le parler quotidien, on se sert souvent et même plus régulièrement de la locution française «est-ce que» pour introduire une interrogative. Cela est illustré en (12) pour le kikongo véhiculaire, en (13) pour le kiyombe. Notons que «est-ce que» est souvent employé en kikongo ya leta ou les variétés ethniques en compagnie de l'adverbe «kwandi».

Nous devons noter que dans le code-switching le point de départ, c'est la langue dominante, non du milieu mais de l'interaction. C'est elle qui organise structurellement, grammaticalement et sémantiquement l'énonciation. Les autres langues s'adaptent à son organisation. C'est ce que Myers-Scotton (2003) appelle la langue matrice. C'est elle qui impose ses règles à la langue enchâssée. Sesep (1979:160) fait remarquer que dans ce phénomène «Tout se passe comme si l'une des langues venait se greffer sur la grille grammaticale de l'autre. Autrement dit, une langue imposerait à la suite métissée sa structure grammaticale et l'autre interviendrait dans l'énonciation en fournissant au locuteur des éléments lexicaux susceptibles de tenir lieu d'équivalent de ceux du modèle prédominant». C'est dans le même sens que Myers-Scotton (2003) repris par Kitengye (2010:46) souligne:"the matrix language frame model is a comprehensive model to explain the permissible structures that occur in codes switching within a clause, largely relying on the distinction it makes the roles of the participating languages".Il faut noter cependant que, à ce niveau de code-switching, le recours au français est plus régulier, parce que fonctionnellement, ce recours apporte plus que les autres langues parlées sur place qui dans les mêmes circonstances agissent de la même manière.

4.3.3.2. L'alternance

Comme le dit Stell (2010), l'alternance consiste en une suite alternée de deux sous-systèmes différents dans un même procès de communication; chacun fonctionnant selon ses propres structures. Et Muysken (2000:43) considère que "alternation is a very common strategy of mixing in which the two languages present in the clause remain relatively separate".

Nous pensons que l'alternance est une insertion d'un segment structurellement autonome (phrase indépendante ou complexe), mais qui du point de vue de l'énoncé fait corps avec la partie dans laquelle elle s'insère ou elle se greffe pour produire du sens. C'est ce que nous pouvons observer dans les phrases (14) et (15).

La phrase 14 est tirée de la pièce *Et après*. Elle est prononcée par le papa de ya Za qui, mécontent de son fils, Philosophe, frère cadet de ya Za, s'en va lui jeter un mauvais sort.

(14) Philosophe, philosophe, okomona nga naza nani; ndidi siaku, bu ndidi va. (lingala/ kiyombe)

Philosophe, philosophe, tu vas voir qui je suis moi; je suis ton père, comme je suis ici.

Philosophe, philosophe (yo)- o- komon- a nga(yi) na- zal- i nani;

Philosophe, philosophe (SUJ2ps)- FUT- voir- VF moi SUJ1ps- être- VF qui;

ndidise di- aku, bu ndidi va

je suis- père- CONN- toi, CONJ je suis ici

La phrase (15) est tirée de la pièce *Et après*; elle est prononcée par Maloba qui reçoit ya Za qui vient chercher son neveu garder par eux.

(15) munu nde mutu responsable ya bima bikaka grand-frère, qu'est-ce que cela a à avoir avec moi! (kikongo ya leta/français)

C'est moi le responsable de tous les biens laissés par mon grand-frère, qu'est-ce que cela a à avoir avec moi.

Munu nde mutu responsable ya bima bik- ak- a grand-frère,

Moi- EMPH- personne- responsable- de -biens laisser-PAS-VF grand-frère

Une autre illustration d'alternance est donnée par la phrase (16) suivante tirée de la pièce *Je suis innocent*. Elle est prononcée par le papa dont la fille vient de mourir d'avortement. Devant l'officier de police judiciaire, il présente *ya Za* comme le responsable du crime.

(16) Vraiment Monsieur le commandant, c'est un grand bandit; vana yandi kele yandi mekufwa mutu.

Vraiment Monsieur le commandant, c'est un grand bandit; là où il est, il vient de tuer quelqu'un.

Vana yandi kel - e yandi me - kufu - a mutu

Là lui Prés (être) VF lui AUX tuer VF personne

A propos de l'alternance, nous devons noter que selon la position des éléments alternés, elle peut être médiane, antéposée ou postposée. Selon la position des éléments alternés, Kitengye (2009:47) reprenant les propos de Myers-Scoton (2005) distingue l'alternance de codes classique de l'alternance de codes composite. Dans la première alternance, la langue matrice et la langue enchâssée sont plus ou moins préservées intactes. Dans la seconde, la matrice connaît une convergence avec la langue enchâssée. Poplack (1980: 581, 618) établit en cela une catégorisation des alternances liée à leur structure morphosyntaxique et au mode d'insertion des segments d'une langue dans l'autre langue. Aussi qualifie-t-on son modèle de linéaire ou topologique. Dans sa méthode descriptive formelle globale, elle distingue au niveau de la phrase trois types d'alternances: extra-phrase, intra-phrase et inter-phrase. Ndiassé Thiam (1997:32) reprend la même typologie en considérant que dans l'alternance extraphrastique « Les segments alternés sont des expressions idiomatiques, des proverbes (on parle aussi, pour ces cas d'étiquettes)». Une étude approfondie peut permettre de déterminer dans quelles conditions chacune de ces positions est-elle privilégiée. Les phrases (6), (10), (14) et (17) ci-après attestent ainsi ces propos.

(17) C'est ce que je t'informe parce que tu m'as posé la question, naza nani? (*français/lingala*).

C'est ce que je t'informe parce que tu m'as posé la question (de savoir) qui je suis.

C'est ce que je t'informe parce que tu m'as posé la question (de savoir), (ngayi) na- zal- i nani?

Moi, SUJ1ps être- VF- qui.

La phrase 18 ci-dessous est tirée de la pièce Je suis Innocent. Elle est prononcée par le commandant de la police qui reçoit le grand-frère de *ya Za* au poste de la police. Ce dernier se sachant innocent résistait aux agents de l'ordre qui sont venus le chercher chez lui. C'est alors que le menace. La phrase atteste une alternance médiane:

(18) Tala, nge meka **continuer** muketuba babula nge!

Regarde, si tu continues je vais leur dire de te frapper!

Tala nge mek - a continuer mu – kele - tub - a ba - bul - a nge

IMPER (2ps) toi essayer VF moi AUX (être) dire VF eux – frapper VF toi

4.3.3.3. Congruence

Ce cas, comme l'indiquent Hout &Ramat (1995), est souvent attesté dans le cas d'alternance entre le véhiculaire et le vernaculaire. Il s'agit d'une situation d'alternance où la structure grammaticale de l'énoncé est partagée par les deux parlers qui s'alternent. Muysken (1995:127) le considère ainsi: "In congruent lexicalization both languages contribute to the grammatical structure of the sentence, which, in many cases, in fully shared by the languages involved. The vocabulary comes from two or more different languages, but may also be shared" Distinguant l'alternance de congruence, Muysken (1995:132) soutient qu'on parle d'alternance"when only the top node (the sentence node) is shared, and congruent lexicalization when all or most nodes are shared between the two languages. [...] Et l'on parle de congruence " often involves bidirectional code-mixing, since there is no dominant matrix language".

Ce qui est dit de la "congruence" peut être dit de la "convergence". Myers-Scotton (2002:164, 232) considère que dans une situation de convergence, tous les morphèmes de surface viennent d'une seule langue. L'extrait qui atteste ce cas est tiré de la pièce *Je suis innocent*. L'acteur-personnage ya Za est devant le juge pour le crime qui vient d'être constaté dans sa chambre. Il répond aux interrogatoires de la justice qui veut savoir comment la fille (à laquelle nous venons de faire allusion pour le cas d'avortement ci-haut) est venue mourir dans sa chambre.

(19) Camarade ya munu kwizaka lomba tsabi ya kivinga munu, mwingi babaka busoludila (kikongo ya leta/kiyombe)

Mon camarade est venu demander la clé de ma chambre pour qu'ils aient la possibilité de causer.

Camarade ya munu kwiz- ak- a lomb- a tsabi ya kivinga (ya) munu,

Camarade de moi venir-PAS-VF-demander-VF clé de place de moi

mwingiba- bak-a bu-sol-ud-il-a

SUB- SUJ3pp prendre VF ADV-causer-REC- appl- VF

Les phrases correspondantes sont:

Camarade (Muninga ou Nkundi) ya munu kwizaka lomba tsabi ya kivinga (disyuku) na munu samu babaka dilwaku yakusoludila. (kikongo ya leta).

Nkundi ama wuyisi lomba tsabi yi vinga kyami mwingi babaka busoludila. (kiyombe).

Une autre attestation de la congruence est donnée par la phrase 20 suivante tirée de la pièce *Enfants de la rue*. Elle est prononcée par ya Za qui explique à sa femme Syntyche le sens de Minsanga (collier) que cette dernière n'arrivait pas à saisir parce que ne maîtrisant pas le vocable. En kikongo ya leta que cette femme maîtrise, on parle de chaînette ou carrément de collier.

(20) Ngewukadi zabako[34] minsanga! minsanga miluka dengidika va dinga, *nge zaba yau ve*? (kiyombe/ *kikongo ya leta*).

Toi tu ne connaîs pas les colliers! Les colliers que vous avez l'habitude de suspendre au cou, tu ne les connaîs pas?

Nge u kadi zab- a mi- nsanga! mi- nsanga mi lu - ka-(l-a)

Toi PP2ps passé (kala: être) savoir VF les colliers les colliers que PP2pp AUX

Dengidik- a va dinga, nge zab - a ve

Suspendre VF LOC cou toi savoir - VF Nég

Les phrases correspondantes:

Nge ukadi zaba minsanga! Minsanga miluka dengidika va dilaka; wukadi zaba miau? (kiyombe)

Nge, nge zaba ve minsanga! Minsanga yina benu kedengidikaka na dilaka; ngazaba yau ve? (kikongo ya leta).

Dans ce cas, l'organisation structurelle et fonctionnelle de la phrase est donnée par les deux parlers qui, ayant presque un vocabulaire commun et fonctionnant suivant des mêmes règles se superposent dans l'organisation de l'énoncé.

Conclusion

L'analyse faite dans ce chapitre nous permet de comprendre que le code-switching ne constitue pas seulement une manière de parler, mais il est plus ici un signe théâtral à partir duquel le metteur en scène crée et construit un monde. Nous l'avons dit précédemment que la mise en scène constitue un acte de création. Robert (1997:97) montre que le dialogue de théâtre ne reproduit donc rien du tout. Il crée. Il crée des langages fictifs et des sociétés fictives ou

[34] Kadi zabako: être non connaissant.

collectifs linguistiques fictifs. Deux possibilités s'offrent au dramaturge: neutraliser les différences linguistiques ou, au contraire, les marquer, c'est-à-dire les rendre apparentes. C'est donc la deuxième possibilité qui a été exploitée par le metteur en scène dans le cadre de théâtre urbain kongo. Le code-switching constitue donc un des multicodes à partir desquels le metteur en scène a voulu signifier sa communication. Ce qui nous permet de postuler comme Wallon (2006: 931) que le théâtre, scène du monde ou plateau du moi, interprète à la fois ce qui l'entoure et ce qui l'occupe. La place que lui ménage la cité et les moyens que la société lui consent, les règles que lui fixent les pouvoirs déterminent son rôle du dehors, pour ainsi dire. Les temps qu'il traverse, le pays qu'il habite, les gens qui les fréquente autant que la langue qui parle en lui. Son organisation, constituée de normes et de traditions, modelée par des compétences et des métiers, mais agitée par des irruptions, des ruptures et des conflits, décide de ses formes aussi sûrement qu'un principe d'écriture ou qu'un mode de jeu.

En déconstruisant ce code, en tant que signe théâtral, nous avons pu observer le comportement langagier de la population de la ville de Boma. Les acteurs-personnages ont su jouer sur le langage en mettant en exergue la fonction et le prestige que cette société colle aux différents parlers: le kikongo ya leta, les variétés ethniques (plus spécifiquement le kiyombe), le lingala et le français ou le portugais. Ainsi, avons-nous noté que dans leurs habitudes langagières, les populations de Boma passent de la langue A à la langue B ou C par l'usage des processus grammaticaux tels que l'insertion, l'alternance ou la congruence.

Cet usage n'est pas fortuit, il joue un rôle sociolinguistique très important, car il permet, en situation de communication, à chaque acteur de négocier l'usage des parlers qui lui permet de produire du sens mais aussi permet à chacun de définir son identité qui crée ainsi le rapport entre les interlocuteurs. En cela le metteur en scène met bien en exergue les propos de Zima (1978) que nous avons souligné au chapitre trois où l'auteur montre que la littérature n'a pas affaire à une grammaire «neutre» mais à des intérêts sociaux transformés en textes, articulés sur le plan discursif. C'est sur ce plan qu'il s'agit d'examiner la situation sociolinguistique d'une société pour y situer un texte littéraire particulier. Dans ce sens, nous avons compris comme Bakhtine (1978) que la prose romanesque, le texte théâtral regorgent de matériaux «pluristylistiques» dont l'intérêt dépasse le cadre de la fiction pour renvoyer le lecteur ou *l'auditeur ou le spectateur*[35] à une réalité langagière complexe, elle-même conditionnée par la structure sociale dominante. La sociologie des langages qui se dégage de cette cohabitation est toutefois à considérer non pas comme le reflet fidèle d'une réalité, mais bien comme une

[35] C'est nous qui ajoutons.

réfraction qui s'effectue selon des présupposés qui l'importe à l'analyste de mettre à jour. Ainsi les pièces de théâtre analysées dans ce chapitre sont à comprendre comme le roman selon Bakhtine (1978:88): «C'est la diversité sociale de langage, parfois même de langues et des voix individuelles, diversité littérairement organisée». En effet dit Kabuta (2003:33), «Les choix que fait un individu, la manière dont il s'approprie les ressources de la langue, le distinguent nettement d'un autre individu ».

C'est vrai que, pour dire comme Hamers et Blanc (1983:9), «Dans le monde moderne, les besoins de communication et d'échanges ne peuvent qu'augmenter et le contact des langues se multiplier; de même, avec le développement de la scolarisation, on peut penser que chaque individu aura quelque connaissance d'au-moins une seconde langue et aura atteint un certain degré du bilingualité». Mais la grande question qui en ressort est celle de savoir les implications cognitives de cette habitude dans l'apprentissage et la maîtrise de ces différents systèmes des parlers chez les enfants comme chez les jeunes. Car il peut dénoter un désordre dans les schèmes cognitifs quant à l'association de ces différentes entrées et leurs référents entraînant parfois une mauvaise connaissance des langues et donc une mauvaise interprétation des connaissances. Car si nous posons l'hypothèse que mieux maîtriser une langue B résulte de la meilleure connaissance que l'on a de la langue A (du départ), nous crayons que ce comportement entraîne une connaissance approximative de l'une ou l'autre langue. Et dans ces conditions, l'on mutilerait l'une ou l'autre langue et on serait face à des parlers approximatifs. Cela peut entrer dans le cadre de la constatation que fait Caprille (1979:9, 10) qui écrit: «Il nous a semblé que les situations où plusieurs sociétés, cultures, civilisations et langues entrent en contact, bien souvent en conflit, comme en Afrique centrale, offrent des occasions propices pour observer comment les langues se font et se défont ».

Tout ceci renforce l'idée que le théâtre est comme la conversation ni qu'il calque la vie, mais qu'à travers le langage il rend compte de relations humaines même quand il les critique ou qu'il les parodie. Le théâtre du silence, qui s'établit en rupture avec la parole humaine, interroge également celle-ci, à travers son absence.

L'évidence est que les divers niveaux d'analyse à ce niveau nous permettent de voir clairement la démarcation entre théâtre traditionnel et théâtre moderne au niveau du langage. Le comportement des acteurs-personnages, qui du reste incarne le comportement de la population de la ville de Boma n'a pas d'égal dans le théâtre traditionnel où la langue est homogène et où un seul acteur est multipersonnage. Une façon de dire que le théâtre traditionnel, à ce niveau, ne code pas de la même manière que le théâtre moderne.

Chapitre 5.

Les procédés discursifs dans le théâtre urbain kikongophone

Introduction

Il est évident que le langage théâtral est simple, si proche de l'ordinaire (ce qui relève de sa caractéristique mimétique); mais cela ne réduit en rien sa nature littéraire. Derrière cette simplicité du langage théâtral réside la fiction et la figuration qui traduisent l'intelligence du genre théâtral. En cela d'ailleurs, en tant que genre de la représentation, nous pensons que le théâtre joue mieux la fonction de la littérature, en ce que selon les mots de Rancière (2007) tel que cela ressort chez André (2012:166)

> La production littéraire est une manière de reconfigurer le «partage du sensible», c'est-à-dire de défaire le consensus entre la signifiance des mots et la visibilité des choses et de mettre à nu de nouveaux modes d'adéquation entre être et dire. La littérature travaille les unités. Sa forme propre de dissensualité consiste à créer des formes d'individualités nouvelles qui défont les correspondances établies entre états des corps et signification. Ces formes individuelles doivent être validées par la collectivité.

En effet, en littérature il ne faut pas chercher le sens des mots dans les mots, mais derrière les mots, ni la valeur des images dans les images, mais derrière les images, encore moins le sens des gestes dans les gestes mais derrière les gestes. Tout cela résulte d'une certaine organisation qui permet de relier le fictif au réel. Helbo (2007: 96) démontre que la fiction théâtrale revêt un caractère organisateur, une fonction d'accessibilité, de concrétisation, assumant des interconnexions, réglant une circularité au carrefour des conventions spectaculaires, plus ou moins référentielles, et des mondes possibles. Il soutient que l'univers fictionnel, intégrateur et pluriel, du théâtre combine des éléments de catégories différentes (relevant du socio-matériel et du suiréférentiel, du renvoi conjugué au monde et aux codes spécifiques). Il constitue en quelque sorte le déclencheur de la convention spectaculaire. C'est pourquoi, la logique dans cette conception est de considérer que la littérature ne se définit pas par rapport à un rapport de vérité absolue. En littérature d'ailleurs les réalités ne sont pas désignées par des termes qui les expriment clairement et véridiquement, mais par rapport à une forme qui surdétermine les réalités, fussent-elles contradictoires dans la pratique. Dans ce sens, comme l'écrit Mitterrand (1977:4), «Est littéraire ce qui peut se lire sans considération du vrai ou du faux, pour le plaisir, sur le mode de l'imaginaire et du symbole. Un texte quelconque devient littéraire s'il est pris comme métaphore du vécu. De même, un objet quelconque déplacé de son usage fonctionnel donne à voir, à penser, à rêver».

Ceci étant dit, nous devons considérer, selon qu'il a été souligné par Schaeffer (1996:305), que les textes littéraires sont en effet des actes verbaux particuliers qui n'ont pas la

même finalité que, par exemple, les textes scientifiques. Lorsqu'un physicien écrit "l'énergie est égale à la masse multipliée par la vitesse de la lumière au carré", il sait exactement ce qu'il veut dire (Rimbaud ou Nerval, ce n'est pas sûr). En d'autres termes, le contrat de lecture du texte scientifique n'est pas le même que le contrat de lecture de texte littéraire. Il est inexact que nous considérions l'œuvre littéraire comme l'expression d'un "vouloir-dire cohérent". C'est de la sorte que Macherey (1970) définit le langage littéraire. Celui-ci a pour fonction d'instituer l'illusion en produisant un effet de réalité. D'où, un lecteur qui essaierait de trouver dans un texte littéraire qu'un reflet de la réalité en cherchant à repérer des identités de situation entre monde réel et monde fictif, au pire passerait à côté du texte, au mieux le mutilerait en occultant la multiplicité de sens qui y circulent. L'univers fictif n'est pas le monde de la reproduction mais de la représentation. La littérature parait ainsi se définir comme la transposition au travers de l'écriture de contradictions, de conflits, de tensions. Et qui dit transposition dit masques, écrans. Une littérature qui se contenterait de nous dire voilà ce qu'il faut sentir, voilà ce qu'il faut penser, ne serait plus vraiment de la littérature. Nisin (1960:73) montre que

> Le poète fait une seconde digestion des mots; il en recherche les premières saveurs, et c'est des effets sentis de leur diverse harmonie qu'il compose son dictionnaire poétique. Déjà les mots du romancier sont bien ceux de l'usage commun, mais employés selon une autre intention. Ils ne veulent pas nous faire tenir pour réel des événements imaginaires –ce sont les mots du menteur qui veulent- ils veulent qu'une construction d'événements imaginaires deviennent pour nous un événement.

C'est pourquoi, même si en apparence simple, le langage théâtral est tout aussi différent de l'ordinaire. Le discours théâtral diffère sur plusieurs points du discours ordinaires. Entre autres, selon Kerbrat (1984) que reprend Ryngaert (1996:95) «Le discours théâtral élimine nombre de scories qui encombrent la conversation ordinaire (bredouillement, inachèvements, tâtonnements, lapsus et reformulations, éléments à fonction phatique, compréhension ratée ou à retardement) et apparaît comme bien édulcoré par rapport à la vie quotidienne». Ainsi, «Le personnage, par exemple, utilise les éléments extra-articulatoires ou articulatoires du langage ordinaire; mais les utilise d'une façon particulière, et surtout le texte qu'il récite ou plutôt qu'il joue obéit à certaines lois de concentration des effets ou de rythme qu'ignore le dialogue de tous les jours». (Larthomas, 2005: 30). L'analyse devra donc déceler ces éléments apparemment invisibles, mais qui traduisent la nature même du théâtre. Pour progresser, le dialogue dramatique utilise les mêmes procédés que ceux de la conversation ordinaire. Des personnages se parlent, plaisantent, tentent de se convaincre ou de se disculper, se brouillent ou

se réconcilient. Mais à la différence de ce qui se passe dans la vie courante, l'efficacité du langage théâtral est double. Car si les personnages sont représentés agissant ou tentant d'agir sur les autres par leur propos, c'est bien l'auteur qui organise la parole de ses personnages. Leur discours agit en même temps sur le public, qu'il interpelle, émeut ou divertit. Leurs paroles s'adressent en même temps à leurs interlocuteurs fictifs et à ces auditeurs silencieux qui sont les spectateurs, qu'ils feignent pourtant d'ignorer. Cette double finalité qui confère au texte théâtral sa valeur esthétique, repose sur une organisation interne usant d'un certain nombre de procédés repérables.

Ceci dit, le discours paraît même fondamental dans la définition du genre théâtral, car le théâtre est avant tout le domaine de la parole, de la parole en action. C'est donc cette parole, selon le mot de Larthomas (2005) qu'il faut définir, dont il faut analyser les divers éléments, sans oublier le caractère de cette analyse qui dissocie des éléments que le propre du théâtre est d'unir d'une façon étroite et plus significative dans la vie. Ce qui implique que l'analyse du discours théâtral devra ressortir comment ce dernier puise dans le discours ordinaire pour se déterminer et comment il signifie.

En tant que genre dialogual, le discours théâtral passe par un échange entre protagonistes. Cet échange peut être une conversation qui progresse suivant les répliques entre les différents protagonistes ou elle peut consister un échange unidirectionnel où le locuteur parle seul supposant interagir avec un autre absent mais dont l'esprit fait avancer l'intrigue. C'est donc ces éléments que nous allons essayer d'analyser en vue de déconstruire leur valeur cognitive. En effet, il sied de noter que, pour définir la littérature, il est impérieux de préciser l'usage particulier que la littérature fait du langage: usage courant, usage scientifique et usage littéraire. Il ne faut donc pas négliger «Le décalage entre les signifiants et les signifiés par lequel le discours fictionnel s'affirme comme structure polysémique et connotative en prenant ses distances à l'égard du langage dénotatif de la communication ». (Zima, 1978:12). La démarcation entre les trois usages du langage est établie par la double fonction expressive et communicative qu'ils possèdent à des degrés variés. Le langage littéraire tend vers l'expressivité et la communication décroissante alors que c'est l'inverse qui se fait dans le langage scientifique. La catégorie littéraire est plus expressive donc connotative et la catégorie scientifique est plus communicative donc dénotative. On comprend que la littérature est un art et que l'art introduit un certain écart qui situe le message de l'œuvre hors du monde réel. En effet, l'art n'est pas le reflet de la réalité, mais plutôt la surdétermination de celle-ci. Le langage littéraire se distingue des autres par l'exploitation plus délibérée de la langue. L'écrivain marque les mots de sa personnalité propre; il leur attribue une valeur affective qui exprime son

état psychologique. Il y a une véritable mobilisation des possibilités qu'offre la langue pour tenter d'exercer l'influence souhaitée sur l'esprit de ceux à qui l'on s'adresse. Mais avant d'y arriver, nous voulons donner une petite précision sur le fonctionnement du dialogue théâtral.

5.1. Le fonctionnement du dialogue théâtral

Le langage du dialogue théâtral est performatif. Il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir; mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière. Au théâtre, un personnage parle pour faire faire quelque chose à quelqu'un. Le dialogue cependant n'est pas uniquement constitué d'une série d'énoncés alternés aux contenus explicites. Il est soumis à une forte charge d'implicites qu'il est important de mettre en évidence. La recherche de l'implicite est au cœur de la lecture du texte théâtral. C'est d'elle que va se nourrir le travail du comédien et du metteur en scène. Au lieu d'en supprimer les ambiguïtés, elle prolonge chaque énoncé en suggérant d'autres manières inattendues de l'entendre et permet par conséquent d'ouvrir le sens de l'œuvre. Le dialogue est ainsi soumis à des conditions d'énonciation qui le fait exister comme tel.

L'étude du dialogue théâtral doit d'abord tenir compte des conditions d'énonciation dans lesquelles celui-ci est produit. Tout échange de paroles entre deux interlocuteurs suppose un rapport particulier qui donne à leur dialogue sa couleur, sa saveur et sa signification. Les paroles interviennent dans un cadre à la fois social et relationnel. Derrière la brièveté des mots, c'est la relation de pouvoir existant entre les protagonistes qui donne son entière signification à la phrase. Le contexte dramatique est également déterminant dans l'élaboration du sens. C'est ainsi qu'il faut chercher, dans l'étude du dialogue, à décrypter les présupposés, les sous-entendus; car le discours théâtral, bien que subjectif, englobe une part importante du discours social sous forme du préconçu, de présupposé ou d'intertexte. En effet, le personnage ne peut se dire le sujet de l'énonciation du discours social qu'il prononce. Il ne peut s'en approprier car il passe pour un patrimoine collectif. Helbo (2007: 95) parle dans ce sens du processus de «mise en phase» c'est-à-dire homogénéisation affective et cognitive du spectateur au rythme de la dynamique discursive (il s'agit ici des mécanismes psychologiques: identifications au désir, à l'attente, au récit), perceptive (il vibre, écoute, regarde en même temps que les corps se déplacent sur scène), culturelle (sa connaissance du répertoire, ses valeurs ou son idiolecte l'incitent à accepter ou à refuser le visible), cognitive, énonciative (plaisir de la dénégation et des moyens mis en jeu pour construire le faire-croire).

Ainsi dans l'analyse du texte théâtral, il est nécessaire de prendre en compte les présupposés et les sous-entendus qui sous-tendent le dialogue et qui dépendent soit de

l'énonciation, soit de l'énoncé. Les présupposés reposent tantôt sur la définition précise des rapports de force existant entre les personnages dans la situation d'échange, tantôt sur la connaissance des enjeux idéologiques qui sont présents dans le discours sans qu'il en soit jamais vraiment question. Ceci justifie le questionnement de (Ryngaert, 1996: 95). En effet, chaque fois la question qui revient est de savoir pourquoi le personnage s'autorise à parler comme il le fait, en nous souvenant que le silence est la norme et qu'aucune parole ne va de soi. Ryngaert met en place deux cadres principaux qui permettent d'expliquer les présupposés de la parole:

- Le cadre social: le code social est-il ou non respecté. Dans toute analyse, remarquons si la parole va dans le sens de ce qui est attendu, ou au contraire si elle rompt avec le code prévisible. Helbo (2007: 96) parle dans le même sens d'une double axialité énonciative pour la fiction spécifique du théâtre:

a. la relation univers de référence du spectateur (son encyclopédie, son idéologie, son idiosyncrasie, ses interprétants) et univers du texte dramatique (mondes possibles).

b. La relation univers du texte dramatique (référence et mondes possibles) et univers de la représentation (référence et mondes possibles).

Il conviendrait d'envisager la coopération entre univers de référence et modes possibles au sein d'un espace défini par le pacte spectaculaire et dont la fiction serait le produit.

- Le cadre relationnel: les paroles échangées présupposent qu'un type de relation existe entre les personnages qui leur permet de se parler comme ils se parlent. Leurs discours se fondent sur un implicite, sur des éléments relationnels connus d'eux dont l'auteur tire des conséquences et qu'il décide ou non de faire partager au lecteur ou au spectateur. Cela peut justifier le recours souvent à l'ellipse.

Les éléments ci-haut, sobrement développés, permettent de caractériser le théâtre en tant que discours. Nous présentons dans ce chapitre quelques aspects du discours propres du style oral tels qu'ils sont rendus dans les pièces analysées. Ces différents procédés permettent de reconnaître le théâtre en tant que genre particulier. Parlant de l'étude du théâtre en tant que discours, Pruner (2010) fait allusion, par exemple, au monologue, aux conversations,... Ces formes de discours permettent de lire le théâtre et de l'analyser. Communication unidirectionnelle, par exemple pour le monologue, le jeu de réplique dans la conversation, l'humour qui colore la parole théâtral, la charge relationnelle et le cadre social qui

accompagnent la saisie du discours des personnages, sont autant de faits de discours qui permettent de saisir la trame théâtrale et d'en décoder le sens. Nous allons essayer de voir comment ces différents procédés fonctionnent dans le théâtre urbain kikongophone et leur apport dans la déstructuration du multilangage qu'est le théâtre.

5.2. Les critères du discours théâtral

Helbo (1983:64) distingue dans le discours théâtral les critères ci-après. Sur le plan syntaxique, le discours théâtral est soumis à un ensemble de critères qui le rapprochent et l'éloignent tout à la fois des langues naturelles:

1) La grammaticalité: puisque le savoir spectaculaire repose sur une rhétorique, sur des codes particuliers, il importe de déterminer, outre les normes du spectacle, la syntaxe minimale en action. Que l'on admette ou non la dette du comportement spectaculaire à l'égard de contraintes biologiques ou socioculturelles, on est forcé de constater que certaines combinaisons sont préférées à d'autres. Quelles sont les règles qui commandent la sélection? Avant même de se lancer dans une définition de la compétence discursive et de l'écart, il importe cependant de souligner les imperfections de l'analogie grammaticale. Même la grammaire transformationnelle préfère recourir au concept d'acceptabilité pour caractériser des séquences qui, en dépit «d'écarts stylistico-rhétorique», demeurent compréhensibles.

2) Dès l'instant toutefois où il est fait allusion à une compétence discursive plus vaste, le critère syntaxique doit être assorti d'une perspective pragmasémantique. Combinatoire/contradiction d'autant plus justifiée qu'au théâtre le langage présente la particularité d'être non seulement formé «grammaticalement» mais surtout approprié à la situation de communication (public présent et actif). Le terme de grammaire implique un système modélisant fondé sur l'énumération stricte (en l'occurrence abusive) de règles abstraites de fonctionnement; or, en s'ouvrant à l'extralinguistique, la pragmatique conteste une normalité formelle de type syntaxique pur. Progressant de la mimesis vers l'abstraction, une grille de syntaxe théâtrale reprendrait:

   - Le contexte socioculturel,
   - Le corps en action, en relation avec la voix,
   - La structure globale de la performance,

- Les configurations discursives de la performance,
- Les langages du spectacle et leur interaction.

Le discours spectaculaire se distingue toutefois du discours linguistique en de multiples aspects. Et précisément par son caractère pulsionnel, par son mode d'articulation. Certes, énonciateurs et énonciataires ne s'opposent pas exclusivement en termes de compétence; à la limite, on pourrait cependant distinguer des compétences passives identiques et des compétences actives (rythmiques, sociales, etc.) dont la relation à la production du discours mérite une étude nuancée. Enoncé séductif qui fomente sa propre continuité, le spectacle s'énonce de diverses manières; attente de l'émotion, du plaisir, de la participation, du jeu, de la représentation sociale, oubli des normes, suggestion.

Si le discours spectaculaire est, comme le discours linguistique, récurrence et reconnaissance, rythme de repères exhibés il permet aussi de faire connaître: et transforme voire crée une vision d'univers. Ainsi se pose le problème d'une approche sigmatique du théâtre, de la relation parfois spectaculaire entre l'univers spectaculaire et l'univers tout court.

5.3. Les conditions d'énonciation du discours théâtral

5.3.1. Le monologue

Selon l'analyse que nous avons faite, le monologue (dans le sens de notre corpus) exprime

1) l'état d'une personne angoissée, qui face à des situations difficiles, entre au-dedans d'elle-même, en se parlant et en entrant en interaction avec un autre être qu'il présente comme solution à son problème. Le feed-back de cette conversation est rendu possible par la réaction attendue et obtenue par le soliloque. En effet, souvent, l'évolution du récit dépend du dénouement qui résulte de la conséquence du monologue voulue ou cherchée par le metteur en scène.

C'est le cas par exemple de l'acteur- personnage *ya Za*, dans l'extrait ci-après tiré de la pièce *Et après*, qui, s'étant perdu dans la forêt, cherche comment sortir de l'impasse, il se met à parler à sa conscience et à invoquer Dieu pour retrouver la voie. Ce monologue scelle le sort du récit, car la suite du récit n'est possible que par l'enchaînement qui le lie au monologue.

En effet, dans cette pièce, l'acteur-personnage *ya Za* vient de quitter le village à cause du comportement sorcier de son père. Avant de quitter le village, il a tabassé ce dernier et a pris la décision de partir pour la ville. Son père a décidé de lui faire payer cet acte en lui brouillant les repères.

Texte 10

Ya Za: yiwa zimbembo zibatu, vayi baatu ndikadi kubamona. Ndiwa buka makalu mankwiza ndisi mamonako , nzila yisibweyizaba. Kwé yikwesukila. Bika yizengisila bwa ka mayimona. Nyina kuna papa, papa nina! Milele mina papa miakavweeti. Tezo ndi membika ku bwala abwa wola mbi kametudila kwa, eh! Papa, papéé! A Yesué! A Yesué! Kokwisiko kadi batwé, a Yesué, kuisiko, kadi batué! Yesué Yesué eh eh. O Yesué, o Yesué, beeno kumamwo, kwisiko kadi batwé! Minu fuidi minu ndi buula papé, papa wisikumbonikina. Beeno nzila ndisi bwe yimona. Ndisi bwemona nzila. Yesu wutsadiséeee. «Za nzela okoteli omoni yango, mais yako bimela okomona yango te. Signé Papa Mayuku, Kiazi ki ngazi.» Papéeee, papa pa nge wulembu kutshombulanga, pa mambi yimekuvanga wulembu tshombulanga. «Nzila kotila yamemona, yibatsikila yikadi yimona» ah tata nzambi, tata Nzambi, bwé ndieka nsukilé? Bilumbu biole ndieka mu tsi zinsitu. A yesué, Tata Nzambi, ngewuvanga dizulu ayi ntoto, mfumu nlongo, mfumu nlongwé ngieti tambika mbila kudi ngeye; nge wusema zulu yen toto mfumu, ngeyo zeyi mamosono mfumu, eh tata Nzambi, ngekumbiké ngemezaba; minu nzaba yi nzaba, minu siama yi mbula, yisé diama yandi yibula, nge veka zebi kuaku nya mbi kamekuevanganga mambi. Tata diau ndi kukantinina, kundukula zikhomi, apfumu wundevukila, ti mambu mabubi ndivanga mu bula siaama, tidi kumona nzila mfumu, a tata Nzambi, minu mona nzila yela kwe kusadila; amfumu sadisa yimona nzila, muna zina di yesu, Amen. (Soudainement la voie devient claire).

Traduction:

J'entends des voix des hommes, mais ces hommes je ne les vois pas. J'entends des bruits des véhicules qui arrivent, mais ces véhicules, je ne les vois pas. La route (en question), je ne la reconnaîs plus. Où vais-je finir! Que je traverse ici (peut-être que) je vais voir la route. Celui- lá là-bas, c'est papa, c'est papa celui-là! Ça fait longtemps que je l'ai laissé au village, maintenant à quel moment il est arrivé ici ? Ah Jésus, ah Jésus, ici il n'y a pas des gens! Ah Jésus, il n'y a pas de gens ici. Ah Jésus! Eh vous! Dans ces endroits-ci, il n'y a pas des gens! Moi je suis mort, moi qui ai tapé papa; papa m'est apparu. Mais vous, je ne vois plus la route, la route je ne la vois pas. Jésus aide-moi. (...) « Za la voie que tu as prise pour entrer (dans la forêt), tu l'as vue, mais celle de la sortie tu ne la verras pas. Signé papa Mayuku, Kiazi kingazi». Papa, qu'est-ce que je t'ai fait pour que tu me provoques chaque fois. « Za la voie que tu as prise pour entrer (dans la forêt), tu l'as vue, mais celle de la sortie tu ne la verras pas. Signé papa Mayuku, Kiazi kingaz». Ça fait deux jours que je suis dans cette forêt-ci. Oh! Jésus, Dieu le père! C'est toi qui as créé le ciel et la terre! Seigneur saint, Seigneur saint J'élève ma voix vers toi! Toi qui as créé le ciel et la terre Seigneur! Toi qui connaîs tout, Seigneur! Eh Seigneur! Si tu m'abandonnes, toi même tu sais. Moi je reconnaîs que mon père, je l'ai tapé. Mon père, c'est lui que j'ai tapé. Toi-même tu sais, lui, comment il est en train de (toujours) faire du mal. C'est pourquoi mon Dieu, je l'ai attaqué. Je lui ai assené des coups. Ah, Seigneur! Pardonne-moi si j'ai commis un péché en tapant mon père! J'ai envie de voir la route. Seigneur si je vois la route, Dieu le père, je vais commencer à te servir. Seigneur aide-moi à retrouver le chemin! Amen.

Comme, nous l'avons compris, *ya Za* qui vient de quitter sa famille doit traverser la forêt pour prendre la voie qui doit le conduire à Boma. Comme, nous le verrons dans le chapitre suivant, aussitôt que *ya Za* est entré dans la forêt, le papa a maudit son fils en promettant d'obscurcir sa route. Il a donc passé deux jours dans la forêt où il voyait, à son étonnement, son père qui lui disait de ne pouvoir pas sortir de cette forêt. *Ya Za* n'a pu se

retrouver qu'en adressant sa prière à Dieu qui l'a tiré de ce bourbier.

2) L'autre cas du monologue est celui où un être quelconque cherche à nuire à l'autre par des voies mystiques. Dans l'extrait qui suit, nous apercevons le père (Papa Mayuku) qui entre dans la forêt, et débite des paroles incantatoires en vue de maudire son fils. C'est la scène représentée par le texte (11) tirés de la pièce *Et après*:

Texte 11

Père: Nakolakisaye, nakolakisaye naza nani. Soki obeli liboma te, loba ngayi te tata nayo. Ngayi te nabotaki yo. Nge mwana na munu, nge mesala tembe na munu. Nge mezonzisa munu! um! oswanisi ngayi papa nayo! Eh, ozali pamba po na ngayi, nakolakisa yo nazali nani. Nakolakisa yo. Soki obeli libomate, loba ngayi te tata nayo to ngayi te moto na botaki yo. Philosophe, philosophe, okomona nga naza nani; ndidi siaku, bu ndidi va. Okomona an! Na mbila na ngayi, pe oswanisi ngayi, obeti ngayi. (lingala/kikongo ya leta)

Traduction :
je vais lui montrer, je vais lui montrer qui je suis. Si tu n'attrapes pas de folie, dis que je ne suis pas ton père. Ce n'est pas moi qui t'ai engendré. Toi, mon fils, tu as rivalisé avec moi. Tu t'es querellé avec moi! Hum, tu t'es querellé avec moi! Eh, tu n'es rien pour moi, je vais te montrer qui je suis, je vais te montrer. Si tu n'attrapes pas de folie, dis que ce n'est pas moi ton père ou ce n'est pas moi qui t'ai engendré. Philosophe, philosophe, tu vas voir qui je suis; je suis ton père tel que je suis ici. Tu vas voir. Han! Pour mes noix de palme, et puis tu as rivalisé avec moi, tu m'as frappé.

3) Le troisième cas de monologue que nous avons observé dans ce corpus, c'est la communication avec des êtres absents (Dieu, esprits ou les morts).

C'est presque la même chose que le premier cas, sauf qu'ici, la particularité est que le monologue peut se faire en présence des gens sans pour autant s'adresser à eux directement. Dans l'extrait que nous illustrons ci-après, tiré de *Seul Christ nous suffit*, un homme vient de tuer, lors d'une bagarre, un autre. Il va s'adresser (mais en présence des autres) aux ancêtres pour demander pardon, à cause de l'acte odieux et donc répréhensible qu'il vient de poser.

Texte 12

A: Binkenu, binkenu, yenkuvava (kiyombe)

B: eh! mekumvonda!(kiyombe)

A: bakulu balemvuka, kamumyangu ndi mekumvondila (kiyombe)

Traduction:

A: Laissez-le, laissez-le, je vais le tuer!

B : eh! Il l'a tué

A: que les ancêtres me pardonnent, car, c'est à cause de la douleur que je l'ai tué.

Il en est de même de la prêtresse qui dit la prière aux ancêtres en présence de ses adeptes. C'est ce que représente le texte (13) ci-après tiré de la pièce *Seul Christ nous suffit* où la prière est adressée aux ancêtres absents.

Texte 13.

Prêtresse: ntangweno yimefwana bakulu, beeto baana beeno twiizi tambika minkayilu myeeto. Tambuleeno meenga meeno. (kiyombe)

Traduction:

votre temps est arrivé, chers ancêtres, nous vos enfants venons vous présenter nos sacrifices. Recevez votre sang.

Nous pouvons comprendre à travers ces extraits que le discours théâtral est en lui-même une mise en scène bien orchestré par le metteur en scène. Les mots sont chargés de manière à créer chez les spectateurs un effet de sens que ce dernier doivent construire non en dissociant les différents signes; nous savons bien que le théâtre est un métalangage, mais en créant un sens unique en fonction de divers signes qui lui sont offerts. C'est ça le théâtre; l'intelligence de la mise en scène réside dans la manière dont les signes sont compilés pour produire un sens unique. Cette compilation donne au spectateur, non seulement le plaisir de voir, mais aussi le travail de savoir décoder les nœuds de l'intrigue noués par les différents signes qui in fine aboutit à une communication, à un message un et unique. Biet et Triau (2006: 395, 396) en donnent une démonstration en montrant que le signe théâtral, qu'il soit l'objet, le corps du comédien, le costume, la lumière ou tout autre élément concret placé dans le même plurisignifiant, est intégré dans un réseau général de significations qui organise l'espace.

> Et c'est cet empilement complexe qui, parce qu'il donne au spectateur à résoudre une figuration problématique, donne du plaisir en même temps que du travail… dès lors, la question à poser à la mise en scène n'est pas celle du décryptage au coup par coup, qui pourrait par ailleurs donner des interprétations aussi variées que fantaisistes –puisque, si le spectateur décide d'interpréter un signe sans la cohérence de son contexte, il peut le faire sans retenue et en fonction des connotations qu'il conçoit personnellement-, mais la fonction du réseau général, de la cohérence de l'ensemble des signes disposés dans la mise en scène. L'observation, puis la définition de l'espace dramatique et des moyens utilisés par les praticiens pour définir cet espace, sont alors nécessaires. Car il s'agit de noter les éléments qui, mis les uns à côté des autres, font un sens, ou forment un sens, à partir d'un certain nombre d'indices plus ou moins ostensiblement figurés. C'est donc à partir d'une série de signes qu'on peut conclure à un principe (qui peut être multiple ou polysémique) d'organisation de

> l'espace, comme c'est en fonction d'une organisation de l'espace que les metteurs en scène disposent, plus ou moins consciemment, des signes. En conséquence, la forme la plus simple de l'organisation des signes sera de placer dans un lieu scénique des objets, des costumes, des éléments de décor qui renvoient à un seul univers, et l'on ira vers l'illusion réaliste.

Des extraits analysés ci-dessous, nous pouvons relever quatre niveaux de représentation selon Lokijne (2008:105). En effet la scène du discours, c'est-à-dire non seulement le cadre dans lequel il est prononcé (le lieu, les circonstances, le public), mais ce qu'il donne à voir de l'histoire et au contraire ce que, d'elle, il rend invisible, révèle ici l'enjeu non rhétorique fondamental d'une représentation nécessaire toujours étagée en 4 niveaux,

-L'ombre du discours, ce réel innommable qu'il cache comme autre du dialogue;

-L'objet du discours, qui n'est pas le réel, mais le tekmêrion, ou l'histoire, c'est-à-dire déjà une élaboration du réel par le langage et un contournement de l'ombre primitive;

-Le commentaire de l'histoire, c'est-à-dire la présentation ou la manipulation de l'objet, qui constitue le discours proprement dit;

-L'insertion dialogique du discours, ou autrement l'intégration du commentaire dans un dispositif où il est confronté à un, voire à plusieurs discours, soit explicites, soit implicites.

Si nous référons au monologue 1, nous constatons que l'ombre du discours du l'acteur-personnage *ya Za*, c'est l'envoûtement ou la malédiction de son père dont il faut se tirer, donc l'objet du discours c'est se tirer de ce traquenard qui est consécutif à l'envoûtement. Le commentaire de l'histoire est bien le discours que tient l'acteur personnage pour se tirer de cette affaire; enfin l'insertion dialogique du discours est tout ce questionnement auquel se livre l'acteur-personnage en vue de se tirer d'affaire. Ces questionnements sont une sorte de micro discours à l'intérieur du macro discours. Ainsi les larmes qui coulent de ses yeux est une synecdoque qui nous renvoie aux deux aspects sémiotiques du signe. L'aspect physique «les larmes» en tant que signifiant renvoie aux spectateurs une piste qui permet à ceux-ci de définir l'aspect psychologique de *ya Za*, c'est-à-dire le signifié. Dans ce cas, les larmes peuvent être traduites par différentes interprétations: «la culpabilité pour avoir tapé son père», «la crainte de ne pas trouver la route», «la sollicitation de la pitié de Dieu pour trouver une solution».

Ce fonctionnement n'est pas seulement l'apanage du monologue, il s'applique autant dans d'autres discours. L'ombre du discours tel que démontré dans les lignes précédentes est une technique du récit dont l'un des objectifs est de créer le vraisemblable dans la tête de spectateurs. Cette ombre machinalement montée développe chez les spectateurs une sorte

d'activité qui les conduit à chercher à savoir le sens du discours derrière tous les signes langagiers et paralangagiers. En effet face à une image peinte, photographiée, filmée, narrée, «Le spectateur, c'est une évidence ne se borne pas à regarder: il ressent, il imagine, il pense». (Siety, 2009:7). C'est vrai qu'au nom de l'interactivité, le spectateur participe, dans une certaine manière à faire du sens, mais c'est le metteur en scène qui conditionne et développe la pensée du spectateur devant l'image qu'il regarde. Car, lorsque se présentent devant lui des figures au statut ambivalent, à l'incarnation énigmatique, le spectateur voit «La dimension imaginaire du théâtre en fait le lieu d'une transmutation indéfinie, dont la réussite dépend aussi bien des intentions dramaturgiques *du metteur en scène*[36] que des consciences qui regardent et s'irréalisent dans le jeu». (Noudelmann 2000:5). C'est pourquoi, comme le reconnaît Siety (2009), la plupart des études cinématographiques estiment qu'entre ce que le film nous donne à voir (des personnages, une histoire, un univers fictionnel) et ce qu'il est (une projection lumineuse, un assemblage de plans, le résultat d'une fabrication complexe), le spectateur est obligé de choisir. Soit il adhère à la fiction, et à la conscience qu'il a de voir un film est comme suspendu, mises en parenthèses, soit il s'intéresse à l'enchaînement des séquences, à l'agencement des plans, à la composition des images, à condition de pouvoir résister aux sollicitations affectives du film.

De ce point de vue, nous réconfortons l'opinion de Dorigo-Ceccato (2002:189) qui concernant la construction de l'espace scénique pense que le public se voit alors imposer une reconstruction spatiale qui n'est, naturellement, qu'un des très nombreux possibles que contient en puissance le texte. L'espace imaginé et en partie construit par l'auteur lors de l'écriture de l'œuvre connaît donc en pareil cas un processus d'interprétation et de création par lequel le metteur en scène suggère aux spectateurs sa propre vision. C'est ce qu'il appelle la dimension du référent spatial de l'œuvre et de sa traduction concrète lors de la mise en scène. De cette manière, nous considérons l'exposition de Descola (2010) & Leveratto (2013:40) sur *La fabrique des images.* Ces dernières sont ontologiques, à partir des diverses manières qu'elles offrent

> D'organiser l'expérience du monde, et de doter les choses ou non, de certaines aptitudes les rendant capables de tel ou tel type d'action. Ces ontologies informent, aussi bien la relation intime que nous pouvons avoir au quotidien avec les spectacles artistiques, qu'il s'agisse d'arts plastiques, d'arts de la scène ou d'arts visuels, que le discours intellectuel qui vise à les décrire et à les analyser. [...] Elles définissent des cadres de l'expérience collective, elles sont les moyens de qualification des objets qui assurent le partage sensible, le passage de la sensibilité personnelle à la communauté

[36] C'est nous qui ajoutons.

esthétique, de l'individu au collectif et du local au global.

Le discours de tout le récit, du théâtre dans le cas précis, est construit selon ce modèle impliquant le spectateur à se situer par rapport aux événements. C'est pourquoi après avoir regardé un film, assisté à une représentation, chacun restitue les éléments, sans évidemment s'écarter du sens général, selon son adhésion à telle ou telle scène, à tel personnage, à l'intrigue. Dans le cas de monologue que nous avons présenté ci-haut, nous devons noter que le metteur en scène propose au spectateur des images de la vie auxquelles il est habitué certes; mais représentées sur scène avec l'apparence de la fiction, ces images passent à lui comme une suggestion. En fait, il arrive que le spectateur penche sur une image non conforme à cause de la charge de la fiction. Nous soulignons de ce point de vue, Siety (2009: 8) l'avait vu dans le même sens, que si le fait de savoir que le contenu d'un film est fictif n'empêche pas d'y croire tout en y croyant pas, le fait de savoir qu'une image est le support réel d'un contenu imaginaire n'empêche pas davantage le spectateur de lui attribuer des propriétés fictives, tout en le sachant réelle. C'est pourquoi, comme le souligne Rancière (2008: 23) «Etre spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en tant que spectateur qui lient à tout instant ce qu'ils ont vu et su, fait et rêvé».

5.3.2. L'intertextualité dans le discours théâtral

Comme nous venons de le dire dans les lignes précédentes, le texte littéraire a bien une valeur sémiotique. Toute son organisation n'a déjà d'autres objectifs que la médiatété de l'information. Le texte littéraire est entouré d'éléments qui rendent sa compréhension médiate. C'est dans l'optique de cette tendance qu'il faut ranger ces propos de Schaeffer (1996:81) qui considère que« Si toute œuvre d'art n'est pas nécessairement un objet sémiotique, l'œuvre littéraire est, en revanche, toujours un effet de sens. Ainsi, les propres ou la particularité de la littérature est de (tenter de) satisfaire à la fois une attente esthétique et une exigence intellectuelle ».

L'intertextualité a l'option d'apporter des éléments dans la compréhension du discours dans lequel un autre est enchâssé. Cela est bien vrai. Mais il est aussi évident que si l'intertextualité apporte des suppléments dans la construction et la déconstruction d'un texte, elle en renforce la médiatété. Il faut donc déconstruire deux textes au fonctionnement parfois différent.C'est pourquoi, Bessière (2001:26) pense que «L'œuvre littéraire est somme des symboles, eux-mêmes lisibles, suivant la somme qu'ils constituent de manière constante».

L'introduction dans un discours d'un autre genre de discours, est souvent régulière, et fait partie du style du discours oral. Le théâtre en tant que genre social en fait usage. En effet, les romans écrits en langues étrangères ont suffisamment utilisé ces modèles en mettant ensemble divers niveaux du discours africains. Nous devons par contre noter que l'intertextualité n'est pas un simple assemblage de genres oraux, elle est une mise ensemble de plusieurs niveaux de discours, qui fonctionnent différemment, mais qui ensemble dans le sens de leur mise en commun contribuent à faire du sens selon le contexte. Dans ce sens, Edgar-Hunt, Marland & Rawle (2010:70) définissent l'intertextualité comme «L'influence sur un texte d'autres textes; relation entre les textes ». Nous pouvons nous arrêter un peu pour illustrer le cas à travers cette mise en scène entre trois acteurs-personnages dans la pièce *Enfants de la rue*. Un qui vient rendre visite à deux autres pour chercher à reprendre son neveu qu'il loge chez eux. Son allure ne plaît pas le jeune qui le reçoit à la porte; ce dernier le tourmente par des questions qui n'arrangent pas le visiteur. Cet échange entraîna du bruit qui fit entrer en scène le grand-frère du jeune homme pour essayer de calmer la tempête. Il s'ensuit alors un échange des proverbes entre le grand-frère et le visiteur.

Texte 14 tiré de la pièce *Enfants de la rue*

Ya Za: (devant la porte face à Maloba): bon moi, on m'appelle ya Za. Je suis professeur ku bwala. J'ai donné cours à Nlemba deux ans. Je suis responsable yibisalu bibio bibikidi grand-frère ami wuyizifwa. Alors bwabu minu mi yisiala responsable mubisalu biandi bio bikabikidi, zimagasins, matoma (kiyombe/français)

Maloba : mon cher oza clair te, puis oza sérieux te. Oye awa okomi ko se vanter je suis le responsable, je suis professeur, munu nde mutu responsable ya bima bikaka grand-frère, qu'est-ce que cela a à avoir avec moi? Etali ngayi te (lingala/kikongo ya leta/français)

Ya Za: c'est ce que je t'informe parce que tu m'as posé la question naza nani! (français/lingala)

Maloba: oza nani, oui!

Ya Za: mwaana wa widi kwaku! Yayoyo arche de noé ya Monsieur Jules Kizaza? Bakheembi kwawukoko kwidi mwaanama khazi. Mukuwa kwawu koko kakala, nya ndizi landa. Kotati kukhati tusolula. (Kiyombe)

Ya Za: mambu mama lulembu lundanga. Beeno lusi nzaba ko mambu malembu luta mudiambu di mwana wowo. (Kiyombe)

Maloba: tozolukakayo! Yonde tata leki ya Mokuwa, kota. (Lingala)

Maloba: mon cher oye awa po omata scenario to ndenge nini! (lingala)

Ya Za: non non c'est-à-dire mon cher mwa j'explique ti minu mindidi ngwandikhazi, ndidi khomba wadi siandi. (Kiyombe)

Maloba: non ekomi humour oyo olingi otourner awa! (il appelle l'ainé) eh ya tifio! (Puis s'adresse encore à ya Za) mon cher, boyaka na mipepe ya mabe boyete. (Lingala)

Ya Za: ta ta tshi lekitshio. (Kiyombe)

Maloba: nge banzidi ti minu ndia wangako kiyombi; weka kukholukila kiyombe (kiyombe)

Ya Za: minu ndisi koluka kwami kadi mambu mabubi ko (kiyombe)

Maloba: nga pe naza muyombe (lingala)

Ya Za: kadi diambu. Vasi kwandiko kadi diambu, vayi minu ndisi tuba kwami kadi diambu di bubiko. (Kiyombe)

Traduction:

Ya Za: bon moi on m'appelle ya Za. Je suis Professeur au village. J'ai donné cours à Nlemba (pendant) deux ans. Je suis responsable de toutes les affaires laissées par mon grand-frère qui est décédé: des magasins, des voitures…

Maloba: mon cher, tu n'es pas clair et puis tu n'es pas sérieux. Tu viens ici, tu commences à te vanter: je suis le responsable, je suis professeur, c'est moi le responsable des biens laissés par feu mon grand-frère, qu'est-ce que cela a à avoir avec moi? Ça ne me concerne pas.

Ya Za: ce sont des problèmes que vous êtes en train de garder (ici).

Maloba: nous sommes en train de te chercher! C'est toi l'oncle paternel de Mukuwa, entre.

Ya Za: c'est de la sorte que tu me parles! Hein, jeune homme!

Maloba: mon cher, tu es venu ici pour monter un scénario ou quoi?

Ya Za: non, non. C'est-à-dire mon cher ami, moi j'explique que moi je suis son oncle paternel, je suis le frère de son père.

Maloba: Non. C'est devenu de l'humour, c'est que tu es en train de tourner ici. Mon cher, il ne faut jamais venir avec des airs mauvais.

Ya Za: regarde, regarde ce petit enfant-ci.

Maloba: tu penses que moi je n'entends pas le kiyombe; tu te mets à me parler en kiyombe.

Ya Za : moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

Maloba:moi aussi je suis Muyombe.

Ya Za: pas de problème. Il n'y a aucun problème, mais moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

Texte 15 (tiré de la même partie): intervention de Tiflo, le grand-frère de Maloba (Nous le séparons du texte précédent pour mettre en évidence les différents niveaux du discours à ce

niveau.

Tiflo: (sortant de la maison s'adresse à son frère Maloba) Maloba ni bamambu yayi! Maloba plina ve bakesadilaka. Ngemeka mona mutu, yamba yandi tete yandi mevwanda bosi beeto kuwa ni mambu, nini yandi mekwizila. (Kikongo ya leta)

Traduction:
Maloba! Quels genres de problème ici! Maloba, ce n'est pas de la sorte qu'on agit. Si tu vois quelqu'un, reçois le d'abord, tu le fais assoir après nous écoutons pourquoi il est venu.

Tiflo (grand-frère de Maloba) s'adressant encore à son petit frère, lui dit ce proverbe:

Bakulu bata ngâna: **nos ancêtres ont dit en proverbe**

Báanzila vvuúmu **pense au ventre (pour que)**

Múúnú kákkáámbá dídí boote **la bouche te dise quelque chose de bon**

(Sens) Accueille bien quelqu'un et ce dernier pourra te dire quelque chose de bien qui arrange ta situation

S'adressant au visiteur il lance

Tiflo:Papa muzona diaka ve kuwa bamakelele, yayi mukena kuwa ya mekuma on dirait baventure. Kwiza na respect, nge mekuwé! (kikongo ya leta)

Traduction:
papa, je ne veux plus entendre du bruit, ce que j'entends, c'est devenu on dirait des aventures. Viens respectueusement, tu as compris?

Tiflo: **nge** wudi nkulutu, kadi landakananga baana baleezi. (Kiyombe)

Traduction:
toi tu es un adulte, il ne faut pas trop suivre les jeunes

Bakulu bau (kiyombe) **selon les ancêtres**

Babbúúdídí bbáánda **on t'accuse d'un grief**

Máváaku buudidi bbáánda **toi aussi tu accuses d'un grief**

Sens: Il faut savoir accepter ses erreurs, même si les autres ont les leurs.

Réplique du visiteur (ya Za)

Inga tata (kiyombe)

Traduction: c'est vrai, papa.

Vayi bakulu ba ta (kiyombe): mais les ancêtres ont (aussi) dit

Bákkúúlá mwíini (kiyombe) si on te chasse du village la journée

Wéénda il faut partir la journée

Sens: il ne faut pas donner l'occasion à un adversaire de te faire plus de tort.

Tiflo: bwa khambi mawizidi (kiyombe)

Traduction:
maintenant dis-moi, pourquoi tu es venu.

Texte

Ya Za: Matondo mawombo tata. Kadi lumeesaala kisaalu mulunda mwaana wo Mukuwa. bon, mambu mi mekwizila kwaku, masi kwandiko keni mamwadi kani matatu. Diambu kwa a dimweka ndimekwizila kwaku. Minu mindi siandi nleki nia mwana wowo. Baba bau babwadi, tuwilu munsamu ti nawunka wufwidi. Mafwa kaadi diambu. Les linges sales se lavent en famille. Alors bu kamefwa, beeto veka en famille matuzaba sukula les linges linges linges sales. (…) Dikanda yoso bameba kubwaala , bamekwiza, baadi kuna nzo. Minu mibametuma. Minu mindiwilu nsamu kudi mwaana wo Liziba ti mwaana ku Mukuwa, widi ku nzo Jules Kizaza, na arché de Noé kuna 8 kuna ku secteur, nya Mukuwa kwa kadi. Minu ndimetéléphona baasi bwaala bamekwiza, bababoso. Bamakhamba minu ndiza laanda nya Mukuwa , nya Mukuwa minu nya ndizi landi, minu ndi kubonga nya Mukuwa ndi nata kunadikanda tubaka busoludila misamu mioso, tubonga tshula kioso kibika nya siandi tuvutula mu mioko miandi. Minu tangu yivutuka kubwaala yifweni. Mambu mana kwa ndizidi kooko. Beeno kadi kukhangileno ntima. Nya ditoko wukukwamisa wamisa kunganda, twaleno mwana ndi naaté, tubonga kimvwama tuvutula, kakala miyivutuka kwami kubwaala, mi kiprof kiama yisalanga ; kadisia ti minu zingazi yeta kwanga. Po mi minu ndikala conseyé yi dikanda yonso; minu yeta kubavana malongi mi conseiller yau.

Bakulu bau vo

Bákiisi ba kipheénzi bavíídí mbáázu (kiyombe)

Míínú ndíímmbuukulungu bô.

Traduction:

Merci beaucoup papa parce que vous avez fait un travail de garder cet enfant Mukuwa ici. Bon, le problème dont je suis venu ici, il n'y en a pas deux ou trois. Un seul problème m'a emmené ici. Moi, c'est moi son oncle paternel cet enfant-ci. Ils étaient à deux, nous avons appris que l'autre est décédé. Le deuil, pas de problème. Les linges sales se lavent en famille. Alors comme il est mort, nous saurons nous-mêmes en famille laver les linges sales. (…) Tous les membres de la famille sont venus du village, ils sont là à la maison. C'est moi qu'ils ont envoyé. Moi, c'est moi qui ai appris la nouvelle par cet enfant Liziba que mon enfant Mukuwa est chez Jules Kizaza, arche de Noé au km8 au secteur; c'est ici qu'il est Mukuwa. Moi j'ai téléphoné aux gens du village. Ils sont arrivés, eux tous. Ils m'ont dit de venir le chercher Mukuwa, lui Mukuwa c'est lui que je viens chercher, dès que je l'aurais

pris, je l'emmènerais en famille pour que nous ayons le moyen d'arranger tous les problèmes, que nous prenions tout l'avoir de son père, que nous le remettions entre ses mains. Pour moi, il est temps que je rentre au village. C'est pour cela que je suis venu ici. Quant à vous, ne m'endurcissez pas votre cœur (ne me compliquez pas la tâche).Ce jeune homme me tourmentait dehors, donnez l'enfant que je l'emmène, que nous restituons la richesse, qu'il reste… que moi je rentre au village car moi je suis enseignant; ne pensez pas que je suis un coupeur des noix de palme. Moi je suis le conseiller de la famille; c'est moi qui leur prodigue des conseils, c'est moi leur conseiller.

Bakulu bau vo **les ancêtres, selon eux**

Bákiisi ba kipheénzi baviídí mbáázu (kiyombe) **les fétiches du chimpanzé ont péri dans un incendie**

Míínú ndíímmbuukulungu bô. **Ce n'est pas moi qui me fais soigner avec.**

Sens: il faut savoir compatir aux malheurs des autres. Il ne faut pas non plus se mêler inutilement dans les affaires d'autrui.

Texte 16:

Ya Tiflo: eh Maloba! Nge mekuwa! Lokola mukena kumona bamambu yango yake bamambu ya famille; moyen beeto sala cale na ba mambu yayi me tala, parce que mukena mona yandi ke vraiment papa leki nandi, yandi mezaba yandi. Les problèmes c'est quoi, même munu l'heure muvwandaka vwanda na Moanda na inzo ya ya Lumusu; donc l'heure tata munu yandi vwandaka na tshela, papa leki yandi kwiza déclarer balibérer munu na ya Lumusu. Yandi salaka ve ni discussion. Alors le problème c'est quoi munu façon memona bakwenda bawu nioso zoole bika bakwenda. Papa baka mwaana nge, Mukuwa kota na inzo baka bimange beeno kwenda po ya mekuma déjà mambu ya (kikongo ya leta)

A yaya: bakulu batubikila nsamu:

Bakhúuku mu nteéte

Beka ddoodasána

Traduction:

eh, Maloba! Tu as entendu! C'est comme si, j'ai l'impression que ce problème est un problème familial; il n y a pas moyen que nous résistions, parce que je réalise qu'il est vraiment son oncle paternel, il le connaît. Les problèmes c'est quoi, même moi quand j'habitais à Moanda dans la maison de ya Lumusu; quand mon père était à Tshela, mon oncle paternel est venu me déclarer chez ya Lumusu pour qu'il me libère. Il n'avait pas discuté. Alors le problème c'est quoi, moi je trouve qu'ils doivent aller tous les deux.

Mon cher frère, les ancêtres nous ont laissé un message:

Bakhúuku mu nteéte **les poules emprisonnées dans une même corbeille**

Beka ddoodasána **se donne encore des coups de bec**

Sens: en temps de malheur, les gens doivent s'entraider mutuellement pour sortir de ce malheur au lieu de

se faire encore la guerre.

L'autre cas de l'intertextualité observé, c'est le recours à la chanson pour exprimer sa mélancolie ou sa situation présente. Dans le cas que nous illustrons ci-dessous, la femme dont le mari (accusé de sorcellerie) est en train d'ensorceler tous les enfants, se met à regretter de n'avoir personne qui puisse l'aider à sortir de cette situation. En fait dans la tradition kongo, la succession des morts ou des situations macabres en famille entraîne des palabres pour déterminer la cause. Ce sont souvent des khazi (Chefs de famille: oncles maternels) qui prennent le devant parce que c'est sur eux que repose la responsabilité de la famille sur tout le plan. Ils doivent donc veiller à la sérénité au sein de la famille. C'est ce que cette femme (la maman des enfants ensorcelés est en train de dire dans la chanson ci –dessous

Texte 17 tiré de *Et après*

Kiadi minu kani bwe ndyala sukila. Bana babo balembu yendi. Nya wuntete wufwa, wumwadi bobwawu, bwa nya mebwe lawuka.

Traduction

Je ne sais pas moi, comment je vais finir. Tous les enfants sont en train de partir. Le premier est déjà mort, mêmement pour le deuxième; celui-ci devient fou.

Texte 18 (chant)

Bau babaka khazi zau zikubatadilanga mambu	Eux, ils ont des oncles qui traitent des problèmes pour eux,
Aminu khondolo	moi qui en manque
Aminu khondolomoi	qui en manque
Kwetalanga	Je ne fais que regarder!
Aminue yéyé (3X)	Pauvre de moi (3X)
Aminu khondolo	moi qui en manque
Kwetalanga	Je ne fais que regarder

Ici il faut noter dans ces conditions, que le chant constitue donc, comme le reconnaît Alagoa (1972:176), une vraie source d'information historique. En effet, en dépit, de leur caractère allusif ou indirect, le chant permet aussi de renseigner sur l'histoire de la société. Dans le cas présent, le chant de cette mère permet de saisir un aspect historique important des peuples kongos: le rôle de l'oncle dans la résolution des problèmes familiaux.

Quel rapport faut-il déduire de cette intertextualité? Nous l'avons dit au début de ce

chapitre. Si le discours théâtral apparaît simple, le saisir ne l'apparaît pas pour autant. Comme nous allons le voir dans le point qui suit concernant le présupposé, il convient de détecter la charge des présupposés qu'il renferme pour essayer de le saisir. Le discours théâtral réside souvent dans ce qu'il ne dit pas. Et dans ces conditions le théâtre puise dans le signe qui permet de cacher et de montrer à la fois. La sémiotique dans ce cas permet de saisir la part équilibrée de différents signes par lesquels le théâtre cherche à signifier. Si l'on entre dans l'ombre du discours chanté par cette femme, nous observons que la femme se plaint et présente un problème social très régulier: des hommes qui souvent maltraitent des femmes dont ils savent qu'elles sont sans soutien ou s'ils existent, ils sont moins efficaces dans la gestion quotidienne de la famille. C'est pourquoi une des conditions de choix de chef de famille est le dynamisme de celui-ci face à tous les problèmes du clan.

Le chant ou le proverbe, en tant que genres autonomes, dans ces conditions, apportent des précisions que le langage ordinaire tel que représenté par le théâtre ne peut pas rendre explicitement. Par leur esthétique particulière et par leur façon d'exprimer la vision du monde, ils permettent mieux de saisir de manière lapidaire une information alors que le théâtre pouvait en faire toute une pièce ou toute une série des répliques. A ce niveau, il faut donc considérer que l'intertextualité, à notre sens, renforce la médiatété de la littérature autant qu'elle constitue aussi une voie de sortir de la médiatété. Mais, à ce niveau, nous devons aussi noter un fait important, dans le premier cas d'intertextualité, l'usage de proverbe vient apporter une autre information culturelle: c'est le fait qu'il soit un langage ésotérique réservé à une catégorie de personnes: les adultes. Dans sa discussion avec le jeune à la porte, ya Za ne pouvait pas user de ce discours, parce qu'il doit supposer qu'il serait incompris de ce jeune. Et d'ailleurs le grand-frère du jeune homme Maloba, qui prend l'initiative des proverbes évoque le fait en disant à ya Za: *«nge wudi nkulutu, kadi landakananga baana baleezi » (kiyombe)* «toi tu es un adulte, il ne faut pas suivre les petits enfants». Cette phrase suffit déjà pour expliquer le niveau du discours entre les deux personnes. Tout ceci, nous l'avons déjà dit, ajoute de la littérarité à la littérature.

Nous avons le devoir de mentionner que l'intertextualité ne réside pas dans une simple compilation des genres; mais elle traduit le retentissement social et culturel dans un texte. C'est la manière dont le discours d'un texte travaille et produit le discours social contemporain ou antérieur. Ce qui impose donc que la lecture d'un texte est une superposition de deux textes. D'une part de celui du producteur et de l'autre de celui du lecteur. C'est ce que Bakhtine (1987) appelle le dialogisme, le fait que «Tout discours comporte du déjà-dit, et le dialogisme peut être défini comme l'ensemble des discours déjà tenus qui constituent le fond des discours actuels» (Longhi & Sarfati, 2011:45). Bourdieu (1987:175) dans ce sens pense que pour lire

adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment dans son intertextualité c'est-à-dire à travers le système des écarts par lesquels elle se situe dans l'espace d'œuvres contemporaines. De la sorte Tynianov (1965:124) pense que «Toute œuvre littéraire se construit par rapport aux textes du passé considérés comme"modèles" (modèles imitables, récusables ou à recréer)». Seydou (2008:127) pense que «L'introduction de l'intertextualité et de l'opération de lecture dans la "signifiance", a en effet réveillé l'exigence d'une prise en compte, dans l'analyse textuelle, de certains paramètres qui, en situation d'oralité, s'imposent d'eux-mêmes, tel par exemple celui de la socialité». Ce qui signifie, que

> L'intertextualité [...] ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences [...]. Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle de dissémination –image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité. (Barthes, 1997:817).

Dans cette même logique, Todorov (1981:8) pense que le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tout cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. Chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture: la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours auxquels chaque sujet est obligé de se situer.

Nisin (1960:82) nous illustre cette productivité en nous faisant vivre le débat entre Valéry et Servais Etienne sur le sens de la poésie où dans la prise de position de différents auteurs nous lisons que le sens du texte relève aussi de la construction participante du lecteur. D'où la productivité langagière qui confère au texte un caractère intertextuel, celui-ci vu comme une combinaison de deux niveaux textuels. Nisin rapporte donc que

> La notion d'un sens vérifiable régulateur du sens ajusté n'est d'ailleurs pas restée étrangère à Valéry; reconnaissant à l'amateur de poésie «une très grande liberté quant aux idées, liberté analogue à celle que l'on reconnaît à l'amateur de musique», il ajoute cette importante restriction: «quoique moins étendue»; or toute la question est là. La liberté du lecteur vaut pour toutes les idées qui échappent au contrôle de ce sens vérifiable qu'ignore la musique –elle ne vaut pas pour les autres. Il est donc clair que Valéry parlait uniquement du sens total, du sens vécu par chacun, du poème. Mais quand Servais Etienne s'élève contre le laxisme de Valéry, il ne considère à son tour d'autre sens que le

> sens vérifiable. «Un poème, écrit-il, a un sens et il n'en a qu'un.» Des poètes ont dit le contraire: ils fabriquent des obstacles pour que leur art les surmonte… un mot a plusieurs sens dans le dictionnaire, mais dans un contexte donné il n'en a qu'un.»[37] Valéry ajoutait évidemment à ce sens «le complément secret du texte, qui montre la fonction du lecteur»; son «sens» était le sens d'un objet pour qui s'en sert (en l'occurrence Alain, peuplant en philosophe les constructions de paroles du poète).

Le propos de Nisin ci-dessus nous fait comprendre comme Barthes (1997: 814,815,817) que Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte 'travaille', à chaque moment et de quelque côté qu'on le pense; même écrit, il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. «La productivité se déclenche […] le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant […]: le signifiant appartient à tout le monde; c'est le texte qui, en vérité, travaille inlassablement, non l'artiste ou le consommateur […] Le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production: par la signifiance». Appliquée dans le domaine de cinéma Edgar-Hunt, Marland & Rawle (2010:71) montrent que l'intertextualité n'est pas un vol, mais le destin de toute forme d'expression artistique. Ils montrent que chaque film naît de ce qui a existé auparavant. Cela peut ne pas sembler très engageant, mais l'art du cinéma consiste précisément à créer quelque chose qui semble nouveau à partir de cet héritage. Non seulement le préexistant représente-t-il une mine d'idées avec lesquelles vous pouvez jouer à loisir, mais le genre constitue une toile sur lequel vous pouvez déposer une touche personnelle de couleur ici et là pour accentuer un relief et attirer l'attention du spectateur davantage sur ce coin du tableau.

5.3.3. L'ellipse de lieu et de temps

Ce procédé très souvent utilisé dans le cinéma, où souvent pour besoin d'économie de temps et de lieu, on escamote certains détails qu'on fait vivre dans l'esprit des auditeurs ou des téléspectateurs. Ellipse, c'est-à-dire «Manque semble le mot juste pour traduire le grec elleipsis. Ellipse, ou absence de quelque chose. Ce quelque chose, néanmoins, voulant être sous entendu: non dit, mais à comprendre». (Durand, 1993:11). C'est une technique que nous trouvons fréquemment utilisée dans l'échantillon que nous avons analysé. L'annonce du lieu suffit pour faire comprendre que (dans la logique du récit) un événement s'était passé à tel endroit. Cette annonce donne parfois des spécifications sur la caractéristique de l'endroit

[37] Discours de réception à l'Académie Royale, Bruxelles 1938.

indiqué. C'est en quelque sorte ce dont parle Baumgardt (2001: 506) en évoquant la notion de «nous culturel» où il démontre que le texte s'inscrivant dans l'univers culturel de la performance, dans l'espace du «nous culturel» qui est pensé comme identique ou du moins proche de l'espace de l'énonciation, la littérature orale a moins besoin que la littérature écrite de développer l'effet du réel; ceci a pour conséquence que le texte de littérature orale et notamment le conte peut, si son énonciateur le veut, réduire l'importance des indices qui permettent d'identifier l'espace narratif: ainsi, lorsqu'un conte mentionne par exemple un baobab, la simple dénomination suffit pour créer l'image. Il n'est pas nécessaire de décrire l'objet pour qu'il puisse être visualisé, identifié, reconnu voire compris dans sa dimension culturelle et symbolique par le public.

Pour illustration, la conversation suivante entre deux amies. L'une vit en Angola et vient à Boma pour le problème des enfants laissés par sa sœur. Elle en profite pour rendre visite à son amie d'alors. En effet, son éloignement a fait qu'elle eût été absente lors des rencontres ayant décidé du sort des enfants laissés par sa sœur décédée. Maintenant que l'un de ces deux enfants vient à décéder, elle s'est vue dans l'obligation de se rendre à Boma pour apporter son poids dans la résolution de ce conflit.

Texte 19 tiré de la pièce *Enfants de la rue*

L'amie: eh wa mutindu ko? (kikongo ya leta)

Tante: ça va.

L'amie: wapi mutindu beeno kuna na Angola! Beeno bemekwenda

beeno, beeno me durer beeno. (Kikongo ya leta)

Tante: bon, mekwiza samu na problème ya bana défunte grande sœur bikaka na Boma; yau mekwizila sinon mukwizave. Kuna pe beetoke beeto bien nge mezaba kaka; ngolwa nge kaka na kulukisa. Kaana nge lukisave moyen nge baaka, ikele ve. (Kikongo ya leta)

L'amie: baana grande sœur ngo nini bamesala? (Kikongo ya leta)

Tante: baana bika défunte grande sœur ya munu, na bakala nandi bazoole bamekufwaka. Babikana bau zoole kaka. Maintenant tellement tata na maman mekufwaka, phangi ya bakala ya grande sœur, katuka na bwala yandimekwiza awa na Boma yandi mebengana baana. Dès que yandi mebengana bau, maintenant mambu yango bamekwiza funda yau na niveau ya Matadi. Na Matadi mambu yango moyen ya simba ikeleve. yau yina mumekwiza munu mosi en personne tellement me kwendaka, yau yina mekwiza comme ça beeto tala bamambu yango parce que baana ngo bakenamonana diakave, nikuzaba niplace bakwendaka. (Kikongo ya leta)

Traduction:

L'amie: eh! Comment te portes-tu?

La tante: ça va.

L'amie: comment vous là-bas en Angola! Vous vous en êtes

allée, vous y avez passé beaucoup de temps.

La tante: bon, je suis venue pour le problème des enfants laissés par la défunte grande sœur à Boma; c'est à cause de ça que je suis venue; sinon je ne serais pas venue. Là aussi, nous sommes bien; comme tu le sais, il faut savoir chercher (se débrouiller). Si tu ne cherches pas, tu ne trouveras pas.

L'amie: les enfants de la grande sœur en question, qu'est-ce qu'ils ont fait?

La tante: les enfants laissés par ma défunte grande sœur et son mari, les deux sont déjà décédés. Ils sont restés seulement à deux. Maintenant, comme le papa et la maman sont déjà décédés, le petit-frère du mari de la grande sœur qui venait du village; c'est lui qui est venu ici à Boma et a chassé les enfants. Comme il les a chassés, maintenant on a porté l'affaire à la justice au niveau de Matadi. A Matadi cette affaire n'a pas marché. C'est pourquoi je suis venue moi-même en personne, tellement que j'ai quitté il ya longtemps; c'est pourquoi, je suis venue pour que nous traitions de cette affaire car les enfants en question ne se voient plus, on ne sait pas où ils sont partis.

Dans l'intervention de la tante, elle fait allusion à Matadi et l'Angola. Cette allusion laisse comprendre que dans la logique du récit, il y a des événements non représentés mais dont l'absence est présente. Ainsi l'on comprend qu'il y a des scènes qui se sont passées à Matadi: la comparution devant les juges, par exemple, ensuite elle évoque l'Angola dont l'absence est tout aussi présente par rapport à la logique du récit: notamment la réception de la nouvelle par téléphone ou par un envoyé, qui la fait venir à Boma; ensuite par son discours, elle dévoile la vie que la plupart qui va en Angola mène: la débrouille. Même si ses scènes ne sont pas représentées, leur idée est présente dans l'idée des spectateurs qui comprennent à partir des simples dires la réalité telle qu'elle s'était déroulée dans les endroits cités.

La suppression de certaines séquences du récit fait participer le spectateur à l'esprit de la conception. Car, ils sont amenés à combler le vide en reconstituant l'unité ou les unités manquantes. De cette manière, comme le dit Durand (1993:19, 29)

> Montrer sans montrer [...] l'ellipse permet de voyager dans le temps narratif, à quel bon compte elle peut rapprocher deux époques, deux instants, deux gestes, deux visages, deux répliques, etc. Notons que de tels bonds ne se pratiquent pas seulement dans le sens du temps qui passe (de maintenant vers plus tard), mais tout aussi bien à contre-courant: d'aujourd'hui vers hier, vers autrefois.

5.3.4. La pause

Dans le domaine kongo, la prise de parole dans des situations solennelles est accompagnée de plusieurs précautions: la clarté, la compréhension, l'exactitude, mais aussi l'embellissement. La pause est parmi les procédés dans le style qui expliquent ces précautions. Dans la pause, selon Mbanga (1996:125), l'énoncé s'interrompt et reprend sur un ton tout à fait différent: grave, affaibli ou exclamatif. Les dialogues sont les formes les plus expressives dans la mesure où grâce à l'échange, chaque personnage tente d'exprimer ses émotions et d'étaler ses humeurs en fonction des paroles d'un autre personnage. La pause a une valeur rhétorique très certaine que nous pouvons relever dans les situations ci-après:

a) Elle annonce l'importance de l'information qui sera donnée et appelle donc l'attention de l'auditoire.

   Notons l'extrait ci-après:

   Texte 20 tiré de la pièce *Enfants de la rue.* Cet extrait est une prise de parole au cours de la palabre qui réunit deux familles qui doivent décider du sort des enfants dont les parents sont décédés respectivement fils et fille de deux familles réunies. Il en est de même du texte 20 tiré de la même pièce où *ya Za* cherche à récupérer son neveu auprès de la famille qui a hébergé ce dernier lorsqu'il les avait chassés de la maison.

Texte 20

Nsamu twidi yeno vava, luzebi ti ndyetu me fwa. Alors, bwa diambu luekansia, Babana (pause) bakabikidi (pause) Kudi na tukubabikila (kiyombe)

Traduction

Le problème que nous avons ici, vous savez que notre frère est décédé. Alors, ce que nous allons faire; les enfants (pause) qu'il a laissés (pause), auprès de qui les laissons-nous?

Texte 21

Bamakhamba minu ndiza laanda nya Mukuwa,**(pause)** nya Mukuwa **(pause)** minu nya ndizi landi, minu ndi kubonga nya Mukuwa ndi nata kunadikanda**(pause)** tubaka busoludila misamu mioso, **(pause)**; tubonga tshula kioso kibika nya siandi tuvutula mu mioko miandi. Minu tangu yivutuka kubwaala yifweni. Mambu mana kwa ndizidi kooko. Beeno kadi kukhangileno ntima.

Traduction

Ils m'ont dit de venir le chercher Mukuwa **(pause)** lui Mukuwa **(pause),** c'est lui que je viens chercher, dès que je

l'aurais pris, je l'emmènerais en famille (**pause**) pour que nous ayons le moyen d'arranger tous les problèmes (**pause**), que nous prenions tout l'avoir de son père (**pause**), que nous le remettions entre ses mains. Pour moi, il est temps que je rentre au village. C'est pour cela que je suis venu ici. Quant à vous, ne m'endurcissez pas votre cœur (ne me compliquez pas la tâche).

Ici le locuteur veut plus attirer l'attention de l'assemblée sur les enfants laissés par les défunts et sur leur responsabilité. Ainsi, voudrait-il que ce message soit entendu par tous, dans ces plus petits détails. L'intonation et la diction donnent une valeur rhétorique qui plaît à l'oreille mais aussi qui laisse imprégner le message. Notons cependant qu'il n'y a pas une norme pour spécifier l'endroit où il faut placer la pause. Le locuteur fait intervenir la pause à côté de l'information qui constitue le socle de son message.

b) Elle crée un effet de surprise: toute information, quelle qu'elle soit, a toujours un effet de surprise dès lors que son contenu reste dans le secret de celui qui l'émet. Dans ce sens, la personne qui a la parole, le sachant, peut prendre un temps à livrer l'information de manière à susciter l'envie aux autres qui ont hâte de posséder l'information. C'est le cas dans cet extrait tiré de la pièce *Et après* qui représente la scène de la maman qui vient annoncer à son fils ainé le cas de la folie de son frère cadet. En effet dans cet extrait, la maman de ya Za qui était restée au village a vécu les manifestations de la folie de son fils juste après que ce dernier eût salué son père qui revenait de la forêt. Elle accourt prévenir son fils qui était loin de la maison auprès de ses amis :

Texte 22: *tiré de Et après*

- **Maman**: a twendi kuna nzo, ka philosophe (pause) ka philosophe (pause) …
- **Ya Za**: bweévi?
- **Maman**: (…) ka philosophe lawukidi, twendi wutala phila kekila. (kiyombe)
- **Ya za**: lawuka? (Kiyombe)
- **Mama**: twendi wetadi phila kekila. Tshikidie, tshikidie (kiyombe).
- **Ya Za**: demba ku ntu? A mama bika kutudisa phila demba.Nya philosophe demba ku ntu?(Kiyombe).
- **Mama**: twendeno teti; tala twendeno kuna. (Kiyombe).

Traduction

-**Maman**: allons à la maison, car philosophe (pause) car philosophe (pause)

- **Ya Za** : quoi?

- **Maman**: car philosophe a attrapé la folie, viens voir comment il est devenu.

- **Ya Za**: attraper la folie?

-**Maman**: allons que tu voies comment il est devenu!

-**Ya Za**: la folie dans la tête? Ah maman, ne me dis pas cette sorte de folie. Le philosophe a la folie dans sa tête?

Cet effet de surprise peut être rendu par la musique, car, selon Baumgardt (2002:23), «le flux narratif continu du texte oral est interrompu par des pauses instrumentales qui créent des silences: laisser un public le temps de s'imprégner du texte, souligner l'importance d'un événement qui vient d'être dit, ou encore créer du suspense en aiguisant l'attente de la suite».

c) Elle permet de choisir les mots justes: en effet, le choix de mots justes, surtout dans le cadre de circonstances coutumières, traduit un effet esthétique et cognitif qui caractérise le style oral. Ainsi, et l'orateur et toute l'assemblée se livrent à un effort cognitif de recherche du mot juste et voulu dans le contexte d'énonciation du discours. C'est pourquoi d'ailleurs, l'assemblée peut contredire l'orateur dès lors qu'elle se rend compte que le mot employé par ce dernier n'est pas celui qui doit l'être dans tel contexte. Très en usage dans le cas de discours inachevé, un genre très utilisé dans la littérature orale.

d) Elle permet d'insister sur un fait, sur une information: dans ces conditions, l'exemple illustré au point a) de cette section s'applique également dans le cas d'insistance; nous illustrons par un autre extrait qui a la même valeur que l'extrait illustré au a):

Texte 23 tiré de *Seul Christ nous suffit.* Dans cet extrait, un jeune homme du village vient voir le Chef du village pour s'informer sur le sort des gens qui ne sont pas rentrés depuis qu'ils sont allés dans le village des adeptes de dieux des ancêtres.

- mfumu **(pause)** mambi tufweti vaanga? (kiyombe)

Traduction: Chef (pause) que devons-nous faire?

Dans le cas de l'énoncé ci-dessus, le destinateur insiste à l'attention de son destinataire (le chef) sur la décision à prendre face à une situation imminente. La valeur rhétorique comme nous venons de le dire ci-haut est rendue par l'intonation et la diction.

5.3.5. Le discours sous-entendu

Le discours sous-entendu n'est toujours pas perceptible par tous. Il est souvent illustré par deux personnes qui, en situation d'échange partagent certaines connaissances idéologiques qui leur permettent de déduire la vérité cachée dans l'expression non exprimée mais insinuée par son interlocuteur. Le discours théâtral est fait des insinuations, des sous-entendus, des présupposés. Dans le cas de notre analyse, nous assistons à des échanges où les personnages ne disent pas ce qu'ils veulent exprimer, mais les insinuent à travers d'autres mots. La compréhension de ce message appelle donc un code culturel.

C'est ce qu'illustrent des extraits suivants: texte 24 tiré de *Et après*, textes 25, 26 tirés de *Christ seul nous suffit*, le texte 27 tiré de la pièce *Ezui ezui* et le texte 28 tiré de *Enfants de la rue* auquel nous avons déjà fait allusion en expliquant l'intertextualité. Dans l'extrait 24, nous sommes en phase de la mise en scène de la tante de ya Za qui débarque abruptement chez son neveu pour lui faire des remontrances au sujet de sa décision de prendre une autre femme à la place de celle que lui a proposée la famille. L'extrait 25 met en scène le mea culpa d'un jeune homme qui vient de tuer lors d'une bataille un autre jeune (pourtant opposé à leur religion). Il présente son mea culpa aux ancêtres. L'extrait 26 met en scène un jeune du village qui vient voir le Chef du village pour le problème qui sévit dans la communauté; dans ces entrefaites, il parla de sa journée passée dans la forêt. L'extrait 27 met en scène la réunion de la famille qui se prépare à envoyer leur enfant ya Za en ville pour y apprendre du métier. Au cours de cette réunion, chaque membre donne son point de vue et un conseil à l'enfant qui doit partir. Un des membres fait recours au sous-entendu dans son discours. Enfin l'extrait 28 que nous avons déjà évoqué dans d'autres circonstances, met en scène ya Za qui vient chercher son neveu chez les personnes qui ont pris soin de ce dernier. Il rencontre à la porte la résistance de Maloba qui lui pose tout un tas de question. Nous reprenons cet extrait ici pour illustrer un autre aspect de sous-entendu qu'il comporte.

Texte 24 tiré de «*et après*», texte

Tante: tala! Wukadi wa mukento wa! Ti mengi fwa bika nketo wa; **minu ndi komba siaku**. (kiyombe)

Traduction: regarde! Tu ne veux pas écouter avec cette femme! Si tu ne veux pas mourir, abandonne cette femme. **Moi je suis la sœur de ton père.**

En insistant dans son intervention sur «moi, je suis la sœur de ton père». Elle veut rappeler à son neveu [ce que ce dernier est censé connaître] que

- Les tantes paternelles sont toujours redoutables dans la société kongo
- Elles ont un pouvoir de nuisance très attesté.
- En dernier essor, c'est un droit de veto face auquel, le neveu devait se plier.

Texte 25 tiré de (Christ seul nous suffit)

Bakulu balemvuka, kamumyangu ndi mekumvondila (kiyombe)

Traduction: que les ancêtres me pardonnent, car, c'est à cause de la douleur que je l'ai tué.

Ici, le locuteur veut sous-entendre sociologiquement le fait ci-après:

- qui tue son prochain est châtié par les ancêtres
- que c'est un acte involontaire qu'il a commis et mérite une circonstance atténuante.
- Les ancêtres sont les juges de la société.
- Ils sont omniprésents.

Texte 26 tiré de «Christ seul nous suffit»

A: nazalaki na zamba namonaki nyoka ya monene. Nakataki ye moto. (Lingala).

Traduction: j'étais dans la forêt, j'ai vu un gros serpent. Je lui ai coupé la tête.

B: bamoyi eleki makasi.

Traduction: les soleils sont très coriaces (ces derniers temps).

Cette conversation peut paraître comme un quiproquo. Il n'y a aucun rapport entre le discours de A (j'ai vu un gros serpent au champ que j'ai tué) et la réaction de B (les soleils sont très coriaces ces derniers temps). Le discours est interprété culturellement.

En disant que le soleil est très coriace ce denier temps, B veut insinuer:

- Une expérience culturelle qui fait que pendant les moments très chauds, les serpents sortent de leur tanière pour se chauffer au soleil. Ils se mettent ainsi à découvert. Les villageois sont donc très habitués à ce spectacle qui est régulier au moment de fortes chaleurs.

Texte 27 tiré de *Ezui ezui*

Ah semeki, problème yoyo yi Za, depuis thama yitona. Bika mwaana bakala bukadi vovo, kafweti tambula, kafweti dyata mwingi kabaka luzingu. Yandi baka luzingu, buna beeto mamveeto mpe kabéki mukutusadisila. Mukwevwandanga kubwaala, luzingu lubwala lwidi phasi na phasi. Bika! **Zibuleeno mintima**mwaana kakenda. Nzambi kansakumuna.

Traduction

Ah, beau-frère, ce problème de Za a commencé depuis longtemps. Regarde, un garçon doit marcher (s'ouvrir), il doit marcher pour chercher la vie. S'il réussit à trouver la vie; nous aussi, il saura comment nous secourir. Rester au village, avec cette vie du village qui est si difficile… Laissez!**Ouvrez-le cœur**, que l'enfant parte! Que Dieu le bénisse.

Cet extrait tiré de la pièce *Ezui ezui* résulte d'une réunion où la famille décide d'envoyer leur fils à Boma pour y apprendre du métier. Au cours de cette réunion la tante maternelle (grande sœur à la maman de ya Za) prenait la parole.

Dans le discours de la tante, il y a une notion sous entendue, c'est la sorcellerie. En disant ouvrons nos cœurs, elle fait une demande implicite aux gens de mauvais cœurs, aux sorciers de pouvoir laisser à l'enfant la liberté de voyager afin que rien de mal ne lui arrive. Nous allons y revenir au chapitre suivant où l'on nous montre que le sorcier a deux cœurs. La journée, il peut être très bien, alors que la nuit, il est nuisible.

Texte 28 tiré de '*Enfants de la rue*'

Maloba: nge banzidi ti minu ndia wangako kiyombi; weka kukholukila kiyombe (kiyombe)

Ya Za: minu ndisi koluka kwami kadi mambu mabubi ko (kiyombe)

Maloba: nga pe naza muyombe (lingala)

Ya Za: kadi diambu. Vasi kwandiko kadi diambu, vayi minu ndisi tuba kwami kadi diambu di bubiko. (kiyombe)

Traduction:

Maloba: tu penses que moi je n'entends pas le kiyombe; tu te mets à me parler en kiyombe.

Ya Za : moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

Maloba:moi aussi je suis Muyombe.

Ya Za: pas de problème. Il n'y a aucun problème, mais moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais.

En disant «tu penses que moi je n'entends pas le kiyombe (…) moi aussi je suis Muyombe. L'acteur-personnage Maloba veut insinuer que:

- j'ai entendu et j'ai compris et je comprends tout ce que tu dis.

Cela a nécessité la réaction de ya Za qui a compris le sous entendu du discours de Maloba. Ainsi réagit-il: «pas de problème, il n'y a aucun problème, mais moi je n'ai pas dit quelque chose de mauvais».

Maloba veut insinuer aussi, si nous poussons loin l'imagination en creusant l'ombre de son discours, à l'intention de son interlocuteur que:

- Tu dois savoir qu'ici (dans cette ville), les gens comprennent facilement le kiyombe et donc
- Ne pense pas parler du mal ou d'un secret devant les gens en kiyombe, car
- Tu seras surpris d'être interpellé.

Ce qui met en exergue les propos de De Grauwe (2009:1) qui écrit: «A Boma se parle surtout le munukutuba ou kikongo ya leta, influencé par le yoómbe. Lors de notre dernier séjour en 1988, nous avons constaté que bien des habitants de Boma n'hésitèrent pas à nous parler en yoómbe».

Nous pouvons aussi le remarquer dans le Texte 29 tiré de la pièce *Colis ya Patron*. Cet extrait met en scène un patron qui vient d'engager un domestique à qui il donne quelques consignes sur le fonctionnement de sa maison:

Patron Za: zebi minsiku mikala ku nzwami?

Domestique: kadi teba minkandi, kadi dya bikedi, kadi dya mayaka!

Patron Za: vasi ko mawu (vava kwisi ko mawu). Yiza (il traine son domestique jusqu'au dehors en lui montrant toute sa parcelle et lui dit) wumona luphangu lua lwami. Mi muluphangu lwami lwalu, kadi kukotisa kadi mutu. Phuku, kakota, nkawu, kakota, ngwadi yikota tsikadi, tsikota, mona mwana kento wukota muluphangu lwama…

Domestique: nana

Traduction:

VNIVERSITAS BRUXELLENSIS - BIBLIOTHECA

Patron Za: Tu connais les règlements de ma maison?

Domestique: ne pas piler les amendes de noix de palmier, ne pas manger les cosettes de manioc, ne pas manger les maniocs.

Patron Za: Ici, il n'y en a pas ça. Viens! Tu vois ma parcelle-ci! Dans ma parelle-ci, il ne faut pas faire entrer quelqu'un. La souris peux entrer, nkawu peux entrer, ngwadi peut entrer; si tu vois une fille, qu'elle entre dans ma parcelle…

Domestique: non!

La réponse spontanée du domestique à la question du patron veut insinuer un fait culturel. On suppose toujours que les gens qui ont des moyens (qui ont réussi dans la vie) ont des fétiches qui leur imposent certaines conditions pour protéger leur richesse. La reaction du patron à la réponse de son domestique en dit encore plus. Car en disant: "Ici il n'y en a pas ça"; le patron n'exclut pas l'imaginaire de son domestique, mais il veut faire croire à son domestique que lui ne fait pas partie de cette catégorie de gens, et pourtant, tel est bien le cas. Le discours du patron est un indice qui montre effectivement sa vraie nature. Nous voulons encore souligner l'imagination de la mise en scène à ce niveau. En effet, le patron devait directement commencer par donner les règlements à son domestique [ce qui est plus logique] qui est censé ne pas les connaître puisqu'il vient à peine d'être engagé. Le metteur en scène met l'accent sur l'imaginaire populaire, en jouant sur les considérations de deux classes sociales différentes. Ce qui sous tend l'idée de «la double démarche intertextuelle de conventionnalisation et de production de sens» (Helbo, 1983: 66). Double demarche donc de conventionnalisation et de production de sens, qui appelle une réflexion sur la compatibilité des termes; en effet la citation produit un sens nouveau et évalue implicitement l'ancien; la réalité dialectique du spectacle répond à l'imaginaire théâtral; le théâtre est la mise en scène reconnue des codes quotidiens mais en même temps il est mise entre parenthèses de ces codes; la scène irréalise: elle cite elliptiquement voire invente le monde qu'elle représente.

5.3.6. Quelques cas d'humour

Nous revenons sur la discussion entre Maloba et ya Za dont nous amputons un extrait pour illustrer un comportement humoristique:

Texte 30 tiré de '*Enfants de la rue*'

Ya Za: (devant la porte face à Maloba): bon moi, on m'appelle ya Za. Je suis professeur ku bwala. J'ai donné cours à Nlemba deux ans. Je suis responsable yibisalu bibio bibikidi grand-frère ami wuyizifwa. Alors bwabu minu mi yisiala responsable mubisalu biandi bio bikabikidi, zimagasins, matoma. (Kiyombe).

Maloba : mon cher oza clair te, puis oza sérieux te. Oye awa okomi ko se vanter je suis le responsable, je suis professeur, munu nde mutu responsable ya bima bikaka grand-frère, est-ce que cela a à avoir avec moi? Etali ngayi te. (Lingala)

Traduction

Ya Za: bon moi on m'appelle ya Za. Je suis Professeur au village. J'ai donné cours à Nlemba (pendant) deux ans). Je suis responsable de toutes les affaires laissées par mon grand-frère qui est décédé: des magasins, des voitures…

Maloba: mon cher, tu n'es pas clair et puis tu n'es pas sérieux. Tu viens ici, tu commences à te vanter: je suis le responsable, je suis professeur, c'est moi le responsable des biens laissés par feu mon grand-frère, qu'est-ce que cela a à avoir avec moi? Ça ne me concerne pas.

Le comportement de l'acteur personnage ya Za est réellement indécent. On ne peut pas débarquer chez les gens et commencer directement à étaler ses avoirs. Cela ne peut que relever d'un langage théâtral, de l'humour précisément. Et plus loin dans le détail du texte treize, son interlocuteur se demandait s'il était venu monter un scénario, parce qu'évidemment son allure traduisait le comique.

Il en est de même dans la pièce *Tom et Gerry* où l'acteur-personnage Liziba faisant la cour à une fille représente la frousse que souvent ressentent certains garçons à livrer leur intention amoureuse à une fille. Il utilise des formules qui traduisent bien le comique:

Texte 31

Liziba: ehen. Mbo muzona tubila nge kwandi. teka ten. teka nge ofele, kupia nge ve mbongwe hen! Moyen ve ya mefuluka.

Donc muzona tubila nge mambu mosi plina mais muna sentir tsooooni (pause) na kutuba!

Getou: maintenant nge plina nge ketubila?

Liziba: a rien, donc awa muke muke sala na Cilu telecom, ya Babi grand prêtre. Muntwa ntete me nata moto ya quatre pneu na Boma. Muke sala kuna, maintenant yandi ke futa mu na mois vingt mille. Bon muke na soixante mille na inzo, mbo yake déjà na inzo muke tula na itsya pfulu, muna zaba ve ni muke sadila ya, maintenant ya muzona tubila nge, beto sala beto kitata na mama.

Getou: tata na mama buna ni mutindu?

Liziba: beto zolasana beto ko

Getou: ni nge metuba beto vwa beto na nge! Nge ke playi ni façon mukezodila nge bombese mu mukwenda mu.

Liziba: mu awa muke, phila mutu kwaaandi. Batu ketubila munu muke vwanda beau gare. Kana muke natambula, matama munnu kedendaka. Tolingana Na biso ko.

Getou: ça va mekuwa nionso yina nge metuba, cherie nangusa mu.

Liziba: eh, ehen munangusa nge? Na nge mebengila mu?

Getou: chérie

Traduction

Liziba: ehen! Bon, je voulais te dire… puise d'abord. Je voulais seulement te dire. Puise d'abord. Tu puises de l'eau gratuitement, ne donne pas l'argent, n'est-ce pas! N'est-ce pas, c'est rempli (ta marmite). En fait je voulais te dire quelque chose, mais j'ai honte.

Getou: maintenant, tu parles seulement comme ça?

Liziba: non, tu me vois ici, je travaille chez Cilu telecom. Maintenant, il me paie vingt mille le mois. Bon j'ai soixante mille à la maison, c'est déjà à la maison, je mets ça sous le lit; je ne sais pas ce que je ferai avec ça. Maintenant, je voulais te dire que nous fassions le jeu de papa et maman.

Getou: papa et maman, c'est quoi?

Liziba: que nous nous aimions!

Getou: qu'est-ce que tu veux dire! Que j'accepte de vivre avec toi! Toi qui a une forme bizarre, comment je vais faire pour t'aimer. Aide-moi à soulever ma marmite que je m'en aille.

Liziba: tu sais moi c'est ma façon. Les gens me disent que je suis un beau garçon. Quand je marche, mes joues bouge. Aimons-nous, seulement!

Getou: ça va, j'ai entendu tout ce que tu as dit chérie. Fais-moi soulever, chérie.

Liziba: ehen, ehen, ehen! Que je te fasse soulever? Comment tu m'as appelé?

Getou: chéri.

Ou encore dans cet extrait tiré da la pièce *Et après* où l'acteur personnage ya Za est reçu chez le grand-frère de son ami et qui s'assoit sur le fauteuil avec son bidon sur la tête.

Texte 32 tiré de la pièce *Et après*

Mukuwa: mekala kwaku ayi bidon kyaku kuntu (kiyombe)

Ya Za: nzye ndi tala mwingi ndi kulula kyo bidon beeni.

Traduction

Mukuwa: comment tu peux t'asseoir avec ton bidon sur la tête.

Ya Za: c'est toi que je regarde pour que je le pose par terre (tu ne m'as pas donné la permission de la poser par terre.

Les éléments relevés dans cette analyse nous permettent de comprendre que l'art théâtral est une rhétorique spécifique. La simplicité du discours peut trahir l'analyse. Un grand

effort sémiotique de déconstruction du signe est nécessaire pour une analyse efficace; encore que le théâtre est un multilangage; le dédoublement des signes sollicite un regard très raffiné. C'est qui nous rapproche de la considération que les images-signes ne peuvent être comprise que dans leur ambiguïté. A ce propos, Agel Henri & Geneviève (1957:22) notent: «A l'écran, la signification de l'image n'est pas épuisée par ce qu'elle représente: elle est "multivalente", ambiguë, et à la limite, pourrait se définir par cette ambiguïté même. On ne doit donc pas réduire une suite d'images à une équation précise à un symbolisme rigoureux et déterminé».

L'on peut se poser la question de la valeur de la rhétorique autour de laquelle s'organise le récit. En effet, les effets voulus et proposés par l'auteur ont quelle fin? Seulement de satisfaire l'oreille, la vue? Nous pensons que la rhétorique a une valeur significative qui, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, relève de l'essence même de l'œuvre littéraire. C'est une évidence, l'artiste (dramaturge, metteur en scène, musicien,...) a pour matière première le langage de son groupe social. Mais son génie se reconnaît et se démarque, à ce que, de l'utilisation de cette langue commune, il parvient à tirer un effet esthétique et à créer dans la tête de ses admirateurs une représentation dans laquelle ceux-ci se mirent sous l'effet de l'esthétique qui les emporte. Ainsi un musicien qui communique ses états d'âme par l'agencement original d'une gamme de sons, un écrivain qui joue avec les mots pour créer un effet de réalité dans la fiction que transportent ses mots. Ce qui explique bien les propos de Leroy (1966:190) qui souligne que l'écrivain utilise la langue commune (cette condition est indispensable, car le poète qui ne serait compris que de lui seul n'est pas, du point de vue de sa production artistique, un être social), mais il en discerne mieux que d'autres les ressources: il réussit à créer des combinaisons phoniques, morphologiques, sémantiques qui exercent sur l'auditeur (ou le lecteur) une impression esthétique et éveillent dans son esprit la représentation voulue. Il précise dans ce sens qu'il y a une restriction à faire: la réceptivité de l'œuvre littéraire est plus ou moins grande selon le degré de compréhension et le niveau de sentiment esthétique qu'elle exige, car la communion d'un groupe d'individus dans un même sentiment de la beauté réclame de ceux-ci une connaissance plus ou moins approfondie des moyens d'atteindre à la beauté.

C'est pourquoi, nous pensons comprendre que c'est derrière l'opacité qui la caractérise que réside sa singularité. Méchoulan, 2004:19 pense que c'est même à partir de là que l'on pourrait concevoir certains effets et certains enjeux de l'écriture littéraire: une façon de faire habiter des mondes des paroles et des idées. Si avec l'autonomie de la littérature s'est glissée l'opinion que la narration et l'argumentation, univers de l'écriture et connaissance du monde relevaient des territoires étrangers, une approche topique permet de reconnaître que la

littérature est savoir du monde et qu'une idée n'est jamais qu'un scénario, une intrigue tenue dans sa contraction maximale. «La nature du topos tient à son indication –autrement dit – il nécessite l'horizon d'un public pour lequel, dans certaines conditions, il existe des textes, en effet, "littérarisables"».

Ainsi, dans le même sens que Méchoulan, Zumthor (1972:23) considère que «Le texte poétique en déployant son discours et quelqu'en soit le contenu intentionnel, s'ordonne par rapport à une vision du monde, rencontre une logique profonde et comme une univocité de comportement propre à cette culture ou à un tel moment de l'histoire». Ce qui permet de dire comme Makouta (2004:265) que « Ceci est particulièrement vrai, s'agissant des arts qui se servent du langage, c'est-à-dire, des mots. Le mot, quand bien même il ne se révèlerait que sous la forme d'un beau son, a toujours un sens. Y' a-t-il seulement un moyen d'empêcher un mot d'avoir un sens, d'apporter avec lui une idée et de les répandre?» En effet, «Dans tout art qui se sert du mot, l'humanité entre, l'âme humaine, l'esprit humain et la conscience humaine, et avec tout cela nécessairement, l'artiste doit compter». (Faguet, 1904:218). C'est pourquoi

> Quand on examine le rapport du langage à l'œuvre, la première illusion dont il convient de se garder est cette illusion d'immanence: les mots ne sont que des moyens et ce n'est pas en eux que réside l'art, mais dansl'acte qui les a assemblés pour que notre lecture, sur ses traces, les rassemble à son tour. Encore qu'elle puisse exister sans eux pas plus que le monument sans les pierres, l'œuvre se distingue des matériaux qu'elle emploie comme la capture se distingue du piège. Au niveau du langage, il s'agit donc moins de se demander ce qui, en lui, la rend possible [...] la visée de la littérature n'est pas d'abord une communication à quoi le langage ne servirait que de véhicule orné. Encore que tout langage véhicule une notion et reflète de quelque façon son auteur, l'œuvre ne nous renvoie pas d'abord à cet auteur ni seulement à un contenu. Elle se définit d'abord par une structure. Objet spirituel construit avec les matériaux du langage, elle est, comme tout objet, susceptible d'un emploi. (Nisin, 1960: 60, 80).

Conclusion

Si nous avons compris dans le chapitre 4 comment le metteur en scène construisait son monde à partir du code-switching comme signe théâtral, l'analyse à ce niveau nous a bien montré que «Le vrai de la scène ne consiste pas à montrer, les choses selon Diderot, "comme elles sont en nature". L'acteur ne reproduit jamais une réalité brute». (Hubert, 2008:171). La littérature est une surdétermination du réel. Derrière les mots ou les images se cachent une vérité non exprimée, mais que font sentir les mots qui la suggèrent. Cette suggestion est rendue possible par une rhétorique qui traduit les fondements d'une science littéraire. «La rhétorique

n'est pas la négation de la signification mais sa construction par une médiation qui sait sa limite». (Bessière, 2001:12). Derrière les banalités des mots réside la sacralité de la notion véhiculée; derrière la grossièreté d'un geste réside l'intelligence de la mise en scène. C'est pourquoi il faut considérer comme le dit Ramadhani, 1972:7 que la littérature est une étude de l'homme: elle fait la lumière sur la vie humaine. Voilà pourquoi certains l'appellent le miroir de la vie. Un miroir que l'homme peut utiliser pour se regarder évoluer dans sa vie quotidienne et peut être s'améliorer. La littérature n'est pas simplement un ornement de la langue, c'est un outil important utilisé par un homme pour parler à un autre homme.

Tous les faits de discours relevés ci-haut peuvent paraître inutiles, mais leur haut degré cognitif nous permet d'appréhender la réalité au delà des mots. L'encodage autour du monologue, discours sous-entendu, humour, ou de l'intertextualité traduit la caractéristique de la littérature à figurer les faits en vue de solliciter la capacité interprétative du lecteur ou du spectateur. Car, nous pouvons dire avec Perelli-contos (1997:43) que même dans le cas où les messages des créateurs sont transmis de façon plutôt claire, nous ne pouvons nous empêcher d'interpréter, en trahissant nécessairement ces messages. Mais C'est en raison de cette «trahison» que nous sommes aussi des créateurs, car nous substituons, le plus souvent inconsciemment, notre propre représentation mentale à la représentation scénique.

En codant ces faits de discours comme signe théâtral, nous avons pu comprendre que le metteur en scène croise les codes de manière à créer une unité sémantique dans l'interprétation et la compréhension du message. Ainsi l'encodage au niveau du code-swhitching et des faits des discours nous conduisent de manière transversale à la construction d'un monde binaire où les oppositions projetées entre jeunes et vieux cachent bien le code du vouloir vivre ensemble, harmonieux que veut inculquer le metteur en scène. Ici, nous pensons reconnaître l'omnipotence de la littérature qui, selon Bessière (1999: 71,73), suggère la double caractérisation du signe: celui-ci fonctionne par-delà la fin du sujet, et dans un dehors itérable, constant par ses actualisations. Il démontre dans cette omnipotence qu'il n'est de pertinence du signe que spécifique à tel moment, en tel lieu. L'exercice de la pertinence est ponctuel et contingent. Il n'est paradoxalement de pertinence que selon la reconnaissance d'un non-sens: il y a, par définition, une limite des capacités interprétatives, liée à la multiplicité des réseaux qui sont le support et l'objet de l'interprétation; noter un défaut de sens, revient à noter que le degré de pertinence prêté à la littérature, à l'écriture, peut être d'une ampleur telle qu'il y ait parasitage des réseaux de signification. La construction explicite de l'œuvre suivant un tel savoir du lieu commun, suivant un tel savoir du paradoxe de la pertinence fait de l'œuvre non pas ce qui expose sa propre impossibilité mais la banalité et l'impropriété: ce lieu commun, s'il doit être un

jeu dialectique par lequel il expose ses conditions, fait du langage commun une manière d'impossible et une manière de singularité commune. Le texte littéraire ne peut sans doute valider sa métaprésentation; il peut cependant placer cette métaprésentation dans le paradoxe de la pertinence, en se tenant aux jeux du langage quotidien.

Les faits des discours sont un des aspects de l'analyse théâtral. Nous avons analysé ce chapitre, en tenant compte de la manière dont les différents acteurs-personnages jouent sur certains aspects culturels relatifs au maniement de la parole dans la société kongo. Ainsi, nous pouvons soutenir que les mots, du moins dans le domaine de la littérature, sont des barricades au-delà desquels il faut toujours chercher le vrai sens exprimé. Il faut donc franchir ces barricades pour savoir ce qu'il cache. Robic-Diaz (2013:12) le pose dans l'introduction de l'ouvrage *Au-delà des images* où il explique l'ambiguïté des discours des arts qui constitue l'objet commun de tous les auteurs de cet ouvrage collectif. Il montre donc que leur intention était alors d'engager un décryptage du réel tel qu'il nous est restitué par les médias d'arts (cinéma, photographie) et d'information (presse, télévision). Ainsi l'ambition de leur ouvrage s'inscrit dans cette logique: aider le récepteur de produits culturels à prendre conscience de l'ambiguïté d'un discours qui prétendrait traiter d'une réalité parallèle. Car, il démontre que

> Toute représentation qui donne à voir, à lire, ou à entendre quelque chose qui enfreint la réalité traditionnelle, ouvrirait donc des perspectives de décryptage habituellement verrouillés par un rationalisme étroit. Les réalités parallèles gardent les facultés des mondes imaginaires enfantins, elles permettent, en débridant le discours, d'ouvrir un accès au sens caché des événements. En d'autres termes, c'est au-delà du sujet que se situe le champ de son analyse, ce qui est doit être compris excède largement ce qui est explicitement donné à comprendre. L'Au-delà peut dès lors se concevoir comme une manière de délocaliser un discours supposé dérangeant voire subversif afin de libérer tant son énonciateur que son récepteur. Ces ailleurs sont un refuge, un espace protégé par le fait même que leur intérêt échappe à un sens immédiat.

Ryngaert (1996:29) montre d'ailleurs que «Tout texte de théâtre contient des marques spatiales [...] qui ne sont pas à prendre en compte à un premier niveau d'analyse». C'est le travail qui sera fait dans le chapitre suivant où nous allons essayer de décortiquer les mots en les questionnant au dedans en vue de tirer la pertinence du sens qu'ils portent: le vrai, selon leur contexte d'usage. Et de ce fait si le recours à la sémiotique est autorisé en vue de déconstruire le différent signe; une lecture herméneutique nous permet encore mieux de démonter les différents symboles dont sont porteurs les différents signes qui placés dans leur contexte d'usage ne manqueront pas de faire appel à la pragmatique. En effet, comme le souligne Fontanille (2013:18) «Il y a une manière d'aborder la question, et qui est celle des niveaux de

pertinence sémiotique (ou plans d'immanence), la pratique spectaculaire trouvera une place par différence avec les autres niveaux». Et Boussiac (2013:61) montre enfin que «La sélection des codes culturels (costume, gestes, musique, chorégraphie) [...] est de nature purement sémiotique».Cela met en exergue le point de vue déjà soutenu par Elam (1988:32) qui écrivait

> Theatrical signification is not reductible to a set of one –to –one relationship between single sign – vehicles and their andividual meanings. If it were possible to break down the performance texte into atomic units of meaning; the task of analusing theatrical semiosis would be elementary, but by the same token the performance itself would scarcely more than a parade of items to which the audience has merely to assign fixed values. The production of meaning on stage is too rich and fluid to be accounted for in terms of discrete objects and their representation roles.

Chapitre 6

Les interactions entre l'espace, le discours et les personnages dans le théâtre moderne kongo

Introduction

Le théâtre est complexe et polysémique. Il réside dans la polysémie des signes qui le constituent. C'est pourquoi Eco (1975:35) considère que l'élément primaire d'une représentation théâtrale (au delà de la collaboration des autres signes, tels que signes verbaux, scénographiques, musicaux) est fourni par un corps humain qui se meut. Un corps humain qui se meut se présente comme une chose vraie, éventuellement comme l'objet de signes possibles (objet photographiable, définissable verbalement, désignable…). Il précise en cela que l'élément purement «sémiologique» du théâtre consiste dans le fait que ce corps humain n'est plus une chose parmi les choses, parce que quelqu'un le montre, en le détachant du contexte des événements réels, et le constitue comme signe, constituant en même temps signifiant les mouvements dans lequel ces mouvements s'inscrivent.

Dans cette optique, comme le reconnaît Helbo (1983:8), dans l'analyse du théâtre le modèle se veut de décloisonnement et convie tout à la fois les théories du langage, le regard de la psychanalyse, l'expérience du praticien. L'analyse doit s'investir à l'intérieur de concepts-clé (sujet, parole, société) un réseau de rapports et d'échange; exigence obligée d'une espèce de check-up intellectuel préalable au sens, à la censure, au plaisir; cérémonie multiple et dialectique qui est aussi celle du théâtre.

L'analyse du théâtre dépend, en plus, de l'interprétation sémantique qu'en fait chaque société. Nous voulons dire, et nous l'avons même dit précédemment, que chaque société définit et vit son théâtre conformément à son code sémantique, esthétique et spectaculaire. C'est pourquoi, il y a un rapport de cause à effet entre les différents signes et leurs significations concrètes. Leur interprétation devant dépendre du code théâtral reconnu par la société qui le consomme. Nous y avons fait mention dans le chapitre précédent en nous référant à Helbo (2007) et à Ryngaert (1996).

A propos, l'Occident, l'Orient ou l'Afrique n'interpréteront jamais un théâtre de la même manière ; les schèmes cognitifs liés à la représentation, à l'incarnation des personnages, au discours et à l'espace n'étant pas les mêmes. Déjà au niveau de la langue, les codes intonatifs et rythmiques, les codes non verbaux [gestuels, mimiques, posturaux…]; les codes conversationnels et narratifs [la façon de mener une conversation, d'interagir avec l'interlocuteur, de construire un récit, d'argumenter…]; les codes rituels ne se posent pas de la même manière. Tous ces codes varient d'une culture à l'autre et posent donc, au même titre que la langue, des problèmes de traduction et d'interprétation qui, non pris en compte peuvent être la source de malentendus ou d'intercompréhensions ou encore d'incommunicabilité. Ainsi

voudrions-nous voir, dans le contexte du théâtre moderne kongo, comment l'espace concourt à la construction du sens et donc influence le discours et la psychologie du personnage agissant sur scène entraînant ainsi à composer avec l'acteur un couple indispensable dans la définition du théâtre.

6.1. L'espace et la construction du sens

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre quatre au sujet de la langue, nous le notons aussi au niveau de l'espace. En effet, autant que la langue, l'imaginaire de l'Africain a été conditionné dans bien des cas par l'occupation coloniale, notamment la notion de l'espace. Des nouvelles notions de l'espace entrainèrent une réorganisation cognitive en cette matière. En effet, comme le souligne Dulucq & Soubias (2004:5), les multiples sociétés africaines ont saturé d'imaginaire leur environnement. Les projections des uns et des autres se sont rencontrées en s'hybridant ou en se télescopant, parfois au prix du malentendu. Eco (1975:40) montre qu' «Aucune modification, si minime soit-elle, de la distance spatiale entre deux individus, qui n'ait une signification différentielle». Cela parce que «Le lieu exprime une spécificité nationale, et reflète une vision du monde». (Halasã 1984; Hallaq 2002:11). Kane (2004:193) montre que L'espace et ses représentations constituent un enjeu important dans le cinéma africain. Il n'est pas un simple décor dans lequel évoluent les personnages. Il apparaît au contraire comme le personnage principal dont le discours, pour être implicite n'en est pas moins prégnant. Les représentations de l'espace constituent autant des tentatives de «réinvestissements». L'introduction des notions urbaines [avec toutes les nouveautés qu'elles ont emmenées] a changé les habitudes et a introduit une nouvelle façon de voir les espaces. Nous assistons à une binarisation de l'espace (dont nous allons parler dans la suite). Abomo-Maurin (2002:136) fait le constat en étudiant l'Epopée bulu du Sud- Cameroun «*Ayono ala*», parce qu'elle écrit: «Si l'on remarque dans «*Ayono ala*» de nombreuses occurrences concernant le 'nlàm/dzál [village], progressivement rentrent dans l'épopée des localités nouvelles, c'est-à-dire des villes, unités spatiales qui relèvent fondamentalement de la création coloniale». Ibongo (2009:30) abonde dans le même sens, en parlant de la ville de Kinshasa. Il montre que l'espace urbanistique a été marqué par trois environnements successifs. Les contraintes naturelles et l'établissement d'un noyau colonial ont sécrété un premier visage de la ville; bientôt l'action des administrations coloniales et des étrangers du secteur privé imposent progressivement un nouveau visage; une troisième étape est celle des initiatives proprement urbanistiques, affrontées à l'appropriation de l'espace.

En effet, la notion d'urbanité est nouvelle en Afrique. C'est la colonisation qui l'emmène avec toute son organisation actuelle [administration, commerce, échange…]. De ce point de vue, qu'elle soit représentée dans le théâtre moderne constitue un indicateur important de démarcation entre théâtre moderne et traditionnelle. Il entre donc dans notre critériologie de typologie du théâtre moderne. En effet si dans le théâtre traditionnel, l'espace est souvent imaginaire, conçue en fonction des habitudes socioculturelles bien sûr; l'espace dans le théâtre moderne est physique. Il projette la vie dans des espaces concrets faits d'opposition village-ville. Cela est bien un effet de la colonisation, comme nous venons de le dire de la langue au chapitre quatre. Dans ces conditions, il permet de distinguer le théâtre traditionnel du théâtre moderne, ainsi l'avons-nous démontré dans le chapitre trois. Constat qui ressort aussi du théâtre moderne magrébin dont Hallaq (2002:15) décrit l'organisation spatiale. Mais lu ou joué, ce théâtre reflète, par l'organisation de l'espace qu'il adopte, le même climat dysphorique que le roman et porte les mêmes soucis. Ainsi, Hallaq montre que l'espace analysé par Monica Ruocco à partir d'œuvres maghrébines, reflète les déchirures entre monde rural et ville, mais aussi entre la ville hybride héritée de la période coloniale (représentée par Casablanca) et celle qui plonge ses racines dans l'histoire locale. Et dans la même optique, parlant de l'espace dans le théâtre maghrébin, Ruocco (2002:185-186) souligne cette dualité urbanité/ruralité, dans la mesure où elle stipule pour le cas de Maghreb que

> […] d'autres réalisations divergent du théâtre carnavalesque pour proposer une perception différente de l'espace. […] S'inspirant davantage du présent que du passé, les auteurs préfèrent évoquer un espace, plutôt que de recréer dans la mise en scène. Al-Baht' an rajul yahmilu 'aynayn faqatt, Rajul ismuhu al-Hallāj et al-Sayyid jimjima de al-Maskīnī al-Saghīr présentent des mises en scène très simples et stylisées, et renvoient seulement, à travers différentes allusions au théâtre d'ombres, aux zāwiya des soufis, et aux monastères des Qarmates. Tous ces exemples sont révélateurs d'un théâtre qui se sert de l'espace pour résoudre la dualité métropole occidentale/ville arabe, ou encore *ville/monde rural*[38]. […] Cette exigence se traduit par une réflexion sur le patrimoine urbain magrébin et par la valorisation conjointe, sans sacralisation, de la culture arabe en général et des lieux traditionnels en particulier. L'expérience du théâtre maghrébin révèle une pratique à la confluence de deux sources d'inspiration, apparemment antagonistes: tradition et révolution. Dans les espaces évoqués par les auteurs se déroule un combat qui oppose la pensée musulmane classique aux idées occidentales modernes.

Dans les différentes pièces analysées, il y a lieu de remarquer l'itinéraire village/ville-pays étranger, dans la vie des héros. Un itinéraire qui révèle, bien entendu, un changement de comportement du héros selon les espaces parcourus. Cette opposition domine l'imaginaire de la

[38] C'est nous qui soulignons.

jeunesse et explique quelque fois, ou même souvent, sa mobilité.

L'espace est très signifiant dans ces conditions. Il est le lieu de toutes les significations parce que renfermant en lui tous les repères de l'évolution des personnages. Cette dernière explique que l'existence humaine se trouve métaphorisée par des images spatiales, celle du chemin, du parcours, du voyage.Dans ces conditions, s'interroger sur l'espace en Afrique, c'est donc pénétrer dans le plus profond imaginaire des peuples, débusquer les fausses certitudes, dénaturaliser les repères. Circulations et clivages, fonds symboliques et réinterprétations, cosmogonies anciennes et mutations sociales, bouleversement des perceptions et réorganisation des territoires: ces questionnements offrent des pistes multiples de connaissance des peuples africains. La spatialité intervient dans la construction du personnage: sa psychologie, son discours sont déterminés par la sémiotique de l'espace. Dorigo-Ceccato (2002:189) démontre l'implication du personnage et de l'espace dans la signification du récit. Il montre les interactions des personnages vis-à-vis du «milieu» dans lequel les a placés l'auteur, selon toutes sortes de formules qui vont de l'acceptation au refus, du désir à la fuite, de l'appropriation à l'abandon. En pareil cas, l'espace est une dimension constitutive de l'univers des protagonistes de l'action, qui subissent l'influence du cadre narratif dans lequel ils ont été placés et réagissent émotionnellement à ses caractéristiques, permanentes ou changeantes. Nguessan-Larroux (2004:57) soulignait naguère la nécessité de l'espace pour la production de l'intérêt romanesque, parce que tout récit a besoin d'un espace pour le déploiement de ses actions, écrit-il. Le lieu, tout comme le personnage ou le temps, fonde le récit; parce qu'il conforte l'illusion réaliste. «La narration de l'espace [...] prend en charge le récit de la progression, de l'avancée mais aussi du retard, de l'errance, de l'erreur et de l'obstacle». (Larroux Guy, 2004:73).

Dans le même sens, Weisgerber (1978) considère l'espace comme une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au point de vue, mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien.

Ce qui est dit ici des études romanesques tiennent aussi des études dramaturgiques où l'espace est le lieu de toutes les structurations, où nous considérons que l'espace influence énormément le discours et les actions des personnages. En ce sens, il faut considérer comme le dit Mitterand (1980:194) que «C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité». Ce qui convient à considérer selon Garnier (2006:65) qu'«Un personnage se définit moins par ses actes que par l'endroit où il vit». Ce qui signifie, comme le note Serrurier

(2004:160) que «L'état d'esprit du personnage est souvent manifesté par des indices extérieurs, soit sur le plan corporel, soit dans l'espace qu'il occupe. Le lien entre l'individu est son environnement est clair et indéniable».

La littérature permet tout autant de saisir l'œuvre dans son temps, dans son époque. La polysémie de l'œuvre est faite de ses différents retentissements: philosophique, historique, social, moral. La littérature est un objet sémiotique à travers lequel nous pouvons relever le sens que la société attribue à certaines réalités transposées dans une œuvre littéraire. A cet égard, l'espace constitue bien ce à quoi les personnages se confrontent, métaphoriquement ou réellement, pour progresser, agir, se connaître. Comme nous allons le remarquer dans certaines pièces de notre corpus, les espaces traversés sont les signes véritables de l'évolution des personnages. Ainsi le village, la ville et le pays étranger expliquent sémiotiquement tout le discours des acteurs-personnages, souvent les jeunes. Ainsi en témoigne les extraits ci-après tirés de la pièce *Et après* et *Ezui ezui*. Le texte suivant met en scène l'acteur-personnage ya Za qui est fatigué du comportement de son père. Celui-ci, après avoir ensorcellé son frère aîné et sa sœur (décédés), vient de rééditer le fait en rendant fou le frère cadet de ya Za. Face à cet acte, ya Za se décide de quitter le village et de s'en aller.

Texte 33 tiré de *Et après*

Ya Za: minu bu ndidi bwabu, ndyedi kuyenda Nza. Yenka kwenda, même kufalisi ndyeka kwenda, même ku phovo yenka kwenda. Zimbakananu ti mwana mwidi lubuta widi zina Za. Tshimbakananu, minu yedi bundidi bwabu. Kubulanu mu buku ti mwana lubuta… Ya José, pa wundia, Charufa, Pa wundia, bwa philosophe mebwe lawuka. Ndisyediko mwanéno. Ndyele koso ku yenda nza. (Kiyombe).

Traduction:

Ya Za: moi comme je suis ici, je pars où est-allé le monde. Je vais partir, même au Congo-Brazza, même à Cabinda je vais partir. Oubliez que vous avez un enfant que vous avez enfanté du nom de Za. Oubliez-moi, moi je pars comme je suis ici. Effacez de vos documents que vous avez eu un enfant.... ya José, papa l'a mangé, Charufa, papa l'a mangé, maintenant Philosophe vient d'attraper la folie. Je ne suis pas votre enfant. Je vais partout où est allé le monde.

Dans cet autre texte tiré de la pièce *Ezui ezui*, l'acteur-personnage ya Za envoyé en ville pour y apprendre du métier est tombé amoureux d'une jeune fille qu'il engrosse. Il promet à la fille de l'amener à Cabinda.

Texte 34 tiré de *Ezui Ezui*

Ya za: nga na sepeli lokola okomi na zemi na ngayi. Batu bayebisaka ngayi nakomi mukolo kasi naza na mwana te. Kolongola zemi wana te. Soki baye kotika yo awa, nakoluka mbongo po to luwe ndaku, sima na ngo nakomema yo na Cabinda. Papa na ngayi asalaka na Malongo.

Petite amie de ya Za: eh, papa na bino asalaka na Malongo! Boza na mbongo ebele! Na sepeli.

Traduction

Ya Za: moi, je suis très content comme tu es enceinte de moi. Les gens me disent toujours que j'ai grandi, mais je manque d'enfant. N'ose pas enlever cette grossesse. Si on vient te laisser ici (chez son ami), je veux chercher l'argent que nous louions la maison (notre propre maison); après je t'amènerai à Cabinda. Moi, mon père travaille à Malongo (Une société pétrolière de Cabinda).

Petite amie: ah bon, votre père travaille à Malongo! (Donc), vous avez beaucoup d'argent. Je suis contente.

Dans le premier texte, extrait tiré de la pièce *Et après*, l'acteur -personnage *ya Za* qui veut quitter le village pour une raison quelconque, trace sa trajectoire qui traduit en fait la volonté des jeunes ces derniers temps. Il faut savoir que déjà avant, l'acteur-personnage *ya Za* et son ami Ndele avaient pris l'option d'apprendre le lingala parce qu'ils envisageaient d'aller à Boma et à Cabinda. Et dans le deuxième texte, extrait tiré de *Ezui ezui*, le même personnage ya Za qui avait quitté le village et qui vit maintenant à Boma promet d'amener sa future épouse à Cabinda avec une réaction très attendue de la fille. Cette deuxième proposition est, à notre sens, une continuité de la proposition faite dans *Et après,* car l'itinéraire tracé dans *Et après* prévoyait une escale à Boma avant de poursuivre dans les autres milieux. Nous allons revenir vers le bas pour une analyse sémiotique de ses espaces. Comme l'explique Riffaterre (1971:22) «Une sémiotique décrira l'organisation des signes au niveau (supérieur) du texte ». Et surtout en matière théâtrale, car «Le théâtre, fait de communication, mérite d'être l'objet d'une analyse qui rende compte des méthodes et modèles sémiotiques; tant le texte que le phénomène théâtral présentent, à tous niveaux, des fonctions spécifiques…» (Helbo, 1975b:27).

Ce qui est important de noter à ce niveau est que tout le discours (de ces acteurs-personnages) est orienté dans le sens de la trajectoire de leur évolution. C'est pourquoi, nous pensons, comme Paravy (1999:8), que «L'espace social, avec son architecture, sa topographie, mais aussi son code proxémique, est un véritable objet sémiotique qui livre les secrets des fondements sous-jacents d'une société». Dans ces conditions, il faut considérer que

> La mimésis souligne naturellement les formes de l'instrument et le trajet de la procédure qu'elle met en scène; elle révèle, en prêtant une certaine ostentation aux objets qu'elle manipule, leur puissance

> figurative et les entraîne, à partir de là, dans un processus de symbolisation où ils sont souvent conduits à pointer une réalité plus large que celle qu'ils maîtrisent dans la vie quotidienne. (Ortel, 2008: 7).

Ainsi, à travers le théâtre moderne kongo, il y a lieu de faire remarquer que l'interaction entre le personnage, le discours, l'espace construit le sens des pièces et situe ces dernières dans leur contexte de dénouement. L'espace détermine la psychologie de l'acteur-personnage et la psychologie de l'acteur-personnage conditionne son discours. En effet, c'est l'espace qui définit ou détermine le statut de l'individu par rapport au groupe social et construit son rapport avec celui-ci. Par ses réactions, son langage [déterminé par son espace], on peut situer l'individu face aux autres, et déterminer les rapports sociaux qui déterminent cette société. Une relation implication/explication structure espace et action. Le public qui regarde un théâtre peut induire les actions ou le comportement de l'acteur en fonction de l'espace; parce que les lieux véhiculent des sens qui reproduisent des discours sociaux. Chaque espace détermine un type d'intervention spécifique, un langage spécifique et des constructions mentales y afférentes. Ainsi, comme nous venons de le comprendre précédemment, les villes «Boma» ou «Cabinda» pour le cas des acteurs-personnages analysés constituent des signifiants avec des signifiés multiples que nous avons pu déconstruire avec le discours des acteurs-personnages dans les chapitres quatre et cinq.

Dans cette interaction, ils fonctionnent comme une tripartite qui ne peut pas se détacher. La compréhension de l'un implique celle de l'autre, et inversement. On ne peut pas prétendre saisir une action sans l'avoir saisie dans un contexte. Et le contexte implique les lieux et le discours qui le déterminent. Ce n'est pas faux de comprendre que l'action constitue d'une part le vecteur primordial de l'appréhension de l'espace, d'autre part le fondement même de tout récit. Ce que précise Levy-Leboyer (1980:100) qui pense que «L'environnement est perçu et évalué à travers et par l'action, la séquence d'action étant inséparable de la perception dont elle constitue à la fois une fonction essentielle, un des moteurs et le feed-back qui permet de vérifier que l'élaboration perceptive est pertinente». Si donc l'environnement est perçu et évalué à travers et par l'action, c'est donc que l'action ne s'exprime qu'en fonction de l'espace dans lequel elle est portée. La porosité entre ces variables est très étanche. Ainsi, comme le déclare Ruocco (2002:186) «L'espace scénique devient l'élément central d'un jeu complexe de significations». Si le comportement humoristique de ya Za qui s'assoit sur le fauteuil avec son bidon sur la tête peut paraître normal au village, il ne peut pas passer inaperçu en milieu urbain. La scène traduisant ainsi «le ridicule d'un villageois» qui voit la ville pour la première fois; ou «l'étourderie» face à un rêve qui s'accomplit. L'ensemble de la fiction de Gordimer (1994,

1990, 1987,1981) selon Serrurier (2004:162) semble établir que «[...] le caractère d'un personnage est souvent reflété dans les détails du lieu qu'il occupe».

Reprenant les mots d'Amadi (1973:4), [il est possible que la frontière entre les morts et les vivants soit bien plus ténue que nous le pensions. Il est possible que nous laissions nos traces dans l'espace aussi clairement que nous laissons nos empreintes digitales sur les objets matériels; et ces traces modifient l'espace d'une manière qui affecte ses occupants ultérieurs...], Segers (2004:173) explique que ces quelques lignes d'Elechi Amadi, témoin de la guerre[39], mettent l'accent à la fois sur la continuité et la chaîne humaine et la coexistence des générations, de façon indissociable de leur environnement. Elles suggèrent un échange constant entre individu et espace, aussi malléables l'un à l'autre, vis-à-vis l'un de l'autre. En bref, elles mettent en relief une sorte de porosité vitale entre l'individu et l'espace. Ainsi, pensons-nous, dans ce sens, que le discours (qui détermine la théâtralité) implique l'acteur (qui exprime la théâtralité) et l'acteur implique l'espace (représenté) à partir duquel le théâtre se joue et à l'absence duquel le théâtre n'est pas compréhensible. Le théâtre en tant que genre de la représentation est le mime de la société. Par une déformation de la réalité, il fait vivre à l'homme, comme dans une sorte de miroir, les velléités de son environnement.

> Il est ainsi naturel de faire du théâtre, au sens où il est naturel de s'écarter du réel –perçu comme distinct du virtuel –et de notre aptitude de juger, autrement dit de nos conduites sociales conventionnelles, pour aller vers la célébration commune d'une cérémonie "métaphysique"qui est au-delà du bien et du mal: le cérémonie de la croyance, de la confusion des leurres et du réel. (Biet & Triau, 2006:499).

Et l'acteur -personnage n'est qu'un représentant d'une société, d'un monde supposé. La manière dont les acteurs se comportent sur scène permet de comprendre en effet que «L'environnement agit sur l'homme qui réagit sur lui dans une boucle de feedback où l'être prend conscience de lui-même par l'image de ses actes que lui renvoie le monde environnant comme une sorte de miroir».(Moles, 1978:165).

Mais la question est celle de savoir quelles sont les implications de cette interaction, comment à travers elle saisir toute la trame du drame dans son organisation figurative et cognitive?

Nous l'avons dit que l'espace est en soi une construction signifiante. Il témoigne de la structuration sociale d'une société dans l'œuvre littéraire. Toute œuvre littéraire construit un univers référentiel; l'univers qui est réellement présent dans la communication ordinaire est le

[39] Il s'agit de la guerre de Biafra sur laquelle porte l'article de l'auteur cité.

plus souvent fictivement recréé dans la littérature. Dans ces conditions, nous ne devons pas seulement considérer que les actions se situent dans l'espace, mais aussi, il y a donc lieu de considérer que les espaces (dans le théâtre notamment) créent les actions autant que les actions appellent les espaces dans lesquelles elles sont situées. En effet, il faut, de ce point de vue, savoir qu'

> A côté de la fonction mimétique se trouve donc une fonction créatrice, tout aussi fondamentale, qui vise la production textuelle d'espaces possibles, d'espaces concevables. La relation entre ces deux fonctions est de nature complexe: le texte est aussi bien un médium pour la transmission d'images des espaces vécus qu'un modèle pour la transformation et la production d'espace possibles. Il n'existe pas de représentation simple de l'espace vécu: à chaque fois, on met en œuvre le processus créatif permettant l'invention de formes, et qui contribue par là même à l'articulation et à l'élaboration des formations d'espace d'une culture. Et inversement, il n'y a pas de création d'espaces expérimentaux qui ne transforme et actualise des possibilités ou des virtualités inhérentes à une culture. Les deux s'entre-mêlent immanquablement; les techniques spécifiquement textuelles de présentation d'espaces se réfèrent toujours aux virtualités historiques de produire, d'imaginer et de sentir des espaces, tantôt en les affirmant, selon la fonction mimétique, tantôt en les déformant, selon la fonction modélisante. (Tygstrup, 2001:62-63).

Ainsi tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire est donc une construction au second degré, qui informe, trie, et hiérarchise le matériau pré-construit offert par le réel. Il apparaît donc légitime comme un champ privilégié de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques. Dans ce sens, pour comprendre ce qu'est l'espace de la littérature, il faut s'appuyer sur le fait que la littérature ébauche son univers à partir de l'horizon de l'expérience immédiate de l'homme historique, et donc analyser l'espace qui est représenté et qualifié à partir des actions et des situations humaines. Bien que la capacité du texte à construire des images d'espaces soit déterminée par ce contexte historique, il le transgresse en même temps. Cette capacité de construction, en tant que procédure textuelle, nous rend libre de modifier le donné, de capter l'inouï, bref de créer tout un imaginaire virtuel à partir des possibles non articulés d'une culture. Le texte contribue ainsi à sa manière à la production continue d'espaces, par sa capacité de fixer les espaces évanescents du vécu, et par l'acte fondamental d'inventer des espaces humains: la construction d'espaces vivables, d'espaces possibles, d'espaces autres.

Le metteur en scène ne peut s'échapper à ce principe, dont dépend la compréhension de la pièce. En effet, l'espace littéraire est infini, avec un signifié sans fin. Il fait son montage en faisant des choix qui lui permettent de faire correspondre les personnages et leurs discours aux espaces qui le véhiculent. L'acteur- personnage *ya Za* dans *Enfants de la rue* et *Et après* dans

son évolution dans les différents espaces représentent deux identités différentes. Inverser les personnages dans ces espaces aurait conduit à une autre scène ou une autre pièce. Le même personnage dans la pièce *Je suis innocent* se détermine par rapport aux espaces sur lesquels il se meut. Hubert (2008:221) a souligné ce fait en parlant des Romantiques chez lesquels la multiplicité des lieux est également utile lorsqu'ils veulent montrer plusieurs facettes de leur personnage en le plaçant dans des situations différentes. L'espace et les décors qui structurent la pièce ne sont que des multiples signifiants. Ils ne sont là que pour être pris en charge par le spectateur qui les identifiera en signifiés. Le spectateur donne un signifié au langage littéraire pour lui donner un sens. Cette illusion du monde créé doit rencontrer les accointances du spectateur avec l'espace représenté ou décrit. Tout le talent du metteur en scène consiste à rendre visible l'idée du monde que se fait le spectateur grâce à tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. En effet, donner au lieu scénique un maximum de vérité, c'est visualiser le poids du milieu sur les individus, et aider les acteurs à trouver un jeu spontané. On recrée la vie sur scène pour faciliter l'identification au personnage que les acteurs incarnent, pour qu'ils vivent leur rôle. C'est pourquoi il faut considérer que la mise en scène n'est pas seulement un travail technique qui ressort de la spécificité du travail de plateau, la tâche visible du réalisateur dans la phase de tournage, direction d'acteurs; mais elle est une création du monde. Elle «consiste alors à exprimer un regard personnel sur le monde, à représenter le réel de telle façon qu'il prenne sens par l'opération de communication esthétique, c'est-à-dire, justement par la maîtrise des moyens spécifiques [...] » (Prédal, 2007:9), qui permettent une expression sensible et sensuelle des événements.

Notre corpus présente ainsi des personnages situés dans des lieux, à travers lesquels l'on peut déterminer par les actions et les discours, la passion du peuple qu'il représente, la vision de la société véhiculée. Ainsi l'analyse du discours confronté à l'espace peut nous dire la structure de la société qui est représentée par les acteurs. Les différentes pièces nous présentent un conflit toujours permanent entre deux espaces, deux mondes, comme nous allons les expliciter plus bas. Il faut préciser que ce conflit résulte du renouvellement social. Cela ne peut qu'être normal, comme le pense Buakasa (1973:67). En effet, dans une situation où, d'une part, l'ancien système social continue à dicter, de façon le plus souvent inconsciente, des comportements, attitudes, croyances et pensées, et où, d'autre part, le nouveau système envahit et domine tout, on arrive, au niveau des personnes, à une situation caractérisée par des soucis, des craintes, une anxiété et une opposition d'intérêts.

A ce propos, nous prenons, par exemple, la situation de la palabre kongo, comme espace de discussion, de traitement, des décisions... La palabre dite «*kinzonzi*» est un espace où se

traitent des problèmes, des questions épineuses. En société kongo, on assiste à plusieurs palabres notamment autour du mariage et du deuil: elle est inconditionnelle, surtout quand il s'agit de la mort d'un adulte; c'est pourquoi, en kiyombe au cours d'une palabre de deuil, on entend souvent cette formule: «***mutu yandi fwa, mambu kabikanga***» «quand un homme meurt, il laisse des problèmes (derrière lui)». Parmi les problèmes, existent ceux des enfants, de l'héritage... La famille siège de la responsabilité des enfants et de la destination de l'héritage. L'extrait qui suit tiré de la pièce *Enfants de la rue* illustre bien la palabre autour de la mort et de l'héritage. Cet extrait met en scène une palabre autour de laquelle les membres de deux familles (d'une part de l'homme décédé de l'autre, celle de la femme décédée aussi) discutent sur l'avenir des enfants et de l'héritage laissés par les défunts.

Texte 35 *kinzonzi autour de l'héritage: (Enfants, maison, avoirs.)*

Ami du défunt: Senu ti yo!

Tous: yo!

Ami du défunt: yoyo yibika ba…

Tous : bakulu.

Ami du défunt: Bakulu bata…

Tous: Ngana.

Ami du défunt: A ku kangala…

Tous : Tuyiza.

Ami du défunt : ah mafua…

Tous : mayiza yeto.

Ami du défunt: Ku biziami…

Tous : Beto bavingila.

Traduction:

Ami du défunt: faisons yo!

Tous: yo!

Ami du défunt: yoyo qu'ont laissé les…

Tous: les ancêtres.

Ami du défunt: les ancêtres ont dit…

Tous: un proverbe.

Ami du défunt: [les ancêtres nous ont laissé un proverbe] en promenade…

Tous: nous sommes venus [sur cette terre].

Ami du défunt: la mort…

Tous: est venu avec nous.

Ami du défunt: aux cimetières…

Tous: c'est nous qu'on attend.

Ami du défunt: Lufwa lumebwetubula. Nzambi zaba kutuvanga, bwe tukitulanga tebe byandi, bikwangi.Une fois de plus cette mort vient d'emporter l'un de nous. Ah, Kadi busya!!! Nsamu twidi yeno vava, luzebi ti ndyetu me fwa. Luzebi kweno ti mutu yandi fwa mambu kabikanga. Alors, bwa diambu luekansia, Babana (pause) bakabikidi (pause) Kudi na tukuba… (Kiyombe).

Tous: bikilé

Traduction: la mort nous a encore frappés. Dieu nous a si bien façonnés, mais il fait encore de nous ses bananiers à faucher. Ah, nous n'y pouvons rien! [Qu'y pouvons-nous face à la volonté non négociable de Dieu]. La nouvelle pour laquelle nous sommes avec vous ici, vous savez que notre frère est mort. Et vous savez que quand un Homme meurt, il laisse derrière lui des problèmes. Alors, ce que vous allez faire, les enfants qu'il a laissés. A qui allons-nous les lai…?

Tous: laisser.

Le texte 35 ci-dessus nous montre que la palabre n'est pas un monde ordinaire. C'est un espace clos qui, par ses principes et ses exigences appelle l'ésotérisme. Déjà sa formule introductive indique qu'il ne s'agit pas d'une situation ordinaire, il s'agit plutôt d'un autre endroit différent de l'ordinaire. Et le propos de la personne qui ouvre la palabre le dit d'ailleurs, «le problème qui nous réunit ici». Le déictique adverbial de lieu (ici) emmène une précision sur l'importance du lieu; c'est-à-dire, ce n'est pas un endroit où l'on parle comme d'habitude, où l'on réfléchit comme d'habitude. C'est un endroit caractérisé par son discours, le comportement des gens qui y siègent. Nous l'avons vu avec le conte analysé au chapitre premier à la page 99 *«l'antilope-naine est le plus intelligent de tous les animaux»*. Ainsi on peut comprendre l'humour, la délicatesse du discours, le niveau de réflexion, les jeux de physionomie, les incarnations des rôles qui caractérisent les palabreurs. Dans cette joute oratoire, l'essentiel est de cacher sa véritable pensée sous des apparences de clarté et de précision afin de mieux jauger les intentions de l'adversaire et de retourner contre lui ses propres armes; maximes et proverbes servent d'arguments irréfutables mais aussi, par leur polysémie, de voiles à la pensée qui ne

doit jamais se découvrir dans sa nudité. Nous l'avons vu dans le chapitre 5 avec l'échange verbal entre les deux personnages (ya Za et Tiflo) qui, dans leur interaction, enfilaient tout un tas de proverbes pour exprimer leur pensée de manière voilée. Au fur et à mesure que le duel verbal approche de son dénouement, l'aspect esthétique s'estompe car la fatigue gagne les interlocuteurs qui perdent de plus en plus la maîtrise de leurs sentiments, et donc de leur parole, sans que cesse pour autant l'intérêt des spectateurs pour l'issu du conflit. Comme le fait remarquer Abglemagnon (1969:54) «En Afrique Noire, la palabre est une technique obéissant à des canons précis qui ne permettent en aucun cas à l'orateur d'user immodérément et inconsidérément de la parole».

Aussi, la partie introductive de la palabre énoncé au texte 35, permet de préciser, comme nous l'avons déjà énoncé dans le premier chapitre, que la tradition nous est léguée par les ancêtres. Elle cache le code du bien-être, du bien faire, du bien vivre communautaires. La socialisation, l'intégration, passe par elle; uniquement par elle. Le retour et le recours à la tradition traduisent la fidélité de l'assemblée à l'organisation léguée par les ancêtres: les sages, les savants. Ce va-et-vient rend présent en nous le témoignage éloquent de la vision des ancêtres. C'est dans ce sens qu'il faut retenir cette formule introductive qui fait office d'indice littéraire que nous appelons aussi régulateur de communication. Cette formule trace le cadre et indique à tous que ce qui se fait en cet endroit précis vient des ancêtres. Comme l'indique Vansina (1972:2): «il était une fois» et on est transporté dans un autre monde, «celui des contes et des fantaisies». Ce monde est celui des ancêtres, sous entendu, c'est déjà tellement bien réfléchi par eux que l'on doit se conformer à ses principes (édictés par la palabre selon ses contextes d'usage). Les décisions qui en découlent sont opposables à tous. Les ancêtres en société kongo constituent un recours d'autorité. C'est comme qui dirait «rien ne se fait, rien ne se crée, tout se transforme», c'est-à-dire, nous ne créons rien sinon se référer à ce qui a déjà été créé par les ancêtres. En ceci, il convient de rappeler le débat qui a existé un certain temps sur l'origine des proverbes. Les uns soutenant que les proverbes étaient créés une fois pour toute par les ancêtres, alors que d'autres soutiennent que les proverbes nouveaux sont aussi créés suivant le contexte. Il y a lieu de dire que même si des proverbes sont créés à nos jours, ils le sont suivant le modèle laissé par les ancêtres. Et comme l'a fait remarquer Traoré (1970b:55), les ancêtres sont vénérés comme les créateurs du cadre social où la vie se perpétue et s'intensifie. Le théâtre contribue à cette intensification. Il est, en tant que transposition du mythe, une formule de vie. Il reflète la vie de la communauté et son éthique. A travers le théâtre, le mythe fait prendre à l'homme conscience de sa place pour lui faire accepter ensuite ses obligations sociales.

Il convient donc de comprendre ici que les ancêtres qui constituent les détenteurs du savoir en Afrique l'ont codifié et l'ont caché avec eux. Le retour vers eux symbolise le permis d'usage de ces connaissances; car, selon Hampaté Bâ (1972:24),

> Il n'est pas inutile de préciser ici qu'en Afrique, au côté visible et apparent des choses, correspond toujours un aspect invisible et caché qui en est comme la source ou le principe. De même que le jour sort de la nuit, toute chose comporte un aspect diurne et un aspect nocturne, une face apparente et une face cachée. A chaque science apparente correspondra toujours une science beaucoup plus profonde, spéculative et, peut-on dire, ésotérique, basée sur la conception fondamentale de l'unité de la vie et de l'inter-relation, au sein de tous les différents niveaux d'existence.

Parlant de l'histoire de Mandé, Niane (1960:9, 11) fait allusion à cet aspect hermétique et ésotérique de la connaissance. Car il souligne que la véritable histoire du Mandé qui, elle, n'est connue que des griots des rois, traditionnalistes, attachés à leur généalogie, aux clans princiers; cette version, elle, serait conservée et transmise de façon plus confidentielle et plus formalisée à l'occasion des rituels précis liés à la réfection septennale du sanctuaire du Kama-blon à Kangaba, au cours des séances privées où ce savoir qui ne doit pas être divulgué inconsidérément, se trouve périodiquement vérifié entre connaisseurs. Ceux-ci se qualifient de «sacs à paroles qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires»; et, déclarant «ignorer le mensonge», ils affirment toutefois que toute science véritable doit être un secret. Les ancêtres sont donc les dépositaires de ces connaissances et donc mérite référence permanente. Comme, nous l'avons déjà dit au chapitre premier, le degré de maîtrise de la sagesse des ancêtres permet de mesurer la maturité et le niveau d'individu; parce que «C'est la connaissance de l'homme et l'application de cette connaissance dans la vie pratique qui fait de l'homme un être supérieur dans l'échelle des êtres vivants. Alors seulement peut-on dire qu'il est dans l'état de «neddaaku» (peul) ou de «maaya» (bambara), c'est-à-dire dans l'état d'homme complet ». (Hampaté Bâ, 1972:24).

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre cinq sur les procédés discursifs concernant les implications et les sous-entendus, le jeune qui assiste à la palabre, dans la pièce *Enfants de la rue,* en sa qualité de l'oncle des enfants de sa sœur a beau être interlocuteur au même titre que les autres intervenants, mais sa classe sociale lui imprime un comportement face aux aînés. Ainsi, par exemple, quand il prend la parole en s'adressant à son interlocuteur (qui est un aîné), il commence en disant *«muzenga nge ve parole» «je ne te coupe pas la parole»*, il veut exprimer deux faits:

a) Il ne peut pas normalement prendre la parole dans cette assemblée à cause de son âge

(parce que supposé ne pas maîtriser les règles du jeu et ce monde très ésotérique…)

b) Il peut prendre la parole (parce qu'initié), mais ne peut pas arracher la parole à un vieux (considérations gérontocratiques du pouvoir dans nos sociétés). Le rapport n'est pas horizontal, plutôt vertical. Le jeune qui parle ici, du point de vue des responsabilités est égal à son protagoniste, mais qui du point de vue de l'âge doit respecter les principes.

En effet, l'âge étant une variable sociale très déterminante dans les relations interhumaines, en Afrique subsaharienne surtout, il demeure immuable quel que soit le cas. Face aux adultes, le jeune doit s'effacer. C'est pourquoi, le jeune commence par des formules d'humilité, pour ne pas indisposer l'assemblée. «Je ne vous coupe pas la parole» a une connotation subjective très grande; il traduit déjà la discrimination des classes sociales liée à l'âge. Ainsi peut se comprendre la formule mathématique d'Abglemagnon (1969:54) symbolisant la modélisation de la prise de parole chez les ewe (qui du reste est applicable dans presque toutes les sociétés d'Afrique Noire). Dans une assemblée la parole n'est donnée à une personne qu'après un rituel précis et cette personne doit en user selon une forme également convenue; de plus, la parole apparaît comme un objet que l'on transmet selon un itinéraire précis et tracé d'avance; même en face de son chef, l'Ewe doit s'adresser à lui par personne interposée, et la réponse lui est transmise par cette personne interposée. Soit A voulant s'adresser à B (chef ou vieillard, supérieur). A dit à C: se ne de gbo be… («Entends et fais parvenir à B que…»). B qui est en face de A et qui a tout aussi bien entendu (ou qui comprend et même devine bien l'intention de A) et qui a tout aussi bien entendu que C, ne dit rien; B attendra que C le lui dise: B sea. C'est seulement à partir de ce moment que B dira à C et non directement à A: Enyo, c'est-à-dire: «c'est bien, c'est entendu».

Le comportement de ce jeune dans l'assemblée justifie la reconnaissance de Bascom (1965:469) sur le double rôle que joue la littérature orale dans le système traditionnelle d'éducation en faisant remarquer notamment qu' «Il renforce la conformité aux normes sociales, il donne leur pleine valeur aux institutions sociales et aux rites religieux, et il fournit une décharge psychologique des restrictions imposées par la société». Cette même façon de faire qui privilégie l'âge est attestée par Görög (1997:13) dans l'analyse des contes bambara et malinkés où on présente des pères qui s'opposent au mariage de leurs filles ou fils. Cela respectant la logique des gestions de ces sociétés; car, explique –t- elle, dans les sociétés bambara-malinké, comme dans d'autres sociétés patrilinéaires de l'Afrique occidentale, l'ordre social repose sur l'organisation de l'autorité selon le principe d'âge (au niveau généalogique, père/fils; au niveau générationnel, séniorité/juniorité) et selon le principe de sexe

(homme/femme). L'axe principal de la domination est l'axe aîné/cadet dont la relation homme/femme constitue en fait une variante. Selon la formule frappante d'Elizabeth Ranc (1988) reprise par Görög (1994:42), le pouvoir des ainés consiste dans le monopole de la relation aux dieux, aux hommes et aux ancêtres ainsi qu'au savoir et aux choses. Ce pouvoir est déterminé par la condition, le statut et l'âge (principe de primogéniture).

Nous comprenons par là que le théâtre est un mime de la société. Les acteurs-personnages jouent et représentent des faits sociaux auxquels ils s'identifient et par lesquels les spectateurs se reconnaîssent. Dans cette optique, le discours théâtral «Ne se contente pas de représenter la scène; l'action avant d'être concrétisée et mimée sur la scène, a lieu dans les pratiques signifiantes de la langue, la production rhétorique et, plus généralement, dans le faire discursif. Le texte engendre l'action dans l'acte énonciatif». (Pavis, 1982:38).Complétons que l'acte énonciatif engendre ou mieux conditionne le personnage à travers lequel l'action s'énonce et celui (ou ce) sur lequel (ou sur quoi) elle se réalise. C'est en fonction même de ses actes qu'on peut caractériser un personnage. Ainsi, ce que les acteurs reproduisent sur scène [notamment la palabre sur l'héritage dans ce cas précis] n'est qu'une représentation de la vie sociale kongo au quotidien. Et l'espace créé dans cette palabre n'est compréhensible seulement dans ces contextes, car il est l'écho d'un système culturel dans lequel les spectateurs se reconnaîssent.

Parlant de l'espace romanesque, Moles (1978:10) dit que «L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté, espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses formes, ses personnages en mouvement». Ainsi, l'espace théâtral est aussi une métaphore du vécu. Nous assistons à un transfert de sens du fictif vers le réel. L'espace scénique est un simulacre du réel où les acteurs se meuvent et agissent en faisant penser et croire à l'espace réel en adoptant un comportement conforme à l'espace réel (discours, reflexe, attitudes, accoutrement,...). Paravy (1999) montre que les textes de son corpus romanesque faisaient appel à un genre théâtral dans la manière de caractériser le monde; qui est une mise en relation métaphorique du monde et de l'espace du spectacle. Dans ce sens, l'espace palabrique créé sur scène dans *Enfants de la rue* n'est que la métaphore de la société kongo où la mort d'un adulte surtout est source de beaucoup de suspicion et de supputation.

Nous avons annoncé que le théâtre moderne kongo, à travers les pièces que nous étudions faisait penser à une binarisation de l'espace ou des espaces dans cette société. Les acteurs-personnages nous renseignent sur des espaces qui déterminent tout l'agir du peuple kongo, mais cette binarisation nous permet carrément de situer l'œuvre dans son temps et son époque; autant qu'elle nous permet de comprendre que dans leur dénouement, un espace

appelle toujours l'autre.

6.2. Binarisation de l'espace dans le théâtre urbain

Les pièces analysées nous indiquent, à travers les personnages, une société où les espaces se réalisent de manière toujours opposée. Un type d'espace en appelle toujours l'autre. Ce caractère binaire des espaces africains est attesté dans le roman africain de langue française par Kazi Tani (1995:180). Il écrit que

> L'introduction dans l'écriture du merveilleux magique et du langage ésotérique a comme première conséquence la destruction des catégories cartésiennes de l'espace et du temps: à la place de l'espace "objectif" et du temps linéaire, se déploient, surtout dans les passages descriptifs, l'espace et le temps sacrés des mythes. Comme dans la tradition orale, l'espace est toujours évoqué selon les oppositions du vécu représenté autrement dit, selon *le paradigme binaire*[40] des lieux maléfiques ou bénéfiques.

Ceci explique en grande partie les comportements des acteurs-personnages des pièces que nous analysons. Confrontés à ces différents espaces, ils agissent selon les modalités imposées par les lieux dont ils véhiculent la vision du monde. Nous allons tenter de comprendre sémiotiquement les différents espaces et leurs implications cognitives dans le comportement de ces acteurs-personnages et dans la compréhension des messages véhiculés.

6.2.1. L'espace d'origine et l'espace d'installation

L'espace d'origine, c'est le village d'origine de son père ou de sa mère. Pour les Bakongo, l'origine est matrilinéaire; mais les liens entre les deux origines sont très serrés. Tout Mukongo reconnaît en cet espace son espace vital. Qu'on soit né au village ou pas, qu'on y vive ou pas. C'est le centre de toutes les décisions. L'on y décide de la vie ou de la mort, de l'évolution ou de la régression des membres du clan. C'est là que résident les responsables des familles. C'est le milieu de toutes les initiations. C'est cet espace qui détermine l'organisation sociale de la famille, même les modes de relation entre les membres (conflictuel ou non). C'est le milieu de tous les pouvoirs. C'est ce que Kazi Tani (1995:180) appelle «les lieux bénéfiques ou le pays natal». Le lieu bénéfique, saturé de sacré, est par excellence, le pays natal, protecteur comme un ventre maternel, dispensateur de la plénitude et de sécurité, et, plus précisément le Bois Sacré où ont lieu les initiations et les métamorphoses, la forêt ou tout simplement le village. Dans cet espace, le monde est saisi selon la vision animiste du monde qui

[40] C'est nous qui soulignons.

> Exprime la spécification de la vie en figures et puissances [d'où l'existence des âmes, des génies, des esprits des Ancêtres sublimés, des déités associées ou dérivées] intermédiaires nécessaires entre Dieu et l'Homme qui animent l'univers et peuplent les panthéons traditionnels, et plus précisément sous la forme de cosmomorphisme qui conçoit le monde comme un ensemble de signifiants, comme langage vivant, comme tissu de messages divins à interpréter. (Thomas L-V, 1981:12).

Les relations sont très fortes et les liens de sang déterminent presque toute l'organisation sociale. Nous comprenons par là la lecture du clan telle que donnée par (Munkulu 2006). Le «*kanda*» (clan) est, chez les Bakongos, l'institution génératrice de la solidarité. Basé sur la consanguinité, il dégage une contraignante conscience du «nous». Les membres y sont soumis aux règles de partage réciproque, d'assistance mutuelle, de jouissance collective des biens et des avantages. Ils s'identifient les uns aux autres de sorte que l'appellation de «frère» y trouve son sens profond.

Pour le Mukongo, la solidarité est affirmée et alimentée par le système clanique comme élément essentiel de la vie communautaire traditionnelle. Elle reste, un sentiment humain, naturel dont la vivacité et l'efficience dépendent du réveil et de la sensibilité de la conscience morale collective. Elle est la force sociale sur laquelle les sociétés ont établi la base de leur système de sécurité sociale collective. Ainsi elle unit les membres dans un tout social économique cohérent. D'où l'importance de la parenté, matrice sur laquelle celle-ci se greffe. L'homme Mukongo naît dans le clan et lui reste dépendant à tout bout de champ. Nous en avons déjà parlé au niveau de l'introduction quand nous montrions la stratification de la société kongo.

Ainsi, par exemple, l'acteur personnage *ya Za* acteur principal de la pièce *Enfants de la rue* qui est désigné comme héritier des biens laissés par son frère l'a été au cours de la palabre réunissant les familles. Les décisions qui y sont prises sont opposables à tous. Dans ce sens, sommé à épouser la fille de sa tante, ni le concerné, ni son père ou sa mère ni la mère ou le père de la fille, personne ne pouvait s'y opposer. Il en est de même de la pièce *Je suis innocent* où le papa dont la fille vient de mourir suite à l'avortement fait sur elle par son petit ami, ne pouvait prendre ses responsabilités de père qu'après avoir fait venir son père du village. Ceci prouve comme le montrent Munkulu (2006:184) que chez les Bakongos, la parenté est à la base du réseau d'interdépendance et d'entraide qui crée des obligations entre les membres et entre ceux-ci et leurs alliés. Elle est une relation sociale de secours mutuel, de réciprocité, de solidarité, mais aussi un système de principes qui affirment l'existence et la nécessité des liens extra-familiaux, autrement dit qui permettent l'extériorisation des relations de solidarité hors de la famille. C'est auprès de son frère dans la pièce *Ezui ezui* que ya Za venu du village, est

envoyé pour apprendre du métier en ville, selon que l'exige l'esprit communautaire. Chemain (1984:241) reconnaît en cela la caractéristique solidaire de la famille africaine. La réalité africaine, note-t-il, c'est la famille étendue fortement intégrée dans le réseau des solidarités lignagères et ethniques, même en milieu urbanisé. Bousculée, altérée, dégradée par l'instruction de l'économie monétaire imposée par la conquête européenne, elle n'en continue pas moins à fournir le cadre social, mental, affectif, dans lequel se déroule l'enfance de l'écrasante majorité des jeunes Africains; et cela était encore plus vrai voici trois ou quatre décennies. Dans le cas, par exemple, du mariage exogamique, la reconnaissance des futurs époux par leurs clans est précédée d'une cérémonie d'identification au cours de laquelle chaque chef de clan ou son délégué décline les origines de leur protégé. La suite nous montrera que la non tenue des principes établis par le clan astreint à des conséquences souvent fâcheuses.

Tous ces principes paraissent aux yeux des jeunes comme une corvée. Très attirés par les nouveautés, les jeunes sont parfois dérangés par cette prééminence des adultes qui caractérise cet espace. Nous l'avons dit dans le chapitre premier de notre étude, la gestion est gérontocratique. Les jeunes dans cette situation, ne font que subir la loi des vieux. Ils ne peuvent rarement proposer, sinon que cela soit dans l'entendement de vieux. Et même quand le jeune fait partie de la société ésotérique, sa voix est portée par les autres, ainsi que nous venons de l'évoquer un peu plus haut. «Les oreilles ne dépassent pas la tête, oppose-t-on souvent». Dans ces conditions, Paravy (1999) parle de l'espace subi pour désigner ce phénomène. Les jeunes subissent et doivent attendre un certain 'âge pour accéder à certaines obligations. Ce totalitarisme inscrit en profondeur dans l'organisation de l'espace collectif avec ses fonctions essentielles de contrôle, de surveillance et parfois de répression nuit quelque fois à la jeunesse.

L'espace d'installation, c'est l'espace de vie. Les lieux où l'on s'installe pour une raison ou une autre. Dans le contexte présent, il constitue un espace d'évasion, de liberté. C'est l'optique où les jeunes (surtout) s'installent loin des clans pour s'éloigner de cet espace d'origine, très contraignant. C'est souvent les grandes villes ou les pays étrangers qui constituent ce que nous pouvons appeler «espace convoité»; nous l'avons démontré au texte 32 et texte33. Mais comme nous le verrons dans les exemples qui suivront, même en ville, l'influence du premier espace est considérable. C'est pourquoi, même vivant en ville, le pouvoir est reconnu à un représentant du clan qui est le centre de toutes les décisions. Cet espace est considéré comme milieu de fuite, mais aussi un milieu de la recherche du mieux-être. Dans ce cas, il ya lieu de croire Moles (1978:17) pour qui le déplacement, le trajet, le voyage sont de ce point de vue des actions cardinales, dans la mesure où elles introduisent des distances, diversifient l'espace vécu, et sont souvent l'occasion d'une épreuve et d'une

évolution. Leurs motivations sont très révélatrices de la psychologie du sujet, de sa situation, de son rapport au monde.

Nous pouvons revenir au texte 32 (dont nous avons décrit le contexte ci-haut) pour illustrer la fuite:

Texte 36

Ya Za: minu bu ndidi bwabu, ndyedi kuyenda Nza. Yenka kwenda, même kufalisi ndyeka kwenda, même ku phovo yenka kwenda. Zimbakananu ti mwana mwidi lubuta widi zina Za. Tshimbakananu, minu yedi bundidi bwabu. Kubulanu mu buku ti mwana lubuta… Ya José, pa wundia, Charufa, Pa wundia, bwa philosophe mebwe lawuka. Ndisyediko mwanéno. Ndyele koso ku yenda nza. (kiyombe).

Traduction:

Ya Za: moi comme je suis ici, je pars où est-allé le monde. Je vais partir, même au Congo-Brazza, même à Cabinda je vais partir. Oubliez que vous avez un enfant que vous avez enfanté du nom de Za. Oubliez-moi, moi je pars comme je suis ici. Effacez de vos documents que vous avez eu un enfant.... ya José, papa l'a mangé, Charufa, papa l'a mangé, maintenant Philosophe vient d'attraper la folie. Je ne suis pas votre enfant. Je vais partout où est allé le monde.

Dans cet extrait, l'acteur-personnage *ya Za* décide de quitter le village à cause de la sorcellerie de son père qu'il vient de tabasser avant de partir. Il trace sa trajectoire comme suit: **village—Ville(Boma) —Congo Brazza—Cabinda (Angola).** La fuite ici est vue comme l'étape ultime, l'épuisement face à un monde qui devient insupportable, face à un comportement qui devient une menace à la sûreté. C'est donc pour s'échapper du totalitarisme clanique que le héros de la pièce *Et après* décide, parfois à son cœur défendant, de partir. Fatigué du comportement de son père qui a tant fait du mal à sa famille. Paravy (1999:182), dans son étude *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, atteste ce fait et considère que la fuite est d'ailleurs dans ces romans une fonction très récurrente qui témoigne de l'aliénation pesant sur les personnages. «On peut la voir comme une réaction instinctive face aux contraintes subies, à peine plus marquée par la volonté consciente qu'un simple réflexe». Et les dires suivants d'un des héros analysés par Paravy, comparables au propos que l'acteur principal *ya Za* tient face à la méchanceté de son père, généralisent le comportement en Afrique noire subsaharienne.

> Je n'ai pas le désir d'aller. Je vais au soleil couchant. C'est absurde. On ne va pas au coucher de soleil, devant soi. C'est absurde. On ne va pas au coucher du soleil. […] Je fuis vers ce nulle part.

Le «je fuis vers ce nulle part» du héros décrit par Paravy traduit bien le «je vais où est allé le

monde» de *ya Za*. Ces propos témoignent de ce désir d'évasion qui permet de renaître dans un monde nouveau où l'on devrait recommencer. La fuite de Salimata après l'excision, le viol, et les deux mariages forcés, constitue ainsi un épisode important du roman de Kourouma (1970). La fuite étant un exorcisme, chaque lieu traversé, contourné, dépassé, constitue un jalon de la libération et la course éperdue revêt une allure cathartique. Voici comment Salimata trouve du bonheur à fuir:

> Elle n'avait vu, entendu, pensé qu'à ce qu'elle fuyait, et avec l'air inspiré et soufflé dans la fatigue, avec les montagnes escaladées, les rivières passées, les forêts traversées, ce qui s'éloignait, ce qu'emportaient les graviers projetés par ses pieds dans les plaines, ce qui partait, ce qui se taisait avait les aboiements et hurlements dépassés, les sifflements des serpents contournés, c'était l'excision, le viol, la séquestration, le couteau, les pleurs, les souffrances, les solitudes, toute une vie de malheur. (Paravy, 1999:183).

Cette situation conditionne le comportement et le discours des jeunes dans notre corpus, qui dans leur imaginaire créent un monde, non seulement qui soit le monde rêvé, mais aussi qui traduit parfois leur propre vision de ce monde. L'imaginaire des jeunes construit un monde idéal convenant à leurs attentes et se prête un agir par rapport à ce monde.

Ainsi, même avant que le pire arrive, le héros *ya Za*, avec ses amis, s'étaient déjà préparés avant à quitter le village, pour se débarrasser de toutes ses impositions. Dans leur préparation, ils avaient adopté un certain comportement citadin à partir du village. Quel est donc cet imaginaire? L'imaginaire des jeunes crée donc l'identité de la ville. Nous avons fait allusion à ça dans le chapitre quatre. Nous pouvons toutefois, en nous référant à Moles (1978) cité au début de ce chapitre considérer que si l'environnement agit sur l'homme, celui-ci agit aussi sur lui de manière que l'un influence l'autre et inversement. Donc, par leur perception de la ville, ils (les jeunes) créent cet espace qui au retour influence tout leur agir pour ainsi devenir naturel. Et d'ailleurs, il faut noter que la ville africaine est créée à partir des villages. Balandier (1967: 192) le souligne en montrant que les nouveaux impératifs socio-économico politique imposèrent la destruction d'anciens villages et la construction de nouveaux qui deviendront des villes par la suite. Il pense donc que la présence d'une nouvelle série de faits: l'expropriation des villageois pour la création de nouveaux villages pour l'exploitation des mines et des terres, la destruction des anciens villages pour répondre aux besoins du système social «moderne», l'application des impôts, la nouvelle juridiction et ses institutions (police, tribunaux, prisons), l'école et la presse dans leur rôle d'adaptation de la main - d'œuvre recrutée aux nouvelles conditions sociales et techniques de production, ne va pas sans ravalement des anciennes valeurs. C'est le sens que nous donnons à ce texte auquel nous avons déjà fait référence au chapitre quatre concernant la langue. Ici, nous démontrons à partir de ce même extrait qu'en

ayant une certaine perception d'une réalité, on crée une image qui finalement incarne cette réalité et qui par la suite va influencer davantage sa perception.

Ce qui ressort du texte 36 ci-après extrait de la pièce *Et après*

Texte 37 tiré de la pièce *Et après*.

Ndele: za mweni mambu madi va, beeto tuidi «bajor». «Todoworoso» lingala. (kiyombe+«portugais»+lingala

Ya Za: nzie metona koloka «todoworo» (kiyombe + «portugais»)

Ndele: «todoworo».... Tufuetikolukanga lingala. Il faut tolobaka *heure* moko boye lingala. Ozomona te, tuidi «bajove». Eh za, *boniko* nzie. (kiyombe+«portugais» +lingala)

Ya Za: tolobaka lingala! Ngayi Kinshasa eza kala. (Lingala).

Ndele: toza bajeunes, il faut heuremoko boye tobetaka lingala na ndenge moko boye ya bien. (lingala + français)

Ya Za: ya solo, lelo te tozozonga namboka, ngayi nakobandaka koloba lingala. (Lingala)

Ndele: ehee!

Ya Za: totiki nanu kifioti. Atikala nanu na masima. (lingala)

Ndele: um! Ndenge kaka ozoyebela. Nga tangu nakendaki na Cabinda, vieux nanga moteki ya CD alobi na nga il faut bolobaka mingi lingala pojeunel'heure moko boye po bacheries balelaka yo, il faut lingala. Yo ozalaka na projet yakokende na Boma te? (lingala + français)

Ndele: yo ozalaka na posa ya kokende Boma te? (lingala).

Ya Za: um!

Ndele: akasi. Sikoyo coté kuna bamangala. Po tangu bakomonayo na lingala bacheriesbazobanga yo, mokili pe bazobanga yo. (lingala)

Traduction

Ndele : Za tu vois ce qu'il y a ici, nous sommes des jeunes. Nous devons parler lingala.

Ya Za: toi tu commences à parler todoworo.

Ndele: todoworo, nous devons parler lingala. Il faut que de temps en temps nous parlions lingala. Tu ne vois pas, nous sommes des jeunes. Hein Za, comment ça!

Ya Za: que nous parlions lingala! Moi, Kinshasa c'est loin.

Ndele: nous sommes des jeunes, il faut que de temps en temps nous parlions lingala, d'une certaine manière.

Ya Za: c'est vrai, aujourd'hui jusqu'à ce que nous arrivions au village je vais commencer à parler lingala

Ndele: um!

Ya Za: nous laissons d'abord le kifioti. Qu'il reste d'abord derrière.

Ndele: Comme tu es entrain de le comprendre. Moi quand je suis allé à Cabinda, mon vieux le vendeur de CD m'a dit il faut que nous parlions souvent lingala parce que les jeunes pour que les chéries s'intéressent à vous, vous devez parler lingala

Ya Za: toi, tu avais envie d'aller à Boma! N'est-ce pas?

Ndele: oui

Ya Za: maintenant de ce côté là le lingala. Parce que quand on te voit parlant lingala, les chéries vont te respecter, le monde aussi va te respecter.

Cette conversation nous montre que l'idéal rêvé pour les deux interlocuteurs, c'est d'arriver en ville et au besoin sortir du pays. Le comportement du père de *ya Za* dans la pièce *Et après* n'est peut-être qu'un élément déclencheur. Dans cette conversation, nous pouvons traduire chez ces interlocuteurs deux psychologies et comportements différents. Ce sont des villageois qui prennent les allures des citadins ou qui dévoilent leur conception de la ville. Ici, il y a lieu de comprendre ce que soutenait Munkulu (2006), pour l'Africain, la modernité est une sorte de difficile mimétisme. En effet, une fois en ville la personnalité première sera toujours-là en conflit permanent avec la deuxième, nous avons vu dans le chapitre cinq que malgré ses préparations, le comportement de *ya Za* dans *Et après* qui débarque chez le grand-frère de son ami, trahit son allure villageoise. Et d'autres auteurs (selon Munkulu) parlent de la «villagisation» de la ville africaine. En fait, parce que la ville est constituée de tous ces groupes de gens qui ont quitté le village et s'y sont installés pour une raison ou une autre. En cela, le discours des acteurs-personnages fait relever le fait que l'identité urbaine est construite en fonction de ces différentes perceptions.

Ceci nous fait comprendre en effet que le récit se construit sémantiquement en essayant de rallier, selon la culture, des réseaux d'image qui permettent de créer ou de susciter dans le comportement de spectateur une représentation mentale relative aux attentes, lesquelles attentes sont inscrites dans le fonds culturel.

> Le noyau de la représentation reste l'activité consistant à construire au sein du texte le réseau de relations formelles, dont la portée sémantique invite à imaginer un espace précis. Les relations sémantiques formeront dès lors un certain plan de consonance, qui permet de les synthétiser comme une spatialité imaginable. Une telle construction va se servir des ressources historiques données, c'est-à-dire des types de relation spatiales qu'une culture favorise ou rend possibles, tout en faisant en sorte que ces relations s'accomplissent selon l'agencement du texte. (Tygstrup, 2001:62).

L'image ainsi présentée comporte un moment mimétique important; elle figure un espace vécu précis, exposant ses caractéristiques singulières, et fixant, dans la structure du texte, des phénomènes spatiaux évanescents, par exemple l'espace d'un sentiment, l'espace d'un acte irrésistible, ou encore l'espace d'une vision ou d'une pensée bouleversante. A pénétrer l'imaginaire des acteurs-personnages de notre corpus, nous constatons en fait que l'espace urbain est le monde de toutes les convoitises. Cela, pour deux raisons, d'abord parce qu'il permet d'éviter les surveillances, le contrôle imposé par le clan, comme nous venons de le comprendre. Ensuite, parce qu'il permet une vie valorisante (parfois ça constitue un mirage). La ville ici représente le centre de toutes les transactions. Ce que Baron (2004:97) appelle la figure de la «ville-marché» qui renvoie à la représentation de l'espace urbain comme lieu de confrontation entre différents types de marchés (marché du travail, marché de développement, marché de voyage, marché de grands commerces…).

Dans le premier cas, il est souvent constitué des jeunes qui en conflit avec le premier espace s'évadent du premier monde pour le deuxième. Très souvent, ils s'en sortent difficilement ou même rarement, étant donné les conditions qui ont émaillé leur départ.

Dans la pièce *Et après*, le héros ya Za mécontent du comportement de son père, tabasse ce dernier et va s'enfuir en ville. La suite est que l'ombre des paroles de son père le poursuit partout. Les paroles de malédiction de son père résonnaient en lui et obscurcissaient ses pas. Nous avons analysé ce monologue au chapitre cinq. En effet, après avoir en vain essayé de retenir son fils, à ne pas partir; le papa voyant son fils prendre définitivement le chemin du départ, s'en va prononcer des médisances contre ce dernier:

Texte 38

(Papa voyant Za pénétrer dans la forêt fait des incantations):

Za nzila yomekwendila yau memona; mais yivutukila kulendi yomonako. Vingila mawu zaba. (Kiyombe).

Traduction:

Za la voie que tu as empruntée pour aller tu l'as vue, mais celle du retour tu ne pourras pas la voir.

Attends tu verras.

Ya Za: Papéeee, papa pa nge wulembu kutshombulanga, pa mambi yimekuvanga wulembu tshombulanga. «Nzila kotila yamemona, yibatsikila yikadi yimona» ah tata nzambi, tata Nzambi, bwé ndieka nsukilé? Bilumbu biole ndieka mu tsi zinsitu.

Traduction

Ya Za: Papa, papé, papa tu me provoques, papa, quel mal t-ai-je fait, tu es en train de me provoquer. "La voie pour entrer je l'ai vue, mais pour sortir je ne la verrai pas". Dieu le père, Dieu le père, comment je vais finir, c'est déjà deux jours que je suis dans le fonds de ces forêts.

Le même père ne va pas abandonner son fils. Il continue à lui faire payer son comportement. Alors que ce dernier avait trouvé un emploi rémunérateur en ville, il ne pouvait pas toucher à son salaire, parce que chaque fois qu'il en était question, on lui faisait savoir que lui-même était passé toucher à son salaire; alors que c'est son père qui jouait tous ces coups. En effet, de manière mystique, le père de *ya Za* se transformait en son fils. Cette transformation se fait en quatre phases : le père invoque à partir du village et se retrouve directement à Boma, le père qui atterrit à Boma, le père qui se transforme en son fils et le père qui se retrouve devant le patron de son fils en train de toucher au salaire au nom de son fils. Le texte 39 illustre le papa de ya Za qui, à partir du village, se rend compte que son fils se prépare à aller toucher son salaire, il se décide de se transformer pour le devancer.

Texte 39

Za eke kozwa mbongo naye ya salaire! Nalingi nakoma Za po nakende kozwa mbongo wana (lingala)

Traduction:

Za va retirer son argent de salaire! Je vais me transformer en Za pour que je retire ce salaire là.

Et le texte 40 tiré de la pièce *Et après* illustre comment le papa de ya Za se présente devant le patron de son fils et touche le salaire au nom de celui-ci sans que le patron s'en aperçoive, parce qu'il se présentait avec le corps, les habits et la voix de son fils.

Texte 40 tiré de *Et après*

Patron Liziba: Za, oye kozwa mbongo na yo? (lingala)

Papa de Za: ehein, na ye kozwa salaire na ngayi.

PatronLiziba: signer awa. Na kati yo 5 dollars po na manquant osalaki. Ozoyeba?

Papa de Za: ehein.

Traduction

Patron de Liziba: Za, tu viens chercher ton argent?

Papa de za: oui, je suis venu toucher mon salaire.

Patron Liziba: signe ici. Je t'ai coupé 5 dollars pour le manquant que tu as fait.

Dans le même ordre d'idée, le même *ya Za*, acteur principal de la pièce *Enfants de la rue*, est à la base de plusieurs complications à cause de son refus de prendre en mariage la fille de sa tante, tel que cela a été décidée par la famille; la conséquence, il est rentré au village reprendre sa vie villageoise.

En soulignant ces échecs, le metteur en scène insinue sur l'omniprésence des ainés, des parents, et des ancêtres en ce qui concerne du moins leur force vitale. Le texte 41 ci-après, met en scène la tante de *ya Za* qui quitte le village mystérieusement pour venir le menacer. Cette sorcellerie est donc omniprésente, elle est transfrontalière.

Texte 41 tiré de *'Enfants de la rue'*

Syntyche: kasi kindokya bawu ve! Kindoki ya bau ya bwala. (Kikongo ya leta)

Traduction: mais, c'est leur sorcellerie, n'est-ce pas! Leur sorcellerie du village.

Ici, l'acteur personnage Syntyche, la femme que *ya Za* a prise en lieu et place de celle proposée par la famille, parle de la tante de *ya Za* (la mère de la femme que ce dernier devrait prendre en mariage) qui est venue, de manière mystique, les menacer de cet acte. Syntyche parle donc de cette tante en fustigeant sa sorcellerie (du village). Cette déclaration montre comment le village (qui est l'espace de référence, d'origine) agit sur la vie même de ceux qui sont en ville de manière mystique. Par la sorcellerie, le village a le regard sur tous ses enfants où qu'ils soient et peut en bien ou en mal les influencer. Tous les membres du clan sont liés comme par un cordon ombilical.

La manière dont les acteurs-personnages jouent la sorcellerie pose le problème de l'existence réelle de la sorcellerie et de ses effets dans la société. Les acteurs personnages bousculent cette sorcellerie par leur propos. Ainsi dans leur discussion, avec la tante accusée de sorcellerie, les acteurs-personnages Syntyche et *ya Za* ont tenté de s'opposer à cette sorcellerie. Ainsi en témoignent leurs propos ci-après tiré de la pièce *Enfants de la rue*:

Texte 42

Syntyche: sans effet na kindoki ya beno

Traduction: sans effet avec votre sorcellerie du village.

En jouant la résistance à la sorcellerie, les acteurs-personnages veulent montrer l'impuissance du naturel face au surnaturel. C'est ce que nous avons appelé l'ombre du discours dans le chapitre cinq ; c'est-à-dire, dans leur discours transparaît l'image de ce qu'ils veulent communiquer aux spectateurs. C'est donc tous les faits qu'ils ont représentés à travers leurs discours. D'abord le papa de ya Za qui a «mangé» ses deux enfants, scènes non représentées mais signalées (cela rentre dans ce que nous avons analysé dans le chapitre précédent l'ellipse des lieux, de temps ou de scènes), la tante qui rend aveugle sa belle-fille, le papa qui rend fou son fils ou qui s'incarne en son fils pour toucher son salaire.

Cette représentation nous plonge dans l'ontologie même de la sorcellerie. La sorcellerie existe-t-elle ou non? Une question épineuse. Basunga Banzaba (1999) mena une enquête dans une entreprise à Matadi où travaille une centaine de personnes, toutes en majorité des intellectuels, 98 croyaient fermement à la sorcellerie. Dans un quartier populaire, où il y a très peu d'intellectuels, cette fois, et où une enquête a été effectuée par le même journaliste, il n'a trouvé personne qui ait nié l'existence de la sorcellerie.

A la question la sorcellerie existe-t-elle?, Le Père Nzuzi Bibaki, théologien et philosophe d'origine yombe répondait: «Eh bien, oui, je le crois», car «C'est la capacité qu'a l'homme d'influencer en bien ou en mal les autres». (Matuta Ndombasi, 2006:114). La sorcellerie constitue donc, à notre sens, une puissance du dire et du faire. Les personnes réputées sorcières, chargent leurs dires d'une potentialité agissante, de telle sorte que les effets voulus par elles, sont transportés par les mots dont les conséquences se manifestent sur la vie des personnes visées.

A la deuxième question posée au Père Nzuzi Bibaki, «le sorcier mange-t-il les hommes?», ce dernier répond «je le crois»! Et aussitôt il précise que «Le manger les hommes» dont il s'agit, celui du «mauvais sorcier» est en effet un «manger des esprits», où l'on a affaire à un «manger attaquant le principe vital de l'homme, un manger l'ombre, (…) de l'homme». (Matuta Ndombasi, 2006:114). Cette notion d'anthropophagie était naguère soulignée par Buakasa (1973:142). Buakasa souligne en fait que les Kongo ne sont pas anthropophages. Si matériellement il n'existe pas d'actes d'anthropophagie, il y a là un symbolisme frappant dont le moins qu'on puisse dire est qu'il représente un désir attribué au «*ndoki*» qui, à des moments de grande hostilité, peut devenir un désir de tuer. Ce désir est par ailleurs révélé, dans nos villages, par des sentiments d'envie (kimpala), de haine, de méchanceté, et par l'existence des pratiques d'empoisonnement, fait dont on ne peut douter».

Par sa réponse, le Père Nzuzi Bibaki introduit la catégorisation du bon et du mauvais

sorcier. Nous en avons déjà parlé dans le chapitre premier. Et les acteurs-personnages nous font vivre cette catégorisation. Toujours dans la discussion qui oppose la tante et son neveu et la femme de ce dernier, la tante (sorcière) se présente en protectrice de son neveu. C'est en cela qu'elle menace la femme qui est la source des difficultés de son neveu. En effet, nous l'avons déjà dit, *ya Za* a pris une autre femme à la place de celle que la famille lui avait proposée. Ce qui a entraîné dans sa vie des tourments. Voici, comment la tante de *ya Za* se présente en protectrice de son neveu, face au projet de la famille maternelle de ses neveux (neveux de ya Za).

Texte 43

Tante: kiadi baana balezi, kiaadi. Bika nketo wu, wilwé? Mwingi wuzaba ti minu ndidi khomba siaku. Za tikadi minu, nginu mefwa. Dikanda di Mbinzo balembu kukanina. Munloko widi sumbu widi vovo. Nloko beeni kwé! Mu kabine. Mukabini widi. Tikadi minu, nginu wufwidi muna kabini. (Kiyombe).

Traduction

Tante: pitié, les petits enfants, pitié. Laisse cette femme, tu as entendu? Pour que tu saches que je suis la sœur de ton père, Za sans moi, tu serais décédé. La famille de Mbinzo est en colère contre toi. Tu es en prison comme tu es là. Cette prison, c'est où c'est aux toilettes. C'est aux toilettes que tu es. Sans moi, tu serais décédé là aux toilettes.

La tante montre que son neveu est emprisonné, mystérieusement, par la famille maternelle des enfants qu'il a déshérités et dont l'un a trouvé la mort à cause de cet acte. Et à cause de cette mort, cette famille menace à mort *ya Za* son neveu, et c'est donc elle qui s'interpose. Cette représentation traduit bien l'idée de (Balandier 1965:254) au sujet de la sorcellerie. Il note, à ce sujet, que celui qui a le *kindoki* s'appelle *ndoki*. Sa *kindoki* lui attribue une intelligence spéciale et supérieure aux intelligences humaines ordinaires; avec cette intelligence qui lui permet de savoir comment se présente la réalité fondamentale des choses et des êtres humains, il possède le pouvoir de se placer au niveau de cette réalité et d'en influencer le cours dans un sens néfaste. Dans le cas ci-présent, la tante influence négativement la décision de sa belle-famille qui tente d'éliminer son neveu. Donc elle s'interpose en protégeant ce dernier malgré ses méfaits. C'est le sens du proverbe yombe: ***«kubiziami kutwama waku»*** **«Dans les cimetières, (la tombe), que les tiens t'y précèdent»**. Pour que les jours que tu y seras, ils te guident et te fassent connaître comment est la vie là bas. **Sens**: là où, l'on traite des problèmes, mieux vaut être représenté; cela procure toujours l'un ou l'autre avantage.

Finalement à la question, la sorcellerie est-elle un mythe ou une réalité? Le Père

susmentionné y répond que «c'est à la fois un mythe et une réalité. Sans l'ombre d'un doute, pour ne pas me mentir, avoue-t-il, comme chercheur, Africain, chrétien, comme homme tout simplement, je dois répondre, haut et fort: «la sorcellerie c'est une réalité. C'est un ensemble d'énergies psychologiques spirituelles que tous les hommes ont reçues du Créateur, à des degrés divers. La sorcellerie devient même noble quand chacun ou chacune de nous utilise ses énergies, dans nos relations interpersonnelles pour le bien…» De là à nous inviter à devenir tous de «bons sorciers», comme son père l'était –«protecteur du village»-. N'est-ce pas cette invite au positivisme sorcier qui traduit la représentation faite par les acteurs-personnages. En effet l'ombre des discours des acteurs-personnages ne semble pas repousser la sorcellerie. Au contraire ils font croire à la sorcellerie, comme un discours social dans lequel les choses s'organisent, une représentation mentale des événements; mais seulement ils sont de temps en temps intrigués par son image nuisible. La manière dont les acteurs personnage soulèvent cette question atteste que la sorcellerie fait partie intégrante de la vie dans leur société. Leur vie réelle est vivement influencée par la sorcellerie. C'est pourquoi Mudimbe (s.d) cité par Yoka (2012:131) la considère à la fois comme institution, idiome et langage.

Dans ce sens, le titre de la pièce *Et après* pose un bilan! En considérant que les deux étaient perdants c'est-à-dire «pourquoi moi *ya Za* (qui représente une catégorie de gens) me suis-je opposé à la logique du clan et aussi pourquoi mon père (qui représente aussi une catégorie) s'est-il comporté en «mauvais sorcier» contre moi? Parce que finalement ils sont revenus à la case de départ. Et même quand l'acteur-personnage *ya Za* se considère innocent de l'acte qu'il a commis dans la pièce *Je suis innocent*: il n'accuse pas nécessairement son ami qui est à la base de la tuerie. Il accuse la société qui est à la base de ses difficultés. Lui et son ami se sont installés en ville en provenance du village. C'est pourquoi, nous considérons que les acteurs-personnages sont en train de poser le problème d'équilibre et d'harmonie.

L'opposition monde d'origine et monde d'installation nous projettent deux situations. Partout où l'on se retrouve, on doit chercher à se conformer aux principes du clan, car le contraire peut comporter des risques: la non réussite, des complications dans tout ce qu'on entreprend. C'est le problème que posent en général, les quatre pièces *Enfants de la rue, Et après, Ezui ezui* et *Je suis innocent.*

Dans la première pièce, nous l'avons dit, le personnage *ya Za* a été choisi comme héritier des biens laissés par son frère, ensuite on lui avait choisi pour femme la fille de sa tante. En tant qu'héritier, il devait prendre soin de ses neveux, et en prenant la fille de sa tante en mariage, il devait permettre à la famille de continuer de jouir de cet héritage. N'ayant pas observé ces principes, ya Za a subi des conséquences. L'ultime conséquence peut être la mort.

Les paroles de la tante de ya Za sont très évocatrices:

Texte 44 tirée de '*Enfants de la rue*'

Ya Za: papa tshiento papa tshiento, kwe wumebasikila papa tshiento (kiyombe)

Tante: za wukadi wa, mbindi lembu kambanga kudi kento wa ehen! Mbi tidi. (Kiyombe).

Ya Za: bwa nge nge weka ku tsodila kento yikwela, ah papa tshiento kwé wumebasikila? Kwé wumebimina nzieyo! (Kiyombe)

Tante: tiwu kadi lembo kentowo mawuzaba, **mawufwa**.(kiyombe)

Ya Za: ma nani, minu wawu, minu! Eh! (kiyombe)

Tante: tala wukadi wa mukento wa ti mengi fwa bika nketo wa; minu ndi komba siaku. (Kiyombe)

Ya Za: tala, mambi wukoluka? Kufwa! Kufwa! (Kiyombe)

Traduction

Ya Za: tante! Tante, d'où sors- tu tante?

Tante: Za, tu n'entends pas, qu'est-ce que je suis en train de te dire sur cette femme, hein! Que veux-tu?

Ya Za: maintenant c'est toi qui dois choisir pour moi la femme à prendre en mariage, ah, tante d'où sors-tu, d'où sors-tu?

Tante: si tu n'abandonnes pas cette femme tu verras, **tu vas mourir**.

Ya Za: qui, moi, moi, eh!

Tante: regarde tu n'entends pas avec cette femme, si tu ne veux pas mourir abandonne cette femme; moi je suis la sœur de ton père.

Ya Za: regarde, que dis-tu? Mourir! Mourir!

La tante de ya Za est menaçante vis-vis de ce dernier. Elle lui dit ouvertement que la conséquence de la désobéissance de l'ordre familial, c'est la mort. Et la mort se situe à plusieurs niveau, matériel (la destruction mystique des biens) et physique (la perte de la vie). Ainsi, nous pouvons comprendre les propos ci-dessus de la tante du héros.

Nous comprenons par là que les décisions du clan sont opposables à tous. Ne pas s'y conformer entraine des conséquences, nous venons de le dire, au regard des propos de la tante. Dans le cadre de mariage, nous devons souligner que le mariage chez lesBakongos est un

problème des clans. Ce sont les familles qui se marient. C'est pourquoi, l'on dit «***makwela mvila***» «***le mariage, c'est un problème des clans***». Nous venons de le dire d'ailleurs ci-haut, que dans le mariage exogamique, c'est le chef de clan qui possède à la présentation de leurs enfants. C'est pour montrer que les clans sont intimement liés. Nous avons dit d'ailleurs à l'introduction, que les familles constituent des alliés. Et donc le fait que *ya Za* repousse la décision du clan met le clan en disharmonie qui engage même les morts. Ainsi par exemple dans l'extrait suivant tiré de *Enfants de la rue*, nous nous trouvons en face d'une prosopopée où Mukuwa devant le cadavre de son frère Mbinzo qui vient de mourir s'adresse à celui-ci en envoyant un message à leurs parents décédés lui demandant d'accuser leur oncle paternel pour le comportement inhumain qu'il a manifesté face à eux. Cela parce qu'il estime que ceux-ci ont un pouvoir d'agir sur leur oncle.

Texte 45 tiré de '*Enfants de la rue*'

Mbinzo, lamuka beto kuenda.	Mbinzo, reveille-toi que nous partions.
Mbinzo kwenda kaka mbote .	Mbinzo va seulement en paix!
Mbinzo! Mbinzo!	Mbinzo! Mbinzo!
Mbinzo kwenda mbote.	Mbinzo! Va en paix.

Funda papaleki na papa tina mama. Accuse l'oncle paternel chez papa et chez maman.

Dans ces conditions, c'est l'individu qui est sacrifié au bénéfice de la communauté. Il y a dans la légende kongo un proverbe qui dit que le roi condamna à mort sa sœur qui avait enfreint à la loi. Ceci traduit l'esprit de la justice, mais aussi de l'observance des institutions traditionnelles qui caractérise la société. C'est donc tout cela qui explique les mésaventures que vit *ya Za* dans sa trajectoire. (Exemple: *ya Za* dans sa fuite vers la ville s'est perdu dans la forêt suivant les paroles prononcées par son père, ou le même acteur qui en ville travaille sans toucher son salaire parce que son père resté au village se déguise en sa personne et touche son salaire à sa place). Smadja (2001:65) atteste la thèse que l'espace vécu projette aussi l'image du corps en particulier. Il écrit cependant:

> S'il est une thèse, en effet, sur laquelle se rejoignent et convergent toutes les réflexions, c'est celle qui fait de l'espace vécu non un pur donné de l'ordre de l'extériorité, mais le produit d'une genèse, solidaire comme tel, dans ses structurations et déstructurations, de la psychogénèse en général, des relations objectales et de l'image du corps en particulier.

Les représentations de ces pièces projettent un idéal: celui de faire les choses selon la

volonté du clan représentée soit par ses parents, soit par les frères ou les sœurs de ses parents. Dans ce cas, la sortie ou l'envoi en ville est la volonté de la famille et l'enfant qui sort de cette manière bénéficie de la bénédiction de cette dernière. Dans ces conditions, la non réussite n'est pas du tout le problème du clan.

Dans les extraits de texte qui suivent tirés de la pièce *Ezui ezui*, la famille entière se décide d'envoyer leur enfant en ville, pour le bien être de toute la famille. Nous pouvons lire dans la prise de parole de chacun, un discours programme d'un enfant qui va en ville. Ce qui traduit la représentation ou la symbolique de la ville pour les villageois. Ces extraits traduisent en même temps la mise en scène de l'esprit d'harmonie, de collaboration et de dialogue qui caractérise le village. En effet, les grandes décisions sont souvent concertées et généralement en présence de deux familles. Si elles ne sont pas ensemble, du moins la famille absente est informée d'avance des décisions qui vont être prises. Cette collaboration tient aussi des réserves, surtout lorsqu'on traite des problèmes des enfants qui sont neveux par ailleurs. La famille paternelle en informe la famille maternelle pour ne pas être accusée par cette dernière en cas de problème. La succession étant matrilinéaire, les oncles maternels veillent au grain au soin de leurs neveux (de près ou de loin) qui, en fait, sont leurs héritiers suivant les principes de succession établies. D'abord la souche ainée ensuite les suivantes, selon l'ordre d'importance (liée à la position). De la même manière, si c'est la famille maternelle qui traite des neveux, la famille paternelle doit être au courant. En effet, nous l'avons dit si l'oncle est responsable vis-à-vis des neveux, par rapport à la succession; c'est le papa qui a le pouvoir de protection et de bénédiction des enfants. C'est pourquoi, comme nous l'avons dit à l'introduction, le neveu ne succède à son oncle qu'après un rituel où l'oncle fait la demande à la famille paternelle de libérer le neveu pour prendre le trône.

Texte 46: tiré de '*Ezui ezui*'

Père de ya Za: Za! Ngee nakwenda na Boma. Nge kwenda ve samu nakulandakana loyenge ya bana Boma. Mais nge mekwenda samu na kulonguka kisalu. Kwenda longuka kisalu mbote samu beto pe beto vwanda na courage. Kana kima mezanga, bokila munu. Et puis metinda nge na inzo ya grand-frère ya nge Liziba. (kikongo ya leta).

Traduction:

Za! Tu es en train d'aller à Boma. Tu n'y vas pas pour suivre le comportement pervers des jeunes de Boma. Tu y vas pour apprendre du métier. Vas! Apprends bien le métier afin que nous aussi, nous ayons du courage. S'il y a

quelque chose qui manque, appelle-moi pour que j'envoie. Et puis, je t'envoie chez ton grand-frère Liziba.

Texte 47

Petit-frère de za: Ya za buumkwenda wundatina kupa, ayi caleçon ayi kipelekese. Ya Nkulutu nlonguka kisalu, mwingi nge m'vaku wundongisa. (Kiyombe).

Traduction:

Ya Za comme tu es en train d'aller à Boma, apporte-moi une culotte, un caleçon et une babouche kipelekese. Cher grand- frère, apprends bien ton métier pour que à ton tour, tu m'apprennes aussi.

Texte 48

Maman de ya Za: ya Za nge pe kikini kwakwée?

Ya Za:Munu pfuete kaka kwenda. Ma wumona âge ndyeka, ndyeka kulutu bungyena vo. Pfueti kaka kwenda ku Boma kulonguka kisalu. Wumona kaka bwala kwaku kisaalu kaka kuyoka zitsoola, kwaanga zingazi. Wumona bankaka balonguka bisalu, yono yono mwaana beeni yandi wela kulusaadisa. Minu mbote ndi mona.

Traduction:

Maman de ya Za: ya Za, tu acceptes, toi aussi?

Ya Za: Moi je dois seulement partir. Maman, tu vois l'âge que j'ai maintenant; je suis devenu adulte comme je suis ici. Je dois seulement aller à Boma pour apprendre du métier. Tu vois bien ici au village, l'occupation principale, c'est seulement faire du champ, couper des noix de palme. Tu vois certains ont appris du métier, demain ou après demain, c'est le même enfant qui va vous aider. Moi, je trouve que c'est bon.

Texte 49

Tante maternelle: Ah semeki, problème yoyo yi Za, depuis thama yitona. Bika mwaana bakala bukadi vovo, kafweti tambula, kafweti dyata mwingi kabaka luzingu. Yandi baka luzingu, buna beeto mamveeto mpe kabéki mukutusadisila. Mukwevwandanga kubwaala, luzingu lubwala lwidi phasi na phasi. Bika, zibuleeno mintima mwaana kakenda. Nzambi kansakumuna.

Traduction

Ah, beau-frère! Ce problème de Za a commencé depuis longtemps. Regarde, un garçon doit marcher, il doit marcher pour chercher la vie. S'il réussit à trouver la vie; nous aussi, il saura comment nous secourir. Rester au village, avec cette vie du village qui est si difficile... Laissez. Ouvrez-le cœur, que l'enfant parte! Que Dieu le bénisse.

Il faut noter que la réponse de *ya Za* à la question de sa mère (texte 48) ou les conseils de son père (texte 47) et de sa tante (texte 49) posent le problème de déménagement, concept central chez Shaaban Robert. Selon cet auteur, «Déménager, quitter le monde simplement hérité, c'est changer de perspective sur le monde, et sortir du dualisme rigide entre les bons et les mauvais». (Robert 1968b; Garnier 2006:77).

Pour montrer la joie de la famille, le papa procède à la bénédiction de l'enfant, à travers le rituel suivant: «*le wupu yobo*». Il se fait en quatre phases: d'abord le papa qui demande à son fils d'entrer sous ses jambes, ensuite l'enfant qui exécute la demande de son père, après le papa qui soulève les bras de l'enfant en haut en disant le wupu yobo (bonne chance et que rien de mal ne t'arrive) enfin le papa qui crache sur son fils.

Donc, nous avons vécu deux situations où la ville a la même symbolique. Sauf que dans la première situation, l'arrivée en ville est faite contre l'assentiment de la famille est a entraîné des conséquences pas très bonnes, alors que dans le second cas, le déplacement se fait sous la bénédiction de la famille. Ce qui donne beaucoup plus de chance de réussite. Donc la ville est la symbolique du progrès, du travail, alors que le village dans ces conditions est la source du conservatisme, de la tradition.

L'homme Mukongo dans ces conditions, tel que nous le fait vivre les acteurs-personnages, traduit l'image d'une culture située dans un espace caractérisé par un certain nombre de traits révélés par les textes analysés. La socialisation des personnages, à travers une expérience spatiale partagée implique de considérer que dans les arts de représentation

> L'espace relève fondamentalement d'un construit social et culturel. En Afrique subsaharienne comme ailleurs, le rapport à l'espace, sa perception, ses multiples représentations procèdent de processus historique et anthropologique déployés selon des logiques singulières. Avec des modalités propres, les sociétés africaines ont domestiqués leur espace, se le sont approprié. Elles ont ainsi ressenti, rêvé, imaginé, décrit, représenté, un espace qui, dans un tourbillon constant de construction déconstruction, s'avère tout autant extérieur qu'intérieur, à la fois "espace du dehors" des géographes et "espace du dedans" cher à Henri Michaux. (Dulucq & Soubias, 2004:7).

Pour mieux saisir ce peuple, il ne faut pas seulement, considérer l'aspect de façade, il faut aussi

et surtout saisir l'aspect de l'intérieur. Ces aspects sont bien représentés dans les œuvres d'art, notamment dans le théâtre, la littérature. La perception et le comportement des acteurs – personnages posent donc que « [...] la ville, tissée de jeux sociaux, évide les corps des personnages et les transforme en êtres de rêves et de discours. Toute une dialectique de la présence et de la fuite sous-tend les récits». (Garnier, 2006:153).

Nous assistons également à d'autres espaces qui modèlent la conduite des acteurs-personnages dans les textes analysés.

6.2.2. Le monde réel et le monde mystique

Le monde réel est le monde de la vie concrète, le monde de la réalité. Le monde de toutes les relations; alors que l'espace mystique ou spirituel est le monde invisible, le monde des initiés où cohabitent les esprits. Nous allons encore y revenir quand nous allons parler de l'opposition jour et nuit. Seuls les initiés (féticheurs, guérisseurs, des sorciers...) peuvent pénétrer cet espace par des incantations, des invocations. L'espace sacré est constitué d'éléments qui sont davantage que de simples contours morphologiques. Leurs formes signifient et sont en relation avec le récit. Il s'agit donc d'une morphologie dynamique où prédomine la notion de réalité absolue, et où se joue le théâtre de la mort et de la renaissance à travers l'initiation.

En tant que tel, il apparaît comme archétype. Lui sont associées trois images: l'image héroïque d'un espace absolument défendu, clos, préservé, celle, psychologique, de contenant investi en tant qu'espace protecteur; image mystique, enfin, d'un espace caché, à l'abri de tout regard. Exercer sa domination sur les êtres et les choses passe par la subversion d'un tel espace. C'est pourquoi, dans la pièce *Seul Christ nous suffit,* quand le jeune du village vient voir le Chef pour trouver la solution afin de combattre les dieux des ancêtres représentés par les adeptes dont le village est dans la forêt hors du regard de tout le monde, la réponse du chef, en tant que protecteur de ses sujets, est catégorique, à cause du caractère opaque qui caractérise ce village, ici représenté par la forêt. La métonymie est très signifiante. Le fait de placer ce village des adeptes des dieux des ancêtres à la forêt, les opposants aux croyants en Dieu, fait observer la puissance dont disposent ces gens qui relève de la maîtrise du mystique dont le domaine est la forêt. La forêt est donc un domaine du mystique, du sacré, des esprits.

Texte 50

Enfant du village: mfumu kudi nge ngizidi. Batu bayenda kuna bwala ...

Chef du Village: bwala buna batu baminkisi baadi. Kadi kwendanga kuna.

Traduction

Enfant du village: Chef, c'est auprès de toi que je viens; les gens qui sont partis dans le village de Mansi mandou ne sont pas rentrés depuis lors.

Chef du village; ce village-là est réputé à cause des fétiches. Les habitants de ce village sont forts en fétiche. Il ne faut jamais aller là –bas.

Dans le comportement des acteurs-personnages, il y a lieu de comprendre que le recours au monde mystique est la conséquence de certains échecs dans le monde réel; ou sinon l'effet de la recherche des dominations sur l'univers, sur le monde, sur les êtres. Dans la pièce *Tom et Gerry,* les deux acteurs-personnages qui sont amoureux d'une même fille recourent chacun au service d'un *ngàngà* pour conquérir la même fille: Getou.

Texte 51 extrait de «Tom et Gerry»

Liziba: kokoko kokoko

Ngàngà: Liziba, mumonaka nge déjà ti nge vwandaka kwiza na nzila.

Liziba : muke nakuluta munu, mukena luta pardon maître

Ngàngà: kutina ve. Kwiza

Liziba: mukwiza, bajeux kwandi muzona sala. Mamé, yayé

Ngàngà: kwiza Liziba

Liziba: nani mezabisa nge khumbwamunu. (Avec une voix craintive)

Ngàngà: vwanda awa. Liziba

Liziba: um

Ngàngà: mambu moso wizidi, tumazebi, vayi yoluka kaka mwingi bakulu bawa.

Liziba: nazalaka na camarade na nga na inzo. Camarade wana soki pe totali bien ngayi moko naleki ye pe na beauté. Mais na lulaki kento na na ngayi, ye mbala moko ake zona kento, kento na ngayi po kaka na zangaki mbongo. Soki nazalaka mbongo mbele na pesaki ye mbongo, sikoyo akelinga camarade na nga po apesaki ye mbongo. Kento na nga azwi ye; yango naza na posa ngàngà osalela nga jeu, po na zwa kento na ngayi. (D'une voix pleurnicharde).

Ngàngà: Benga munu maître

Liziba (qui reprend les paroles du féticheur): benga munu maître

Ngàngà: tuba maître

Liziba: tuba maître.

Ngàngà: tala nge meka continuer kusala bajeux, mukezenga nge dikulwé

Liziba: um um!

Ngàngà: kana nge zona banda tuba dyambu, banda kutubaka maître. Po munu muke maître jules César Dicaprio, maître batindaka samu na bamambu na beno. Nge Liziba kubanga ve. Batu mingi... munu salaka bawu. Ba chacal, bakala soeur Mimi, balutilaka awa. Ba Chiporge Bayaya ba lutilaka awa. Maintenant, beto ke na luta na invocation, beto kena invoquer ba ancêtres samu basala. Allez fukama

Liziba: eh oui.

Ngàngà: fukama

Liziba: eh, mefukama

Ngàngà: oui, les ancêtres, beno lumvana ngolo yidyatila va yilu bima byoso. benu luphana tsabi yo batedilanga. Benu luphana pouvoir. Benu luyekula mwanenu, lubika yekula Liziba. Oui les ancêtres. Liziba, ba ancêtres metuba, pesa dibokwange

Liziba: maître diboko mosi ka ke na munu, zoole ve, oh mamé, maître pardon, o yamekwenda.

Ngàngà: o les ancêtres, mu myoko meno ndiekole mwana wo Liziba.

Traduction

Liziba: kokokoko

Ngàngà: Liziba! Je t'avais déjà vu quand tu venais en route.

Liziba: je suis en train de passer. Pardon maître.

Ngàngà: assieds-toi ici, Liziba!

Liziba: merci.

Ngàngà: nous connaissons tous les problèmes qui t'amène ici. Mais parle seulement pour que les ancêtres entendent.

Liziba: j'ai un ami à la maison. Apparemment, je suis plus beau que cet ami. Je suis allé aimer une fille, cet ami a aussi aimé la même fille parce qu'il avait l'argent. Si (moi aussi) j'avais de l'argent, j'allais donner à la fille La fille a aimé mon camarade parce qu'il lui a donné l'argent. Ma femme que j'ai eue vraiment! C'est pourquoi, je suis venu voir le ngàngà pour qu'il fasse un jeu et me permettre de récupérer ma femme.

Ngàngà: appelle-moi maître!

Liziba: appelle-moi maître!

Ngàngà: dis maître!

Liziba: dis, maître!

Ngàngà: regarde, si tu continues je vais t'amputer la jambe, compris?

Liziba: oui

Ngàngà: si tu veux dire quelque chose, tu commences par dire maître. Moi, je suis le maître philosophe César Ducaprio. C'est moi qu'on a envoyé pour vos problèmes. Alors toi, n'aies pas peur. Beaucoup de gens sont passés par moi (pour leur succès). Maintenant, nous allons procéder à l'invocation. Nous allons invoquer les ancêtres pour qu'ils agissent. Mets-toi à genoux.

Liziba: oui.

Ngàngà: Liziba, mets-toi à genoux

Liziba: je suis à genoux.

Ngàngà: oui, les ancêtres. C'est vous qui m'avez donné la force de marcher sur toute chose. C'est vous qui m'avez donné la clé pour ouvrir. C'est vous qui m'avez donné le pouvoir. C'est vous qui avez sacrifié votre fils. N'abandonnez pas Liziba. Liziba, les ancêtres disent de montrer ta main.

Liziba: maître, j'ai seulement un seul bras, pas deux. Oh ma mère! Oh! Ma main est partie.

Ngàngà: oh, les ancêtres! Entre vos mains, je remets cet enfant Liziba.

Dans ces autres textes 52 et 53, nous illustrons comment le personnage *ya Za* dans la pièce *Et après,* dont l'argent de salaire est touché par son père qui se déguise en sa personne, s'en va voir les *ngàngà* pour en savoir plus de la personne qui lui cause ce tort:

Texte 52 tiré de *Et après*

Ngàngà: kamba mambu mawizidi. Beto tumazeyi, vayi ngeveka kambi buna

Ya Za: nalingi nayeba basanza mibale eleki nazo zwa mbongo na ngayi ya salaire te. Nalingi nayeba, nani azosala bongo tango mosusu patron azokosa ngayi.

Attends! Kilumbu kinka ndibeteka phita; thumbu zimbukila, phita beni yeka langu.

Maître: ah ah ah! Mbinzo ozoyoka makambo azoloba? Alingi ayeba nani akosala bongo. Za owutaki na mboka, okomona mutu akobima na miroir ye mutu akosala bongo

Invocation: beeto tusambilanga Nzambi a mpuungu ko, kasi beto bisimbi tusambilanga. Maître 666.

Traduction

Nganga: dis-moi pourquoi tu es venu. Nous le savons déjà, mais dis ça d'abord toi-même.

Ya Za: je vais savoir [...] ça fait deux mois que je ne touche pas à mon salaire. Je vais savoir qui me fait ça, peut-être que mon patron est en train de me mentir. [...] Attends! L'autre jour, j'étais en train de vendre du pétrole; subitement, ce pétrole se transforma en eau.

Ngàngà: ah! Ah! Ah! Mbinzo, tu entends ce qu'il dit? Il veut savoir qui lui fait ça. [...] Za, tu viens du village, tu vas voir! Celui qui fait cela va sortir du miroir.

Invocation: nous, nous ne prions pas le Dieu tout puissant, nous nous prions les esprits. Maître 666.

Texte 53 tiré de *Et après*

Ya Za: nya nio nya papa. Vrai ndoki. Nya wulembu kukwamisanga.

Traduction: c'est celui-là, mon père. C'est un vrai sorcier. C'est lui qui est en train de me faire souffrir.

Le recours à cet espace par les deux jeunes dans la pièce *Tom et Gerry* explique leur souci non seulement de se dominer mutuellement mais d'affecter la fille dont ils veulent chacun conquérir le cœur. Le discours du féticheur montre que cet espace n'est pas l'espace de tout le monde. C'est l'espace des esprits, notamment des ancêtres. Ce sont eux qui lèguent le pouvoir ou qui donnent des directives au guérisseur sur la solution au problème que pose la personne. Même ceux qui viennent solliciter ses services sont étrangers à ce monde. Ils y sont sans rien maîtriser. Les réactions de Liziba en face du *ngàngà* l'attestent bien. Il n'y maîtrise ni le langage, ni les pratiques. Mêmement, pour l'acteur personnage *ya Za* qui, impuissance devant le sort qu'il est en train de subir, a recouru auprès du *ngàngà* pour son secours. Et, selon Thomas L-V (1992:7)

> [...] Ce sont les mots ou expressions sacrées, plus spécialement empreints de puissance créatrice ou émotionnelle, qui interviennent directement dans le circuit des forces et parviennent, en vertu du principe de correspondance sympathique, à les orienter dans le sens voulu par le fidèle (magie) ou la communauté des fidèles (religion). Cela permet d'apprécier la place de choix qui revient, dans le rituel animiste, aux formules occultes que le non-initié ne peut entendre; ou à celles, franchement ésotériques, que l'homme, non parvenu aux degrés les plus hauts du *savoir profond* ou du *savoir lourd* ne saurait comprendre D'où la langue secrète des prêtres et l'hermétisme systématique de la plupart des récits mythiques.

Il en est de même de l'acteur personnage Liziba dans *Je suis innocent* qui, après avoir commis un forfait à Boma (il a fait faire un avortement sur sa petite amie qui décéda de cet

acte), fuyait vers Cabinda. Et dans le souci de s'échapper de cette situation, il s'en va voir le *ngàngà* pour dominer le problème qui l'accable et les personnes qui peuvent lui causer du tort.

Texte (54) extrait de *Je suis innocent*

Mayuku: Liziba

Liziba: qui répond: Mayuku

Mayuku : eh. Awa nge kebenga munu Mayuku ve, maître.

Mayuku: Liziba

Liziba: maître

Mayuku: mukemonisa nge, nabayina nge ke kutanaka, na munu ve. Hé, Liziba mambwa nge nyonso nge zabisaka munu mezaba, kana yankaka kele tuba samu bakhulu ba kuwa.

Liziba: maître muvwanda na mwana kento mosi plina yandi vwanda kentwa munu, beto kwiza katusa bwemba, mupesa yandi kinsi na chambre ya camarade, na chambre ya camarade munu, tumu zimbukulu kaka menga mebanda bima ame kufwa; maintenant yandi kena kwimonikina munu maître.

Mayuku: bakhaka, bakhaka, beno mekuwa mambu bamekutubila beno, ahaaa, makhondo. Liziba...

Liziba: maître

Mayuku: na mambwa nge yina muzo ladikisa yau. Na mambwa nge nionso yina muzo ladikisa yau.Kansi nge telema samu muladikisa mambu na nge.

Traduction:

Mayuku: qui appelle: Liziba

Liziba: Mayuku

Mayuku (qui réagit) ici tu ne m'appelles pas Mayuku. Appelle-moi plutôt maître.

Mayuku: Liziba

Liziba: Maître.

Mayuku: je vais te montrer que tu as échoué chez les autres, pas chez moi. Eh, Liziba! Je connaîs le problème dont tu m'avais parlé la fois passée. S'il y en a d'autres, parle pour que les ancêtres entendent.

Liziba: Maître, j'avais une amie à moi qui s'était retrouvée enceinte. Nous avons pris l'option d'avorter. Je lui avais donné des produits dans la chambre de mon camarade. Dans cette chambre,

elle a fait une hémorragie dont elle est décédée. Maintenant Maître, cette fille m'apparaît chaque nuit.

Mayuku: chers ancêtres! Chers ancêtres! Vous avez entendu ce qu'on vous a dit. Liziba!

Liziba: Maître

Mayuku: je vais endormir ton problème là. Tout ton problème là, je vais l'endormir. Alors toi, mets-toi debout pour que j'endorme ton problème.

Les ancêtres sont ceux qui sont invoqués pour secourir l'infortuné. Non seulement les ancêtres, mais aussi les sorciers sont concernés par cet espace mystique. En effet, la sorcellerie ne se voit pas à l'œil nu, s'il peut l'être, c'est donc entre sorciers ou personnes d'un haut degré de spiritualité. On note une certaine prédilection pour les lieux isolés, profondément cachés. Ainsi, nous l'avons vu, les initiations se passent à l'écart des villages, dans des endroits isolés, enfermés. Nous l'avons vu comment le père se retirait à la forêt pour aller jeter de mauvais sort à ses enfants. Même pour passer au rituel «*awupu yobo*», le papa isole son fils derrière la maison à l'absence de tout le monde. La forêt est donc un domaine du sacré où les esprits circulent. Dans la tradition, on interdisait souvent aux enfants de pénétrer seuls dans la forêt. Tout ce qui est dans la forêt est une symbolique relevant souvent du sacré. Ainsi l'arbre devant lequel le papa de *ya Za* se trouve pour dire des incantations n'a pas la même connotation en temps normal. Les paroles du texte 55 tiré de la pièce *Et après* où le papa vocifère sur son fils revêtent un caractère très sacré par rapport au contexte dans lequel elles sont employées.

Texte 55

Père: Nakolakisaye, nakolakisaye naza nani. Soki obeli liboma te, loba ngayi te tata nayo. Ngayi te nabotaki yo. Nge mwana na munu, nge mesala tembe na munu. Nge mezonzisa munu, um! Oswanisi ngayi papa nayo! Eh, ozali pamba po na ngayi, nakolakisa yo nazali nani. Nakolakisa yo. Soki obeli libomate, loba ngayi te tata nayo to ngayi te moto na botaki yo. Philosophe, philosophe, okomona nga naza nani; ndidi siaku, bu ndidi va. Okomona an! Na mbila na ngayi, pe oswanisi ngayi, obeti ngayi. (lingala/kikongo ya leta/kiyombe)

Traduction

Père: Je vais lui montrer, je vais lui montrer qui je suis. Si tu n'attrapes pas la folie, dites que je ne suis pas ton père. Ce n'est pas moi qui t'ai engendré. […] Toi mon fils, tu m'as rivalisé! Tu t'es querellé avec moi, um! Tu t'es querellé avec moi! Eh, tu n'es rien pour moi, je vais te montrer qui je suis, je vais te montrer. Si tu n'attrapes pas la folie, dis que ce n'est pas moi ton père ou ce n'est pas moi qui t'ai engendré. Philosophe, philosophe, tu vas voir qui je suis; je suis ton père tel que je suis ici. Tu vas voir. Han! Pour mes noix de palme, et puis tu m'as rivalisé, tu m'as frappé.

Pour renforcer cette atmosphère secrète, mystérieuse, certains espaces, comme les cases de fétiches, sont surdéterminés, avec la présence d'objets hétéroclites, curieux, à l'allure terrifiante et insolite: queues de taureaux, statuettes, masque au visage infernal, cornes rouges, vertes. L'emploi de ces expressions montre que l'espace sacré n'est pas un endroit comme tous les autres. Des principaux emplacements qui entrent dans l'infrastructure du lieu sacré, il apparaît que du plus petit canari à la montagne la plus élevée, il n'est rien qui ne puisse en devenir le siège et revêtir, aux yeux de l'individu ou de la collectivité, un prestige sans égal. Les uns, par leur hauteur, leur verticalité, participent au symbolisme spatial de la transcendance; les autres, comme les épiphanies végétales, frappent par leur profondeur et leur opacité. L'ensemble conjugue ainsi la dialectique du clos et de l'ouvert. A cet effet, selon Melone (1972) repris par Sanvee (2001:140)

> L'identification des différents lieux présentés dans les romans d'auteurs négro-africains comme sacrés met en concurrence le domaine de la nature et celui de la culture. Le premier confond en une seule unité les forces telluriques, c'est-à-dire toutes les hiérophanies qui s'étaient réalisées dans le milieu cosmique environnant –terre, pierres, arbres, eaux, etc.- auxquelles on pourrait ajouter bas-fonds, brousse, forêts, montagnes, savane.

Ces détails peuvent se lire avec le décor que donnent les *ngàngà* qui se présentent avec des bandeaux rouges sur leurs têtes et aux bras ou aux hanches; nous l'avons aussi identifié chez le personnage qui joue la prêtresse de la religion de dieux des ancêtres qui porte des cornes sur sa tête avec des bandeaux, et une baguette symbolisant le pouvoir.. Un espace terrifiant conditionnant la peur et l'horreur aux non habitués.

Dans *Le sang des masques*, il est attesté que «Si les dieux abandonnent le village, il faut abolir la sagesse, les fausses joies, violer les nuées, y bâtir de nouveaux sanctuaires et planter aux quatre portes de l'espace l'arbre des transes et du village…». (Badian, 1977b:118). On peut lire dans *La transfiguration de Bantji*, l'illustration du triomphe des vérités du village, de l'absolu éthique traditionnel sur certaines tares de la modernité. Cette scène de théâtre rituel, qui se déroule au Bois Sacré, donne en spectacle également l'art de guérir, à la manière traditionnelle, les maladies qui frappent «l'invisible», une psychothérapie de l'angoisse d'abandon que Bantji considère pire que la mort. Les masques, les prières, les cris, la percussion des tambours ainsi que la présence de nombreux spectateurs- acteurs qui facilitent la transe, permettent à cet homme de se métamorphoser en un être qui par définition lui est supérieur; on assiste ici à une véritable prise d'identité comme le souligne l'éloge funèbre d'un des compagnons de Bantji.

Dans la pièce *Seul christ nous suffit,* le chef du village montre à ses protégés que

l'espace qu'occupent les adeptes de la religion traditionnelle était un espace dangereux, de la mort et qu'il fallait s'en méfier. Le décor fait de cet espace, des personnages avec des cornes à la tête, des bandeaux rouge aux pieds, des flèches, des masques, est celui décrit dans *La transfiguration de Bantji* ci-haut.

Dans la conversation qui suit, l'interaction entre *ya Za* et sa tante tirée de '*Enfants de la rue*' traduit l'opposition entre ces deux mondes. Et cette interaction prouve, à suffisance que c'est le monde mystique qui domine sur le réel.

Texte 56 tiré de *'Enfant de la rue'*

Ya Za: papa tshiento papa tshiento, kwe wumebasikila papa tshiento (kiyombe)

Tante: za wukadi wa, mbindi lembu kambanga kudi kento wa ehen! Mbi tidi (kiyombe)

Traduction

Ya Za: tante! Tante, d'où sors- tu tante?

Tante: Za, tu n'entends pas, qu'est-ce que je suis en train de te dire sur cette femme, hen! Que veux-tu?

A travers cette discussion, nous voyons bien que l'espace mystique est l'espace de tous les enjeux. Beaucoup de situations qui se vivent dans la réalité sont déterminées par ce qui se passe dans cet espace. Il y a lieu de faire un lien entre l'espace d'origine et l'espace mystique, étant donné que, comme nous sommes en train de le remarquer, l'espace d'origine est très impliqué par le mystique. Nous ne disons pas que cela ne se vit pas dans le milieu urbain, mais même s'il se vit en milieu urbain, son origine est bien l'espace rural, selon évidemment notre corpus.

Nous pouvons encore faire remarquer à travers la conversation ci-après, extraite de la pièce *Enfants de la rue*, l'influence du monde mystique sur le réel:

Texte 57 extrait de '*Enfants de la rue*'

Syntyche: mezabisa nge, sans effet na kindokya beeno.

Ya Za: papa kento, mambi makumvanga. Mukunwana mekwiza, papa kento mukunwana mekwiza, mayi nzimbakana kwaama. Ayi ngutu, ngutu (kiyombe)

Syntyche: kana kindoki ya beeno ni place beeno ke nata munu ve, beeno kekoka munu ve. (Kikongo ya leta)

Tante: ndieka bwela kumonisina kinkaka. (Kiyombe) (Elle lui envoie une sorte de rayons qui lui abîme les yeux.)

Syntyche: ehé mamé meeso. Meeso munu mukena mona diaka ve. (Kikongo ya leta)

Ya Za: wukadi bwe mona? (Kiyombe)

Syntyche: Seigneur Jésus muke na mona diaka ve. (Kikongo ya leta)

Ya Za: lamuka lamuka. Aza mona susu te? Yikuvana nlangu wusukula zizi? (Lingala/kiyombe)

Syntyche: meeswa munu ke na mona diaka ve (kikongo ya leta)

Ya Za: aza mona lisusu te. Mbi mambi mekuvanga, papa tshiento. Mwana ngana. Bika ndi sukula meeso. (Kiyombe)

Syntyche: (pleurant) beeno sa bikana na inzo ya beeno, mekweenda munu. Kana kutu muzaba ke playi ya kele, sinon mukwendaka munu, muzona bikana ve awa.Mekwenda munu.Kusosa munu diakave, mukele diakave nketwa nge, mekwenda munu.(Kikongo ya leta).

Ya Za: syntiche, syntia, madame! Papa tshiento, mambi ma mekuphanga (kiyombe)

Tante: kiadi baana balezi, kiaadi. Bika nketo wu, wilwé? mwingi wuzaba ti minu ndidi khomba siaku. Za tikadi minu, nginu mefwa. Dikanda di Mbinzo balembu kukanina. Munloko widi sumbu widi vovo. Nloko beeni kwé! Mu kabini. Mukabini widi. Tikadi minu, nginu wufwidi muna kabini. (kiyombe)

Ya Za: munloko mu kabini, minu ndidi na kilikiti (kiyombe)

Tante: ti kadi minu ndilembu kuvovilanga, nginu wufwidi. Bila babeki, mwaana wu Mukuwa. Nge tulembu vingilanga kubwaala. Sya nswaalu wiza tubongisa dikwela diaku ayi mwanaku mfumu. Ti tidi zinga wufweti kwela mwaanaku mfumu Fallone. (Kiyombe).

Traduction

Syntyche: je te dis sans effet avec votre sorcellerie.

Ya Za: tante, qu'est-ce que tu lui as faite. Tu es venue pour te battre, tante! Tu es venue pour te battre, je vais t'oublier. Ah! Coup de tête, coup de tête.

Syntyche: avec votre sorcellerie, vous ne m'emmènerez nulle part, vous ne m'aurez pas.

Tante: je vais te montrer un autre numéro.

Syntyche: eh, mes yeux. Mes yeux, je ne vois plus.

Ya Za: tu ne vois plus?

Syntyche: Seigneur Jésus je ne vois plus.

Ya Za: réveille-toi, réveille-toi. Tu ne vois plus? Je te donne de l'eau que tu te laves la figure?

Syntyche : mes yeux, je ne vois plus.

Ya Za: tu ne vois plus. Quel mal tu lui as fait, tante. L'enfant d'autrui. Laisse que je te lave les yeux.

Syntyche: restez dans votre maison, moi, je m'en vais. Si je savais que c'était ainsi, je serais partie, je n'allais pas rester ici. Je m'en vais. Ne me cherche plus, je ne suis plus ta femme, je m'en vais.

Ya Za: Syntiche, Syntia, madame ! Tante, qu'est-ce que je t'ai fait.

Tante : pitié, les petits enfants, pitié. Laisse cette femme, tu as entendu? Pour que tu saches que je suis la sœur à ton père, Za sans moi, sinon tu es décédé. La famille de Mbinzo est en colère contre toi. Tu es en prison comme tu es là. Cette prison, c'est où c'est aux toilettes. C'est aux toilettes que tu es. Sans moi, tu serais décédé là aux toilettes.

Ya Za: en prison aux toilettes, oui! Je suis complètement enfermé.

Tante: sans moi qui te défends toujours, sinon tu serais mort. Le mal qu'il te reproche, c'est cet enfant Mukuwa. C'est toi que nous sommes en train d'attendre au village. Fais vite viens qu'on arrange ton mariage avec mwanaku mfumu. Si tu veux vivre, tu dois prendre en mariage mwanaku mfumu Fallone.

Nous avons vu comment, à travers la première conversation la tante du héros a pu jeter un mauvais sort à son neveu et à sa femme. A travers le monologue qui a suivi, le papa, mécontent du comportement de son fils va à la forêt et fait des incantations pour jeter un mauvais sort à ce dernier. La forêt en ce moment est le symbole de tous les esprits où les initiés vont pour invoquer et implorer les esprits. Ainsi après avoir invoqué les esprits dans la forêt, le papa de philosophe reçut le pouvoir d'inoculer la folie chez son fils, selon le cheminement ci – après:

Au retour de la forêt, il salue son fils en lui demandant de faire la paix.

Texte 58 tiré de *Et après*

Papa: philosophe, tuwizane! Ka ndidi syaku

Philosophe: ehein papa!

Traduction:

Papa: Entendons-nous philosophe, car je suis ton père.

Philosophe: oui! Papa.

Nous voulons souligner ici, selon la logique de notre corpus, la puissance dominatrice de ce monde par rapport au monde réel; mais aussi le pouvoir du dire et du faire qui caractérise la sorcellerie. Dans les mêmes conditions, dans la pièce*Tom et Gerry*, le *ngàngà* demanda à Liziba de saluer son ami en vue de connecter le sort qu'il a été chercher contre ce dernier. Et dans la pièce *Et après*, dès que le papa salua son fils, ce dernier fut hypnotisé, et la folie fut connectée comme sous

forme d'onde maïeutique. Et nous avons évoqué au chapitre premier, le proverbe lingala qui dit que «Si tu vois un sorcier parle le premier sinon tu perds la voix». Donc le pouvoir du faire découle de la puissance du dire. Après avoir salué son fils, ce dernier fut hypnotisé, et quelques temps après les effets de la folie commencèrent.

Comme nous l'avons déjà dit avant, c'est l'espace des initiés (sorciers, féticheurs), des ancêtres, des dieux. Ainsi l'indique ces incantations où l'invocation des ancêtres constitue la formule d'entrée ou de possession de cet espace. Le *ngàngà*, comme nous l'avons fait remarquer, font partie de ceux qui aident les non initiés à pénétrer le monde mystique. C'est aussi le monde des ancêtres, parce que les ancêtres font partie de cette catégorie (des mystiques). En cela, il est un monde mystique, un monde ésotérique, un monde des initiés. Il n'est pas ouvert à tout le monde. Ceci permet de comprendre certains rôles des incarnations dont nous avions parlé. Ces incarnations nous introduisent dans un espace hors de celui-ci. Mais il importe de comprendre que l'espace mystique, comme l'espace d'installation, constitue un monde de secours, un monde d'évasion, un monde d'accomplissement face à l'espace réel où on est souvent confronté à des échecs de tous genres. Pour sortir de l'emprisonnement de son père dans la forêt où il ne voyait plus de route, ya Za a recouru à la prière à Dieu d'où est venu son secours. Dieu fait parti de ce monde mystique et d'esprit. Ceci nous permet d'attester, comme le souligne Owomoyela (1979:10), que

> Africans believe that the forces that control the universe are susceptible to human manipulation and control mainly through the use of the power of the word, which is man's exclusive preserve. In fact, man creates the universe by the use of the word; it is because he says that things are the way they are that they are the way they are. Man plucks leaves and through the use of the word gives them the power to heal or kill; he carves a wooden idol and makes it a potent, protective divinity by naming it; and man establishes an order of things by giving it expression.

C'est dans ce sens que Biodun Jehifo (1970:60) considère que « In general, therefore, man is more or less on his own, in the East and Southern African plays, while in west African plays, the gods, the ancestors, the spirit world and the symbolic projections of man's fears and credulities find a more accustomed, even sometimes a more dominant place by the side of man».

Par leurs propos, les acteurs- personnages nous introduisent aussi dans l'organisation et la croyance dans la société kongo. Les Bakongos croient à la vie dans l'au-delà, c'est pourquoi, l'on voit de temps en temps des personnages parler aux morts. Donc l'espace kongo est constitué des vivants et des morts. Et dans l'organisation sociale, l'espace kongo est structuré comme suit: le créateur, ancêtres morts, ancêtres vivants, le Chef de clan, les ainés, les membres du clan. Le chef de clan est investi du pouvoir de veiller sur le clan, en faisant

respecter l'autorité ancestrale détenue par les *bambuta* (les ancêtres) morts ou vivants. Ces derniers ont une influence sur la vie du clan et ses membres.

Comme nous venons de le voir dans cette sous section, le *ngàngà* joue un rôle déterminant dans la vie sociale kongo. Aujourd'hui, avec le christianisme, il semble partager ce rôle avec le pasteur et le prêtre de manière parfois, pas toujours paisible. Comme cela a été mis en scène dans la pièce *Seul Christ nous suffit*, où l'on a démontré l'opposition farouche entre les pasteurs et les adeptes de dieux des ancêtres. Cette pièce est une mise en scène de la crise qui a opposé les adeptes de Bundu dia Kongo et les autres religions (chrétiennes: en général). A propos de *ngàngà*, Nsondé (1995:126) écrivait

> En ce qui concerne les *ngàngà* proprement dits, les informations, loin d'être exhaustives, n'en sont pas moins précises et édifiantes. La première certitude à leur sujet montre la place importante qu'ils occupent dans les sociétés de langue koongo aux 17e et 18e siècles, et en particulier l'influence qu'ils exercent sur les esprits peut-être exagérément. Les *ngàngà* interviennent donc dans tous les aspects de la vie d'un individu et d'un groupe, de la naissance à la mort. Selon le père Jean -françois de Rome, témoin privilégié des débuts capucins au milieu du 17ème siècle au Kongo, les habitants consultent les sorciers qui font office de médecins... pour connaître les choses sécrètes et futures; par exemple pour savoir qui a dérobé telle ou telle chose, pour savoir si en allant à la guerre ils y laisseront la vie et choses semblables.

De ce qui précède, il ressort que l'animisme constitue une source d'inspiration très importante dans l'art africain. Il offre par sa plasticité, sa richesse, son adaptabilité, un vaste champ de représentation pour la société africaine où tout paraît motivé.

Donc, il est important de faire remarquer ici que l'on ne peut pas détacher le théâtre de la réalité sociale et politique de la société qu'il représente; car le récit témoigne non seulement des hommes, mais de tout ce qui les entoure et aussi de tout ce qui les représente. Dans les récits des acteurs - personnages, même sans le savoir, ces derniers se dévoilent et dévoilent la société dans laquelle ils vivent et/ou celles dans lesquelles ils préféreraient vivre. Dans ces conditions, comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, la littérature est un art qui se déroule dans le temps, tout comme la musique, avec un commencement, un milieu et une fin, et une logique de transformation qui en assure la cohésion. Mais l'expérience de la littérature –l'expérience de lire aussi bien que l'expérience humaine qui s'exprime dans un texte littéraire donné –comporte plus qu'une expérience d'un processus temporel: elle est aussi l'expérience d'un univers singulier, avec des lieux, des sensations, des sentiments qui lui sont propres: à savoir des phénomènes qui sont de l'ordre de l'espace et du temps. L'œuvre qui ne traduit pas l'espace et le temps de son public risque bien de paraître étrangère à ce dernier. Et

les artistes le savent et jouent sur ça pour créer l'osmose entre l'imaginaire et le réel. Il faut que le public retrouve dans l'imaginaire, la copie de ses préoccupations sociales, fussent-elles, déshonorantes. En effet, nous l'avons dit dans le chapitre précédent, la littérature est aussi le lieu d'autorégulation. C'est pourquoi, pour Méchoulan (2004:211, 222), la littérature se définirait comme un moyen de reconnaître, d'accepter, de modifier, par le jeu topique, par exemple, bref d'extérioriser ces critères: d'entreprendre de savoir jusqu'où on peut les dire, les lire, jusqu'à quel point on peut en faire son deuil et on ne doit pas en faire son deuil. La littérature serait donc, selon Méchoulan, un moyen de formuler où nous nous trouvons, précisément dans ce jeu d'alternative au regard des représentations et des critères qui forment notre quotidien. Si la littérature joue sur les représentations et les critères qui forment notre quotidien en faisant des lieux communs des lieux communs paradoxaux, elle est encore ce qui joue de l'ordinaire dès lors que l'ordinaire est défini comme le commun de commun, le lieu commun des lieux communs, leur pratique et leur mesure. L'ordinaire est dans l'œuvre, ce qui caractérise le lieu commun une fois qu'il a été soumis à un jeu réflexif, à un jeu d'opacité, et que l'œuvre vient à la seule intuition de la pertinence.

Les acteurs-personnages que nous soumettons à l'analyse nous font comprendre donc cette réalité. A travers les pièces analysées, les acteurs-personnages présentent un miroir de la société; à chacun de se reconnaître, d'enrichir ou de modifier sa vision selon les représentations qui le concernent.

6. 2.3. Espace intérieur et espace extérieur

Le clivage de la jeunesse dans ces pièces repose sur leur double appartenance spatiale. Elle est incluse dans l'espace réel en même temps qu'elle est sujet de leur propre espace mental. L'antagonisme survenu entre ces deux espaces conduit à l'errance physique et mentale. Les frontières entre le réel et l'imaginaire se brouillent, l'espace mental ayant tendance à envahir l'espace réel par le biais des hallucinations visuelles et auditives. Dans la forêt *ya Za* est habité par des fantasmes qui créent une instabilité sur son mental. Son moi intérieur dicte son extérieur et crée en lui, par moment, des projections instables. Comme on peut le remarquer dans ces questionnements tirés du texte suivant tiré de *Et après*

Texte 59

Ya Za: yiwa zimbembo zibatu, vayi baatu ndikadi kubamona. Ndiwa buka makalu mankwiza ndisi mamonako , nzila yisibweyizaba. Kwé yikwesukila. Bika yizengisila bwa ka mayimona. Nyina kuna papa, papa nina! Milele mina papa miakavweeti. Tezo ndi membika ku bwala abwa wola mbi kametudila kwa, eh!

Traduction

Ya Za: J'entends des voix des hommes, mais ces hommes je ne les vois pas. J'entends des bruits des véhicules qui arrivent, mais je ne les vois pas. La route (en question), je ne la reconnaîs plus. Où vais-je finir! Que je traverse ici (peut-être que) je vais voir la route. Celui- là là-bas, c'est papa, c'est papa celui-là! Ça fait longtemps que je l'ai laissé au village, maintenant à quel moment il est arrivé ici ?

L'itinéraire de la forêt dans ce sens n'est pas vain. Il traduit toutes les angoisses qui tourmentent les pensées du héros *ya Za*. Le passage de la forêt à la route préfigure toutes les oppositions qui vont caractériser son expérience: mort-vie, obscurité-lumière, réussite-échec, aller-retour. Il faut remarquer une lutte incessante entre l'intérieur et l'extérieur. Cette lutte se traduit par une double culpabilité qui serait à l'origine d'une situation extérieure: manque, désert, enfermement, échec. Désert pris «Dans son rapport consubstantiel au désir, maintient ainsi l'articulation dialectique du vide et du tout, du manque et de la plénitude, de la perte et de l'intensité, de la discorde et de la séduction, de la mort et d'Eros [...]». (Souny, 2001:329). Ainsi par exemple *ya Za* dans la pièce *Et après* se reconnaît coupable de son sort parce que, s'étant perdu dans la forêt, il s'accuse lui-même d'en être la cause:

Texte 60

Ya Za: A yesué, Tata Nzambi, ngewuvanga dizulu ayi ntoto, mfumu nlongo, mfumu nlongwé ngieti tambika mbila kudi ngeye; nge wusema zulu yen toto mfumu, ngeyo zeyi mamosono mfumu, eh tata Nzambi, ngekumbiké ngemezaba; minu nzaba yi nzaba, minu siama yi mbula, yisé diama yandi yibula, nge veka zebi kuaku nya mbi kamekuevanganga mambi. Tata diau ndi kukantinina, kundukula zikhomi, apfumu wundevukila, ti mambu mabubi ndivanga mu bula siaama, tidi kumona nzila mfumu, a tata Nzambi, minu mona nzila yela kwe kusadila; amfumu sadisa yimona nzila, muna zina di yesu, Amen.

Traduction:

Ya Za: Ah, Jésus, Dieu le père! C'est toi qui as créé le ciel et la terre! Seigneur saint, Seigneur saint J'élève ma voix vers toi! Toi qui as créé le ciel et la terre Seigneur! Toi qui connaîs tout, Seigneur! Eh Seigneur! Si tu m'abandonnes, toi même tu sais. Moi je reconnaîs que mon père, je l'ai tapé. Mon père, c'est lui que j'ai tapé. Toi-même tu sais, lui, comment il est en train de (toujours) faire du mal. C'est pourquoi mon Dieu, je l'ai attaqué. Je lui ai assené des coups. Ah, Seigneur! Pardonne-moi si j'ai commis un péché en tapant mon père! J'ai envie de voir la route.

Mais également face à ses échecs constants, devant les *ngàngà*, dans la même pièce, il accuse son père [c'est celui-là, mon père. C'est un vrai sorcier. C'est lui qui est en train de me faire souffrir: cfr texte 42] ou dans la pièce *Enfants de la rue* où il accuse sa tante être à la base de son malheur, oubliant la responsabilité qui est la sienne. C'est pourquoi dans la pièce *Je suis innocent*, le reflexe du personnage-acteur *ya Za* est de se considérer innocent, accusant les autres. Kane (2004:188) fait la même lecture du personnage Kodou d'Ababacar Samb Macaram:

> Ayant été bridé par l'intransigeance d'un système de prescription trop rigoureux, l'univers affectif de Kodou se réfugie dans le fantasme. Il s'y déploie à un espace ouvert où Kodou occupe une position centrale. Cet espace fonctionne comme le double inversé de l'espace réel qui, en raison de son fort régime de prescription, est placé sous le signe de la clôture. Il est représenté sur le plan visuel par les trois séquences censées figurer la pensée de Kodou. On remarque que par un jeu de renversement, l'espace mental de Kodou est représenté par la rareté et est placé sur le signe de l'illimité de l'infini. Il se manifeste par des paysages semi-désertiques, des sentiers à travers les bois, des grèves océanes. Le caractère invisible de ce type d'espace opère un décloisonnement, on y remarque l'absence de toute présence humaine, et par voie de conséquence, de toute règle sociale. La vocation compensatoire de ces espaces ne doit cependant pas cacher que l'absence de limite est aussi génératrice d'angoisse, car synonyme de solitude et de manque.

La description que fait Kane du personnage Kodou est bien celle qui ressort du comportement du personnage *ya Za*. Nous lisons dans le fond de son être une position ambivalente. Dans un certain sens, il se soustrait par sa fuite aux contraintes de la vie sociale mais, s'étant toujours définie par l'existence de ces mêmes contraintes (alliées aux avantages qui découlent de l'obéissance aux règles), il est incapable d'assumer sa liberté. Le fait de toujours parler de son père (en mal) ne signifie en rien qu'il le rejette; au contraire l'acteur –personnage *ya Za* se défoule de cette lutte incessante qui menace son être réel: «ai-je raison ou ai-je tort?». La prière qu'il adresse à Dieu quand il se perd à la forêt traduit d'une part sa culpabilité et de l'autre sa reconnaissance aux règles sociales. Les pleurs apparaîssent ici comme un refuge face au conflit entre deux types de désirs contradictoires, le désir de soustraire son corps à la douleur et celui d'être aimée et reconnue par les siens. C'est pourquoi d'ailleurs, quand le *ngàngà* lui propose de tuer son père, il va refuser; parce que se sentant aussi coupable, il sait que la solution peut passer aussi à travers ceux qu'il accuse, notamment son père; car comme le dit Kane (2004:189) Le père apparaît comme le garant de la non-violabilité de l'espace clos. Le frère cadet de ya Za a attrapé la folie pour avoir ouvert la clôture ou dans la pièce *Ezui ezui* où *ya Za* va au-delà de l'enclos érigé par le père pour son bonheur et son évolution. En effet, le fait de représenter cette lutte incessante entre l'espace interne et externe traduit bien le souci des acteurs-personnages de projeter l'élaboration d'une tentative de réorganisation de cet espace déstructuré afin de lui donner un sens. Nous comprenons dans ce sens, comme Smadja (2001:74) que «Le corps est, en effet, à la fois sujet et objet parmi les objets du monde; la potentialité hallucinatoire de tout être humain reposant, en partie au moins, sur cette confusion des contenus internes et externes de la conscience». Ce qui signifie que, comme le faisait aussi observer Husserl (1982: 226, 227), dans cette sphère du sentir, l'objectif et le subjectif sont si intimement liés qu'il n'est pas aisé de distinguer –sinon de cliniquement reconnaître– l'Hallucination (la perception – sans – objet – à –percevoir), là où précisément l'objet est toujours et nécessairement une propriété du

sujet.

Cette lutte de l'interne et de l'externe, qui se traduit par des hallucinations récurrentes pose la problématique de la recherche d'un certain équilibre, d'une certaine harmonie. De ce fait, si, selon Benveniste (1971), comme l'écrit Diagne (2005:13) «C'est ce qu'on peut **dire** qui délimite et organise ce qu'on peut **penser**»; ce qui est vrai d'autant plus que **le langage** est l'expression de **la pensée**, nous pensons en plus que **l'espace** dans lequel l'on vit influence **la pensée** et donc, suivant un mouvement inverse, oriente **le dire.** La pensée découle dans ces conditions d'un mouvement triangulaire, **Homme-Espace-Langage** avec une implication réciproque. Smadja (1988:50) explique ainsi l'espace fantasmatique Chez Baudelaire. Il montre que l'espace baudelairien, sa nature, sa ville et ses correspondances, étaient structurés comme une immense fantasmatique du corps maternel. La situation familiale y occupe une place privilégiée. C'est de cette manière qu'il pense que tout espace fantasmatique, loin de se réduire à un tableau statiquement donné dans la seule intuition de l'instant, totalise dans l'espace de sa représentation des pans entiers de l'histoire et de la préhistoire du sujet dont les éléments, dans les meilleurs cas, peuvent être suivis dans les textes d'association en association, à la lumière dont une ville au riche passé exhibe son architecture, son urbanisme ou son sous-sol, des pans entiers de son histoire; ou dont un rêve, par la surimpression de divers espaces, superpose plusieurs couches temporelles de la vie du sujet.

6.2.4. Le jour et la nuit

Dans les oppositions binaires des événements, l'opposition jour et nuit est très significative dans le monde kongo. La nuit constitue bien le moment d'opération ou de vie des esprits alors que la journée est le moment naturel de vie de tout le monde. Ainsi, tous les événements qui peuvent arriver aux membres du clan pendant la journée sont la conséquence des opérations menées pendant la nuit par un homme sorcier ou par décision d'un groupe de sorciers. Même certaines séances de guérison ne s'opèrent que de nuit. Nous pouvons faire vivre cette opposition à travers ce morceau d'incantation kongo (qui n'a pas été représentée dans les pièces analysées) qui permet de situer les événements par rapport aux moments.

Nda go mono mbuta imvwidi,	Par contre, si moi l'ancien qui le possède
Ikala mbundu zole.	J'ai double cœur.
Ilenga mpimpa mu gata,	Si je me promène la nuit à travers le village
Ikangila nleke amo mbundu,	Si j'ai fermé mon cœur à mon petit-frère

Buna beno babiteke ludia mono Alors, vous les nkisi, mangez-moi.[41]

La promenade dont il est question dans cette incantation (ligne 24) n'est pas une simple ballade. La nuit est, en effet, l'empire «des hommes à double cœur» les «*ndoki*». C'est aux heures de nuit que ces derniers usent le mieux de leur faculté spéciale qui consiste à rendre leurs corps spirituels, subtils (non soumis aux lois physiques). Cette subtilité leur permet de pénétrer n'importe où et d'en sortir. Pendant la nuit, ils sortent de leur état d'hommes naturels, pour se vêtir de leur corps de «*kindoki*» et aller discuter comme dans des réunions d'affaires, à la faveur de la nuit quand tous les humains normaux dorment. Mais aussitôt le jour revenu, les *ndoki* redeviennent simples hommes et comme tout le monde, hors de tout soupçon.

C'est ce qu'explique le Père Van Wing (1938:18) en ces termes: «Par un moyen magique ils "*les ndoki*" parviennent [...] à s'introduire dans le corps d'un homme et à le tuer. Or tandis que se déroule ce drame infernal, leur corps humain reste dans la hutte; personne ne peut soupçonner que ces paisibles dormeurs sont des sorciers néfastes qui se repaissent de sang».

Nous l'avons démontré ci-haut comment le père de ya Za se dédoublait en prenant le corps de son fils pour agir au nom de son fils sans pour autant cesser d'exister en tant que lui-même. Mais la tradition montre aussi que l'apparition d'un défunt peut-être l'effet d'incarnation d'un sorcier. Nous pouvons encore revenir à l'incantation sus indiquée pour illustration

E kani bau bakûlu bayenda ku masa, ou encore si parmi les ancêtres partis dans l'eau

Kasa na: ngyenda ku gata kusala baleke, il en est qui disent: je vais au village où sont restés les jeunes

Buna mpongo mpi landa kuna masa! Eh bien, *nkisi*, poursuis-le aussi dans l'eau!

Kutomboka matomboka nkadi ko. Ce n'est pas sans motif qu'il remonte.

Nteki kasikama, muntu wusikimisi, s'il est éveillé, c'est quelqu'un qui l'a réveillé,

Kani go ngwa yuna utuka ku nseke, Peut-être une femme,

Kasisamisa bakulu ye kuna bundoki bwau, Qui va réveiller les ancêtres et leur *kindoki*;

Kina kivumu keti kibokila ngulu Eh bien dans cette lignée qu'il n'y grogne plus un porc.

Keti kibokila nkombo! Qu'il n'y bêle plus une chèvre!

---

[41] Cette incantation complète peut être lue dans l'ouvrage de J.Van Wing, Etudes Bakongo, Tome II: Religion et Magie, Bruxelles, M. Hayer, 1938. Nous n'avons exploité que les lignes 22-26 et les lignes 57-66 pour l'extrait qui va suivre.

Sala nki nkisi ya? -Gonda!» Que feras-tu, «*nkisi*»? – Tue!»

La conclusion de cette incantation illustre aussi le rôle de «*ngàngà*»ou des devins qui ont le pouvoir de dévoiler les malfaiteurs et de causer du tort à ces derniers. Nous avons vu quand *ya Za* est allé consulter *le ngàngà* pour connaître la personne qui était à la base de son malheur. Quand le *ngàngà* lui a montré que c'était son père, la question qu'ils lui avaient posée était de savoir ce qu'il fallait faire de lui. C'est pour dire qu'en ces moments-là, ils avaient le pouvoir d'agir sur le père de ya Za, fût-il sorcier.

Les acteurs-personnages ont su jouer un fait qui de tout le temps constitue une question épineuse. Buakasa (1973) présente un récit qui exprime quelques faits qui permettent de soutenir davantage, conformément à la pensée de Méchoulan (2004) que la littérature joue sur les représentations et les critères qui forment notre quotidien. Ce récit entre dans le corpus analytique de sa thèse sur la sorcellerie. Il s'agit de la situation d'un certain Kimputu originaire du Bas-Congo, de la tribu ndibu qui raconte:

Je m'appelle Kimputu; mon père s'appelait Bemba. Son lignage s'appelle Ngana. Maman est née avec l'oncle Buku et la tante nzenze. Les oncles de maman sont déjà morts. Maman a mis au monde mon grand frère Sina et moi-même. Elle nous a laissés avec une petite fille, Wumba, qu'on lui avait confié jadis pour l'élever. Cette petite fille appelée aussi nluta mia ntaku (cadeau ajouté à un objet acheté), est d'une autre origine lignagère. Elle n'est pas de notre lignage. Lorsque, par notre aïeule, nous devînmes esclaves, elle, Wumba, fut ajoutée en supplément (aux esclaves que nous devînmes). C'est ainsi qu'elle est notre «sœur».

Mon père est mort; il a laissé un grand lignage; celui-ci possède plusieurs segments de lignage et plusieurs esclaves. Mais nous, les esclaves, nous ne sommes pas de même lignage; nous avons chacun notre lignage.

Jeune, alors élève à l'Ecole normale de Tumba, j'ai eu un ami, nommé Maki. Un jour, un élève perdit sa valise. Le directeur fît une enquête. La valise fut retrouvée entre les mains de mon ami Maki. Lorsque le directeur lui a demandé de s'expliquer, Maki dit que c'était moi qui la lui avais confiée pour qu'il me la garde. Je fus donc pris pour un voleur et dus passer en jugement devant un conseil de discipline de l'école. Le directeur fit venir alors mon oncle Mbwanga, qui habitait au village, pour assister à mon procès. Maki eut tort. Il eut aussi une punition de Dieu: ses yeux sont morts.

En 1928, je suis devenu enseignant à l'école primaire rurale, dans la ville de mes «pères». J'ai commencé à enseigner pendant six ans. Mais, quand le mois arrivait à sa fin, et que je me présentais au bureau de paie, j'y apprenais que mon argent avait été pris. Un jour, j'ai posé la question au Révérend Père: pris par qui? Il m'a répondu:

«Achète un bon pagne,

Donne-le à ton 'Mbwanga'

Parce qu'il a souffert

En allant arbitrer le

Procès de Maki à Tumba.»

J'ai acheté le pagne et je l'ai donné à mon «oncle». Je fus muté dans une autre école rurale, à Kiba, en 1929. Là, chaque fois que j'allais chez le Révérend Père toucher mon salaire, on avait déjà été le toucher à ma place. Ou quand je le touchais, le salaire se perdait. Je revins alors au village, pour exposer cette situation aux anciens. Un procès eut lieu. Je fus conduit chez un ngàngà, qui m'habilla d'un nkisi appelé nsunga. Et je fus guéri.

En 1931, j'ai quitté l'enseignement. Je suis allé me présenter au bureau de l'OTRACO[42] à Mbanza-Ngungu. On me fit passer un examen. J'ai réussi et j'ai commencé à travailler. «Ils» sont venus la nuit, ayant appris que j'étais engagé dans un bureau. Le lendemain matin, lorsque je me rendis au lieu de travail, je fus surpris de m'entendre dire: il n'y a plus de place vacante pour vous, vous pouvez aller vous distraire au village. J'ai posé la question: pourquoi? Les gens du bureau me répondirent: «Allez demander à vos parents». Je suis alors rentré chez moi où j'ai tout raconté aux vieux Ndibu qui ont fort déploré ma situation et ont dit:

«Pourquoi sommes-nous ainsi, nous autres Ndibu?

Les autres ont leurs frères

Ainsi que leurs employés dans les Bureaux

Pour nous, personne!»

Ce récit étudié par Bwakasa (1973), comme échantillon sociologique d'explication de sorcellerie et de *ngàngà* atteste effectivement que les acteurs-personnages de notre corpus nous présentent des réalités encrées dans le fond culturel de la société kongo. Cette peinture comme nous l'avons déjà dit, implique de reconnaître, d'accepter ou de modifier. C'est donc là l'art théâtral. Il est une communication performative qui vise à faire faire quelque chose. Toutes les représentations auxquelles nous assistons n'ont d'objectif que de montrer la société telle qu'elle est et telle que l'on veut qu'elle soit. En effet, toute l'énorme diversité des esthétiques du théâtre se situe dans cet ensemble; c'est-à-dire, acteurs et spectateurs projetés ensemble dans un monde imaginaire où le temps et les espaces réels qu'ils projettent les impliquent dans la réalité. Ce qui conduit à comprendre qu'effectivement, selon les mots d'Artaud (1964) que le théâtre dénoue des conflits, qu'il est fait pour vider collectivement des abcès. Ce qui implique, nous venons de le dire un travail de reconnaissance, d'acceptation et/ou de modification. En effet «Un drame est un développement actif et significatif de l'expérience humaine; développement limité dans le temps et dans l'espace, qui constitue une unité d'action et une

[42] Office des Transports Coloniaux qui gérait notamment la ligne ferroviaire Matadi-Kinshasa.

séquence de relation, chacun de ces caractères ayant des effets selon des modes spécifiques». (Caune, 1981: 36).

6. 3. Les personnages

L'analyse des pièces de notre corpus nous montre deux types de personnages qui incarnent un agir déterminé par la culture et qui trace l'espace (ou l'itinéraire vital) de chacun. Ces deux types de personnages déterminent un comportement lié. Nous avons d'une part la jeunesse, et de l'autre les adultes.

6.3.1. Les jeunes

Incarnés par l'acteur principal *ya Za* dans la pièce *Enfants de la rue*, dans la pièce *Et après*, *Ezui ezui, Je suis innocent* et par l'acteur personnage Maloba dans *Trouble total,* les jeunes se caractérisent par la révolte face à un monde fermé où leurs libertés semblent étouffées. Le caractère très hermétique de l'espace clanique étouffe les ambitions des jeunes à se définir dans la liberté. Comme le dit Munnick (2004:237), ils font face à un «[…] espace clos qui emprisonne les êtres, mais aussi leurs désirs, qui bâillonne leurs voix, qui n'est plus synonyme de sécurité ou de stabilité, mais au contraire, de précarité, l'espace qui ne peut devenir place, car il ne peut être investi que de valeurs négatives ». *Ya Za*, metteur en scène de toutes ses pièces nous paraît un personnage mosaïque et constant. Son adaptation dans des situations aussi complexes que variées a un seul objectif. Il porte la voix de tous les jeunes qui souffrent (parfois malencontreusement) des excès de la tradition (selon les dires des acteurs-personnages). Pour cette génération, le village symbolise dans ce cas, le blocage, le frein à l'épanouissement, la dictature de la tradition. C'est du village que découle la décision (ci-dessous représentée par la palabre du conseil de famille) du conseil familial obligeant le personnage ya Za d'épouser la fille de sa tante. Cela s'est même fait en l'absence de ce dernier.

Texte 61 tiré de la pièce *Enfant de la rue*

Texte:

Ndele: Bwa bwe tweka nsya mudiambu di makwela ma Za. Tufweti keba sina kidikanda.

Mambu: mbe tuwizani déjà, nketo tu nkwedidi Mamie mwana syandi nketo.

Ndele: kadi mambu.

Papa de Za: nya Mamie bwa kwe kadi mwingi kenda ku Boma!

Ndele: nku situ belenge.

Traduction

Ndele: maintenant, comment on va faire pour le mariage de ya Za. Nous devons protéger la richesse de la famille.

Mambu: mais on s'était déjà entendu; nous lui avons pris pour femme la fille de sa tante.

Papa de Za: où est-elle Mamie! Elle doit s'arranger pour aller à Boma.

Ndele: elles sont parties au champ.

Décision face à laquelle l'acteur-personnage *ya Za* s'insurge et fait sa volonté (à ses risques et périls) créant ainsi un conflit entre cette génération et celle des vieux caractérisée par la conservation, la protection des acquis culturels. Ainsi par exemple, face au comportement téméraire de son père, il décide de quitter le village, pour aller s'épanouir ailleurs. Dans la pièce *Tom et Gerry,* les deux acteurs principaux traduisent le comportement des jeunes en ville; qui prennent plaisir à la vie de libertinage se livrant au concubinage. Ce qui s'oppose au caractère carcéral de l'espace communautaire que nous font vivre les acteurs-personnages de ces pièces. C'est le même comportement que nous voyons chez *ya Za* dans la pièce *Ezui ezui* qui, envoyé à Boma pour apprendre du métier, s'adonne à la vie des femmes; un comportement auquel l'acteur-personnage *ya Za*, dans la pièce *Et après* avait déjà fait allusion: apprendre le lingala même en étant au village; car une fois à Boma, il n'aura pas de difficulté à aborder les filles.

Dans le texte 62 suivant, un des personnages se livre aux baratins face à une fille incarnant ainsi le comportement des jeunes dont nous venons de parler et qui était évoqué par la tante maternelle de ya Za dans la pièce *Ezui ezui* quand l'on préparait ce dernier à aller vivre dans la ville de Boma. D'abord c'est son père qui lui tire les oreilles «tu vas à Boma, ne t'adonne pas à la vie vertigineuse des jeunes de cette ville», ensuite c'est sa tante «… il faut savoir que tu as laissé la famille au village […] vous quand vous commencez à gagner de l'argent, vous vous adonnez directement à la vie des femmes»

Texte 62 tiré de la pièce *Tom et Gerry*

Liziba: ehein. Mbo muzona tubila nge kwandi. […] Teka ten. teka nge ofele, kupia nge ve mbongwe hen! […]Moyen ve ya mefuluka. […]

Donc muzona tubila nge mambu mosi plina mais muna sentir tsooooni na kutuba!

Getou: maintenant nge plina nge ketubila?

Liziba: a rien […] Donc awa muke muke sala na Cilu telecom, ya Babi grand prêtre. Muntwa ntete me nata moto ya quatre pneu na Boma. Muke sala kuna, maintenant yandi ke futa mu na mois vingt mille. […] Bon muke na soixante mille na inzo, mbo yake déjà na inzo muke tula na itsya pfulu,

[…] muna zaba ve ni muke sadila ya […], maintenant ya muzona tubila nge, beto sala beto kitata na mama.

Getou: tata na mama buna ni mutindu?

Liziba: beto zolasana beto ko

Getou: ni nge metuba beto vwa beto na nge! Nge ke playi ni façon mukezodila nge bombese mu mukwenda mu.

Liziba: mu awa muke, phila mutu kwaaandi. Batu ketubila munu muke vwanda beau gare. Kana muke natambula, matama munnu kedendaka. Tolingana na biso ko.

Getou: ça va mekuwa nionso yina nge metuba, Cherie nangusa mu.

Liziba: eh, ehen munangusa nge? Na nge mebengila mu?

Getou: cherie!

Traduction

Liziba: ehen! Bon, je voulais te dire […] Puise d'abord! Je voulais seulement te dire. Puise d'abord. […] Puise gratuitement, ne donne pas l'argent, n'est-ce pas! N'est-ce pas, c'est rempli (ta marmite). […] En fait je voulais te dire quelque chose, mais j'ai honte pour le dire.

Getou: mais alors! Toi, tu parles seulement comme ça?

Liziba: non, […] tu me vois ici, je travaille chez Cilu telecom. Maintenant, il me paie vingt mille le mois. […] Bon j'ai soixante mille à la maison, c'est déjà à la maison, je mets ça sous le lit […]; je ne sais pas ce que je ferai avec ça. […] Maintenant, je voulais te dire que nous fassions le jeu de papa et maman.

Getou: papa et maman, c'est quoi?

Liziba: que nous nous aimions!

Getou: qu'est-ce que tu veux dire! Que j'accepte de vivre avec toi! Toi qui a une forme bizarre, comment je vais faire pour t'aimer. Aide-moi à soulever ma marmite que je m'en aille.

Liziba: tu sais moi c'est ma façon. Les gens me disent que je suis un beau garçon. Quand je marche, mes joues bougent. Aimons-nous, seulement!

Getou: ça va, j'ai entendu tout ce que tu as dit chérie. Fais-moi soulever, chérie.

Liziba: ehen, ehen, ehen! Que je te fasse soulever? Comment tu m'as appelé?

Getou: chérie

Cette scène se passe dans la ville de Boma. Cette pièce atteste réellement les perceptions que l'acteur-principal ya Za, dans la pièce *Et après*, a de la vie des jeunes en ville. Au niveau du village, il s'était préparé à vivre cette vie de ville. Et d'ailleurs une fois en ville, l'acteur-personnage ya Za tombe dans ce piège qu'il s'était lui-même tendu. Ce comportement de la jeunesse (qu'il a tant admiré) est à la base de sa condamnation innocente dans la pièce *Je suis innocent* face aux forfaits de son ami, comme nous allons voir dans l'extrait de texte 63 ci-dessous. Il faut noter que *ya Za* dans cette pièce est venu vivre en ville sous la bénédiction de ses parents qui attendaient de lui aide et soutien. Embarqué dans cette vie de la ville, il paye les frais d'un acte dont il est innocent, mais condamné à cause de sa collaboration au mal. C'est lui qui prête sa chambre à son ami, pour accueillir son amie. La naïveté villageoise est à la base de sa condamnation. Et mêmement dans la pièce *Ezui ezui* où son comportement provoqua des tensions dans la famille entre lui et son frère.

Texte 63 tiré de la pièce *Je suis innocent*

Commandant : papa vingila teti, nge mezaba batu yayi?

Ya Za: (d'une voix deséspéreée): me zaba yandi.

Commandant: ni mutindu beno kele na mwana nandi

Ya Za: chef, ndisya kunzaba ko

Commandant: maintenant bawu mambu bake nakutuba mwana bau mekufwa, ni mutindu bake nakutuba nge kufwaka mwana bau

Domestique: voisin na présence ya beto zole, mwana yina tubilaka munu ve kengekebakala nandi!

Ya Za: yandi tubakanandi na yinwa, mais kasi yau kwandi ve ke na ntima.

Domestique: wapi mutindu kundima mambu yina nge zaba ve

Patron: mais comment mwana mekwiza fwila na inzo ya beeno.

Commandant : mukena poser question pourquoi nge ndimaka que mwana yina ke kentwa nge

Ya Za: na yinwa kwandi ya biminaka kasi na ntima ve.

Commandant : nge zabandi ve

Ya Za: a rien kwandi.

Commandant: mwana yina, bakala nandi ya vwanda nani?

Ya Za: ya ke camarade ya munu. Camarade ya munu nde kwizaka lomba tsabi ya kivinga na munu, dyawu

bakotila mukivinga babaka busoludila. Yandi ke kento ya camarade na yandi.

Commandant: camarade yango, khumbu nandi nandi!

Ya Za: Liziba.

Traduction

Commandant: papa, tu connaîs ces gens?

Ya Za: je les connaîs.

Commandant: quel type de relation tu as avec sa fille?

Ya Za: patron, je ne la connaîs pas

Commandant: alors tout ce qu'ils disent, que leur fille est décédée. Comment disent-ils que c'est toi qui l'as tuée?

Domestique: voisin, en présence de nous deux, cette fille ne m'avait-elle pas dit que tu étais son petit ami?

Ya Za: c'est sorti de la bouche, mais ce n'était pas le cœur (qui avait parlé).

Domestique: comment tu peux accepter quelque chose que tu ne connaîs pas?

Commandant: tu ne la connaîs pas?

Ya Za: non, je ne la connaîs pas.

Père de la fille: comment la fille est-elle venue mourir dans votre maison?

Commandant: je te pose une question: pourquoi avais-tu accepté que cette fille fût ta petite amie?

Ya Za: c'est sorti de la bouche et non du cœur.

Commandant: qui (alors) était le petit ami de cette fille là?

Commandant: comment s'appelle cet ami?

Ya Za: il s'appelle Liziba.

Comme nous venons de le dire concernant l'espace interieur et extérieur, les jeunes sont caractérisés par une lutte entre la liberté et la responsabilité. Leur fuite du milieu communautaire pour vivre la liberté ne leur permet pas malheureusement de la vivre en toute responsabilité. D'ailleurs, quand ils sont coincés, très souvent ils recourent au même espace qu'ils ont fui pour se resaisir. Cela traduit l'ambiguïté et l'ambivalence du caractère du personnage *ya Za* qui présente les événements à contrario.

6.3.2. Les vieux

Incarné ici par le père de *ya Za* dans la pièce *Et après* et par la tante de ce dernier dans la pièce *Enfants de la rue* ou par l'acteur-personnage Tiflo dans *Ezwi ezwi* ou *Trouble total*; le vieux représente la tradition avec tout ce qui l'implique. Dans ces pièces, nous pouvons noter la puissance des parents sur les enfants, la force prédictive de leur parole. Ceci atteste davantage que dans les sociétés africaines le dire est une forme d'action ou même une action, un agir déjà. Celui qui dit agit. Et souvent les paroles des parents ont des effets sur les enfants.

Ainsi nous l'avons évoqué pour le cas de l'acteur- personnage philosophe qui a attrapé la folie à cause des effets de la parole de son père, c'est vrai que dans cette scène son père joue le sorcier et que, comme nous l'avons dit, le sorcier a une puissance du dire et du faire qui sort de l'ordinaire; mais il n'est pas moins vrai qu'en Afrique, les paroles des parents aient une valeur projective assez prononcée. Cet aspect détermine évidemment l'agir des jeunes qui se voit dans une sorte d'espace subi où ils subissent le monde des vieux; le pouvoir étant gérontocratique. Nous avons vu comment la décision de se marier ne dépend pas seulement des mariés, mais de leurs familles respectives. Nous avons d'ailleurs montré à l'introduction, comment les différents alliés s'associaient pour toute cause. Cela suppose qu'est logique ce mariage qui est avalisé par les deux familles ou mieux celui qui est proposé par les deux familles. La situation de mariage imposé est à la base d'une tension récurrente dans la société. Elle crée des crises sociales qui déstabilisent des vies entières. Ce thème n'a pas été abordé en vain. Derive (1994) en parle à travers l'intitulé de son article «L'alliance matrimoniale, un équilibre difficile entre deux familles». Görög (1994) montre comment la loi du père s'impose dans le mariage en Afrique notamment chez les Bambara et les Malinké. Et finalement Seydou (1994:85) montre que «L'alliance matrimoniale, en instaurant un lien nouveau entre deux partenaires – les conjoints – introduit aussi des modifications dans la situation de chacun de ceux-ci au sein de sa propre unité familiale». Le thème de mariage constitue bien un miroir d'une société parfois déchirée par des choix inavoués.

Ainsi, l'acteur-personnage ya Za s'est retrouvé dans une situation inconfortable à cause du non respect du choix fait par sa famille de prendre en mariage la fille de sa tante. Mais ici ya Za incarne un moment, une période caractérisée par une rupture, une évolution. Les jeunes veulent bien vivre autrement. Faire les choses selon eux, pas toujours selon les vieux qui n'ont pas toujours raison. Mais, ils sont souvent sans force face à la puissance de ceux-ci. La solution dans ces conditions, c'est la fuite.

Par ailleurs, les vieux, dans l'un ou l'autre sens ne sont pas toujours contre les jeunes.

Ils s'en tiennent aux principes qui peuvent parfois être utiles pour les jeunes. Par exemple, dans la pièce *Ezwi ezwi,* alors que toute la famille approuvait que leur fils *ya Za* aille à Boma apprendre du métier, la maman seule s'est opposée à cause du comportement de son fils dont elle n'était pas confiante. Et la conséquence, c'est que ce dernier n'a pas réussi à apprendre du métier au contraire il est tombé dans ce que la famille lui interdisait de faire. Donc psychologiquement, la maman comprenait d'avance que son fils n'était pas encore préparé à cette nouvelle aventure. Souvent quand les jeunes tiennent à quelque chose, ils veulent toujours l'obtenir même au fruit de sacrilège tel n'est pas l'option des parents.

Texte 64 extrait tiré de '*Ezwi ezwi*'

Nge meyuku ku bwala. Nge widi nwana yi nwana.En tout cas minu boma. [...]Buna kamba syaku. A minu buna bwe ndyela bela. Nge memana yuku ayi baleka baku!

Traduction

Toi, tu es habitué au village. Et puis toi qui te bats pour toute cause. En tout cas moi j'ai peur. [...] Peut-être ton père. Et moi comment je deviendrais (s'il t'arrivait quelque chose de mal)! C'est toi qui es habitué avec tes petits frères!

Dans la pièce *Trouble total,* l'acteur-personnage Tiflo qui joue le père incarne bien la conservation de la tradition par l'usage de la langue. Il parle toujours à ses enfants en kikongo (nous avons illustré le cas dans le chapitre quatre), les enfants qui comprennent et savent parler le kikongo lui rétorquent en lingala:

Nous l'illustrons à travers les extraits suivants reprenant tour à tour la conversation entre papa et sa fille et papa et son fils :

Texte 65 extrait de *Trouble total*

Papa: nge ke mbote kuna? Bacours, nge ke nakutravailler. Mu ke nakubongisa mambu ya mbote samu na nge. Nge ke na landa munu? Avant nge lala, il faut kusambilaka. Nge zaba kulomba lemvo na Tata Nzambi comme ça yandi zibula nge mayele. Mu ketinda nge na USA. Avant nge kwenda kuna, nge kekwenda tete na Nkamba.

Fille: naza malamu. Bon, bacours ezoleka na ngo bien. Nazolanda papa. Merci papa.

Traduction:

Papa: Tu vas bien? Et les cours, tu travailles (bien)? Je suis en train de préparer quelque chose de bien pour toi. Avant de dormir, il faut avoir l'habitude de prier. Que tu saches demander pardon à Dieu afin qu'il t'ouvre

l'intelligence. Je vais t'envoyer aux USA. Avant que tu n'ailles là bas, tu dois d'abord partir à Nkamba[43].

Fille: je me porte bien. Les études évoluent bien. Je suis en train de te suivre, papa. Merci.

Fils: vous ne le reconnaissez pas papa. Mon ami d'enfance avec qui nous avons grandi. Donc oyo vraiment, camarade na ngayi. Tokolaki na ye depuis tozalaki bana mike. Namoni ye na esika moko ya bien te. Yango wana na ye naye awa to partager ata oyo ya muke nga nazwaka, nakoki kobosana ye te.

Papa: ngeyo, mu me mona nge ke nakusimba mambu muketubilaka nge:*«Bolingo, mibeko pe misala»*

Traduction:

Fils: vous ne le reconnaissez pas, papa. C'est mon ami d'enfance avec qui nous avons grandi. Donc, lui, c'est vraiment mon ami. Nous avons grandi ensemble depuis notre petite enfance. je l'ai vu dans un endroit pas trop bien. C'est pourquoi, je l'ai amené ici (à la maison) pour qu'on se partage le peu que je gagne, je ne peux pas l'oublier.

Papa: toi je trouve que tu retiens très bien ce que je t'ai toujours dit: *«amour, discipline et travail»*

Nous avons aussi vu un peu plus loin comment le jeune Maloba qui connaît et comprend parfaitement le kiyombe emmerde son visiteur ya Za en lingala. Et comme ya Za ne parlait que kiyombe, le jeune finira par lui déclarer son identité yombe. Nous voyons avec quelle intelligence ces acteurs-personnages utilisent la langue comme mobile de rupture et d'évolution par rapport à deux visions. Celle des parents et celle des jeunes.

De cette analyse des personnages, nous pouvons faire les évidences suivantes: le personnage *ya Za* n'est pas univoque. Il a exploré l'imaginaire spatial de sa classe et en tire une conclusion: «deux mémoires en conflit: extraction de la coutume ancienne et adoption des formes nouvelles» pour reprendre les mots de Mudimbe(1994). Et le jeu est bien joué. Nous avons vu comment dans la conversation entre père et enfants, le premier ne parle qu'en kikongo alors que les autres ne lui rétorquent qu'en lingala. *Ya Za* joue le juste milieu. En effet, en critiquant l'esprit fermé du clan qu'il fait porter à son père et à sa tante, il montre évidemment que les jeunes, même s'ils peuvent avoir la possibilité de se retrancher de l'espace premier ne doivent pas chambouler toute l'organisation sociale. Il n'est pas en train de repousser totalement l'organisation sociale, mais il est en train de montrer que l'équilibre social permet mieux de vivre l'harmonie. Cela nous permet d'emprunter à Garnier (2006:174) sa formule concernant l'analyse de *Bina-Adamu* de Wamitila(2002) où il montre que «Le narrateur est parti en quête d'une vérité sur le monde, mais au cours de son voyage, il comprend que la

[43] Nkamba, est le village du prophète Simon Kimbangu. C'est là qu'est construit le temple central de l'Eglise Kimbanguiste. Les restes de Simon Kimbangu exhumés de la province orientale sont enterrés là-bas.

découverte de cette lumière est indissociable d'une épreuve de l'obscurite».

En cela, les jeunes s'ils veulent bien vivre le monde rêvé, ils doivent l'obtenir de la bénédiction de leurs parents. C'est dans cette optique que l'acteur-personnage nous montre les échecs que connaissent beaucoup de jeunes parce que simplement ils ont marché selon leur propre évangile. Et cette façon de faire nous conduit dans la conception que Schaeffer (2002:10) donne du modèle fictionnel du récit: «Un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle pour la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste». L'acteur-personnage *ya Za* est en train de peindre une société écartelée entre la tradition et la modernité, en superposant et en croisant vérité et contre vérité, réalité et contre réalité de manière à accoucher la vérité, la réalité. Il présente la réalité de la jeunesse (ses représentations), en faisant déduire derrière la fiction de cette réalité la contre réalité. Il présente la contre vérité de la société sénile en coulant dans la fiction de cette contre vérité la vérité. Ce qui peut conduire en fait à considérer que l'harmonie existe partout, sauf qu'elle s'obtient en observance des principes qui l'établissent. Et donc là où règne l'harmonie, on peut créer une «non-harmonie» dès lors que l'on ne vit pas en fonction des principes établis comme «vivre harmonieux». L'espace, l'harmonie ou son absence ou sa recréation peut bien appeler l'intelligence de sa création, comme nous le fait vivre l'acteur- personnage *ya Za*. Cela pousse à considérer comme Zola (2002:110-111) que «Les personnages sont porteurs des paysages mentaux originaux et dont on ne saurait les distinguer eux-mêmes. Ils deviennent à la fois personnages, espace et temps. Espace-temps-matière propres de la naissance du mutant».

Ya Za pose donc la problématique de l'isolement et de l'ouverture; mais aussi de la naïveté et de la lucidité. Isolement, pris comme singularité et ouverture prise comme universalité. L'isolement peut traduire l'enracinement dans les valeurs individuelles ou traditionnelles, alors que l'ouverture la référence à celles des autres pourvu que cela permette de construire en soi une civilisation épanouie. Cet isolement se traduit, par exemple, par la langue. Le papa qui parle aux enfants seulement à la langue du coin, alors que les enfants lui parlent à une langue étrangère. La mixité linguistique et les différents voyages des jeunes expliquent bien l'ouverture, alors que nous avons vu chez les vieux une certaine stabilité spatiale. L'acteur-personnage *ya Za* qui est un fin parleur du kiyombe, apprend et parle le lingala qui est une condition d'ouverture et même le portugais étant donné que son projet est d'arrivé à Cabinda: c'est ce qui fut fait dans la réalité. Puisqu'on ne peut pas créer une personnalité vierge, c'est pourquoi, il pose le problème de la naïveté et de la lucidité. Cette

construction ne peut pas se faire dans la naïveté, mais lucidement. C'est parce qu'il était naïf, qu'il a presque gâché sa vision, et pourtant bonne pour la société. Naïf de bafouer tous les principes de la famille qui reposent sur le respect des principes, l'observance de la coutume, le dialogue. Car nous avons vu comment les parents, tout aussi stables dans leur pensée, favorisent quand même l'ouverture de leurs enfants, mais en leur inculquant des valeurs par lesquelles ils ont été construits. Et d'ailleurs même quand *ya Za* avait tabassé son père pour s'en aller, son père a essayé de le retenir, parce que nous supposons que, selon le père, ses regrets, puisqu'il ne pouvait pas le retenir, devraient nécessairement avoir des conséquences fâcheuses sur l'évolution du fils (fût-il rebelle). Nous venons de le dire les paroles des parents ont des effets prédictifs sur les enfants. C'est pourquoi il a voulu le retenir en considérant qu'ils pouvaient négocier. C'est donc cette valeur par laquelle les Bakongo sont réputés: la non violence et la coopération, la tolérance et le dialogue.

C'est pourquoi, nous allons comprendre, par exemple, que l'acteur-personnage *ya Za* dans la pièce *Enfants de la rue*, poussé par sa femme à éliminer l'autre enfant qui est resté, pris en charge par un certain *Jules Kizaza*, va prendre comme prétexte la famille. Ce n'est vraiment pas un prétexte, c'est la norme face à laquelle il s'était écarté. Dans son inconscience, il revient à la situation normale qui régit la société. Dans les extraits ci-après tiré de '*Enfants de la rue*', le texte montre que le conseil de famille est l'instance supérieure de gestion du clan. Dans cet extrait *ya Za* est en train de convaincre ses interlocuteurs de lui libérer l'enfant qu'ils ont gardé chez eux. Comme argument, il évoque la famille. Ses interlocuteurs, dubitatifs au départ, ont dû fléchir parce qu'ils ont compris que c'était un problème familial.

Texte 64 tiré de '*Enfants de la rue*':

Ya Za: bon, mambu mi mekwizila kwaku, masi kwandiko keni mamwadi kani matatu. Diambu kwa a dimweka ndimekwizila kwaku. Minu mindi siandi nleki nia mwana wo. Baba bau babwadi, tuwilu munsamu ti nawunka wufwidi. Mafwa kaadi diambu. [...] Les linges sales se lavent en famille. Alors bu kamefwa, beeto veka en famille matuzaba sukula les linges linges linges sales (kiyombe)

Traduction:

Ya Za:bon, le problème dont je suis venu ici, il n'y en a pas deux ou trois. Un seul problème m'a emmené ici. Moi, c'est moi son oncle paternel cet enfant-ci. Ils étaient à deux, nous avons appris que l'autre est décédé. Le deuil, pas de problème! [...] Les linges sales se lavent en famille. Alors comme il est mort, nous saurons nous-mêmes en famille laver les linges sales.

Maloba: les linges sales se lavent en famille.

Ya za: buka kwandi bukametuba ditoko, bwa kwandi matutomba bubongisila nsamu. Dikanda yoso

bameba kubwala, bamekwiza, baadi kuna nzo. Minu mibametuma. Minu mindiwilu nsamu kudi mwaana wo Liziba ti mwaana ku Mukuwa, widi ku nzo Jules Kizaza, na arché de Noé kuna 8 kuna ku secteur, nya Mukuwa kwa kadi. Minu ndimetéléphona baasi bwaala bamekwiza, bababoso. Bamakhamba minu ndiza laanda nya Mukuwa!, nya Mukuwa minu nya ndizi landi, minu ndi kubonga nya Mukuwa ndi nata kuna dikanda tubaka busoludila misamu mioso, tubonga tshula kioso kibika nya siandi tuvutula mu mioko mandi. Minu tangu yivutuka kubwala yifweni. Mambu mana kwa ndizidi kooko. Beeno kadi kukhangileno ntima. Nya ditoko wukukwamisa kwamisa kunganda, twaleno mwana ndi naaté, tubonga kimvwama tuvutula, kakala miyivutuka kwami ku bwaala, mi kiprof kiama yisalanga; kadisia ti minu zingazi yeta kwanga. Po mi minu ndikala conseyé yi dikanda yonso; minu yeta kubavana malongi mi conseiller yau. (Kiyombe).

Traduction: c'est comme a dit le jeune homme, c'est comme cela que nous allons chercher à résoudre le problème. Tous les membres de la famille sont venus du village, ils sont là à la maison. C'est moi qu'ils ont envoyé. Moi, c'est moi qui ai appris la nouvelle par cet enfant Liziba que mon enfant Mukuwa est chez Jules Kizaza, arché de Noé à km8 au secteur; c'est ici qu'il est Mukuwa. Moi j'ai téléphoné les gens du village. Ils sont arrivés, eux tous. Ils m'ont dit de venir le chercher, Mukuwa. Lui Mukuwa, c'est lui que je viens chercher, dès que je l'aurais pris, je l'emmènerais en famille pour que nous ayons le moyen d'arranger tous les problèmes, que nous prenions tout l'avoir de son père, que nous remettions entre ses mains. Pour moi, il est temps que je rentre à la maison. C'est pour cela que je suis venu ici. Quant à vous, ne m'endurcissez pas votre cœur. Ce jeune homme me tourmentait dehors, donnez l'enfant que je l'emmène, que nous restituons la richesse, qu'il reste... que moi je rentre au village car moi je suis enseignant; ne pensez pas que je suis un coupeur des noix de palme. Moi je suis le conseiller de la famille; c'est moi qui leur prodigue des conseils, c'est moi leur conseiller.

Maloba: j'ai quand même saisi ce que tu viens de dire. Mais nga ndenge nazomonela, makambo oyo oyeli biso awa est-ce que eza sérieux, po bi*so* tondima kolibérer yo Mukuwa, po Mukuwa aza quand même bien portant ndenge aza awa.... Amonaka penza santé ya petit eza très bien tobombaka ye kitoko. Alors tangu yo ozozwa mwana oyo, il faut ko assurer biso est-ce que bandeko nayo nionso ya mboka baza awa! Nayebi te, nga ndenge kaka na monaki elongi nayo, et puis façon na yo kaka yakosabiyer, ezo lobela ngayi déjà, c'est comme si tu n'es pas sérieux. (Français/Lingala).

Traduction : j'ai quand même saisi ce que tu viens de dire. Mais moi tel que je vois (cette affaire), (je me demande si) ce problème que tu nous emmène ici est sérieux! Pour que nous acceptions de te libérer Mokuwa, parce que Mokuwa est quand même bien portant tel qu'il est ici. Voyez que la santé du petit est très bonne, nous prenons bien soin de lui. Alors comme tu viens prendre cet enfant, il faut nous assurer que tous tes frères du village sont ici. Je ne sais pas, moi tel que j'ai vu ton visage et puis à voir ta façon de t'habiller, ça m'intrigue, c'est comme si tu n'es pas sérieux.

Ya Za: non non, c'est sérieux, c'est sérieux. Baatu bameba kubwaala baadi kuna bababoso baadi kuuna. Balembu vingila Mukuwa nio ndiza landi (kiyombe)

Traduction: non, non, c'est sérieux. Les gens qui sont venus du village sont là tous. Tous ils sont là.

Ils sont en train d'attendre Mukuwa, c'est lui que je viens chercher.

Ya Tiflo: eh Maloba! Lokola mukena kumona bamambu yango yake bamambu ya famille; moyen beeto sala cale na ba mambu yayi me tala, parce que mukena mona yandi ke vraiment papa leki nandi, yandi mezaba yandi. Les problèmes c'est quoi, même munu l'heure muvwandaka vwanda na Moanda na inzo ya ya Lumusu; donc l'heure tata munu yandi vwandaka na Tshela, papa leki yandi kwiza déclarer balibérer munu na ya Lumusu. Yandi salaka ve ni discussion. Alors le problème c'est quoi munu façon memona bakwenda bawu nioso zoole bika bakwenda. Papa baka mwaana nge, Mukuwa kota na inzo baka bimange beeno kwenda po ya mekuma déjà mambu ya famille (kikongo ya leta)

Traduction: eh, Maloba! C'est comme si, j'ai l'impression que ce problème est un problème familial; il n y a pas moyen que nous résistions, parce que je réalise qu'il est vraiment son oncle paternel, il le connait. Les problèmes c'est quoi, même moi quand j'habitais à Moanda dans la maison de ya Lumusu Donc quand mon père était à Tshela, mon oncle paternel est venu me déclarer chez ya Lumusu pour qu'il me libère. Il n'avait pas discuté. Alors le problème c'est quoi, moi je trouve qu'ils doivent aller tous les deux.

Maloba: est-ce que ondimi kokende (lingala)

Traduction: est-ce que tu acceptes de partir.

Mukuwa: bon nge memona munu kukwenda yakenawu na problème ve, kimvwama nionso yina, sinon mufwana kwenda ku récupérer yau, mais diambu mosi kaka kenakusala munu phasi, awa kudia munu, kunua munu, kuvwata munu, mukuwaka il paraît que mbongo vwanda katuka na monsieur Jules Kizaza, bakala Mireille Kizaza, maintenant mukuwaka ke bakena kwiza, mukesala mona bawu ve? Batu melunda munu, me sauver luzingu ya munu, ne fût ce que mu mona bau na meeso! Munu avant mukwenda ti papa Jules Kizaza na maman Mimi Kizaza kekwiza, memona bau na meeso; bau yayi batu vwandaka zingisa munu, bosi muke kwenda. N'est-ce pas? Papa leki buna vutuka nge tete ti papa Jules Kizaza kekwiza bosi mukekwiza. (Kikongo ya leta).

Traduction: bon, aller n'est pas un problème pour moi, toute cette richesse, je dois normalement aller la récupérer; mais j'ai seulement une seule inquiétude, j'ai mangé, j'ai été vêtu, j'ai bu avec l'argent provenant de monsieur Jules Kizaza, avec sa femme Mimi Kizaza; maintenant j'ai appris qu'ils viennent, je ne le verrai pas? Les gens qui m'ont gardé, qui ont sauvé ma vie, ne fût –ce que les voir de mes yeux? Moi je ne partirai pas avant que Monsieur Jules Kizaza et Madame Mimi Kizaza ne soient venus. Je les vois de mes yeux que ce sont eux qui m'ont nourri. C'est seulement après que je partirai. N'est-ce pas? Papa, tu peux d'abord rentrer jusqu'à ce que papa Jules Kizaza sera là, c'est alors que je vais venir.

Maloba: non Mukuwa, lokola yake mambu ya famille, yandi mosi papa leki ya nge ke awa kuma teti kuna. Nge meka mona ya simbave porte ke ouverte, kota beeto ke yamba nge po ngeke petit mevwanda na beeto tsika moosi. Hum! Kwenda teti. (Kikongo ya leta)

Traduction: non Mokuwa comme ce sont des affaires familiales, et que lui-même ton oncle est là, vas d'abord. Si tu trouves que ça ne marche pas, la porte est ouverte, entre nous allons te recevoir parce que tu es un petit qui a habité avec nous ensemble. Hum! Vas d'abord.

Nous comprenons à travers cette conversation que le conseil de famille est l'instance supérieure qui décide de la survie de la famille et de ses membres. Toute contradiction, doit nécessairement être négociée malignement.

En plus de ces deux types de personnages mise en scène, nous trouvons d'autres types de personnages secondaires qui sont en fait des adjuvants, aidant le héros à s'accomplir ou facilitant le dénouement de l'intrigue. Ces personnages apparaissent donc comme faisant partie de la société kongo. C'est le cas des ancêtres, des revenants, des esprits, des *ngàngà*. Cette bigarrure d'éléments que nous fait explorer cette analyse permet de comprendre que l'unicité du théâtre est un fait. L'œuvre est alors perçu comme «La totalité des facteurs de la performance – tout ce qui est poétiquement communiqué, hic et nunc, mots et phrases, sonorités, rythmes, éléments visuels et par texte la séquence linguistique, mots et phrases, qui constitue l'un de ces facteurs». (Zumthor, 1987:246). Tout cela participe à signifier l'art théâtral. Et nous l'avons indiqué au chapitre deux dans ce sens,

> Le langage théâtral dans son étrange complexité, en postulant une maximale expressivité, fait apparaître en définitive les ressources de la communication comme l'élément déterminant de la théâtralité. Sa richesse, on s'en doute, se situe d'abord dans ce profond sentiment qu'en tant que signifiant autre chose que lui-même, le langage est essentiellement créateur. Et s'agissant du théâtre, l'efficience créatrice s'exerce de manière collective, réciproque et simultanée. Les ressources de la communication simultanément et collectivement partagée entre les sujets locuteurs et le public des spectateurs. Entre les divers groupes de sujet, s'établit alors une médiation qui nous renseignera sur l'atmosphère des relations entre les humains concernés, à la manière d'un indicateur bavard du phénomène social. La masse des symboles sélectionnés par l'artiste, pour leur puissance "désignative" autant qu'"évocative", achève d'incarner l'ensemble dans un espace social à l'intérieur duquel il faudrait situer l'œuvre si l'on veut l'appréhender en profondeur. (Melone, 1970:147,148).

Et d'ailleurs, suivant le mot de Durand (1975:112),

> Comme le cinéma, le théâtre est un langage hétérogène, dans lequel on repère facilement la présence de signifiants très différents qui viennent «s'empiler» les uns sur les autres. Ces différents systèmes signifiants ou codes sont eux-mêmes homogènes, c'est leur combinaison qui est hétérogène. Une première approche de la spécificité de la forme dramatique sera donc possible à partir de la définition suivante (adaptée de Metz): le théâtre sera étudié comme une combinaison spécifique et hétérogène de plusieurs codes qui sont tous homogènes mais ne sont pas forcés d'être

spécifiquement théâtraux.

A la lumière de cette explicitation de l'interaction espace, personnage et discours dans le théâtre moderne kongo, nous assistons à trois dimensions fondamentales de l'espace telles qu'exploitées par (Souny 2001).La conception de l'espace comme langue. L'espace parle, si nous nous référons au commentaire que nous avons faits dessus. Le sujet parle en interaction avec son espace. C'est pourquoi, une représentation des lieux comme espace herméneutique du sujet conduit à interpréter les signes des lieux en éléments symboliques d'une identité de son désir, de son accès à l'autre. L'autre ici peut bien être soi-même. Helbo (1983:47) rassure davantage en considérant que «Sans la convention discursive pas de spectacle; le sujet est donc constitué par le lieu de son langage ». La convention discursive ne se limite pas seulement à la langue, mais à tout ce qui peut permettre de saisir le spectacle dans son ensemble et de comprendre les personnages évoluant dans le spectacle.

Ainsi, par exemple, pour donner de la force à ses propos, la tante de ya Za ajoute «**je suis la sœur de ton père**». Dans l'espace kongo, la tante paternelle est le symbole du pouvoir: c'est elle qui agit au nom du père sur les enfants de son ou ses frère(s). Ainsi sont –elles réputées très dangereuses et nuisibles. Comme d'ailleurs il en est, dans le même espace, de l'oncle maternel qui est le symbole de pouvoir et de responsabilité. L'oncle maternel est responsable vis-à-vis de ses neveux et nièces, c'est-à-dire des enfants de sa ou de ses sœur(s). En effet ce chiasme explique simplement que c'est la femme (selon la tradition kongo) qui détient le pouvoir qu'elle transmet à l'oncle son frère qui est la femme homme «*mama khazi*» alors qu'elle est homme femme «*papa kento*». C'est pourquoi ce sont les enfants de cette dernière qui succèdent au trône parce que c'est elle la détentrice du pouvoir. C'est pourquoi, traditionnellement chez les Kongos, les neveux sont les petits-frères de leurs oncles. Donc, les enfants de l'oncle désignent le neveu de leur père «*papa leki*» c'est-à-dire petit-frère de papa.

Ainsi se dessine l'identité des acteurs - personnages selon les lieux qu'ils habitent ou qu'ils se proposent d'habiter. Pour ne pas revenir à ce que nous avons déjà dit, nous comprenons dans ce sens que non seulement que l'espace est signifiant, mais il détermine l'agir, le discours.

Pour quitter le village (et fuir ses méandres), l'espace que convoite les acteurs-personnages leur fait prendre les allures citadines, parfois même allant jusqu'à embrasser le ridicule. Dans le cas précis, c'est apprendre les langues des espaces convoités, se comporter (marcher, s'habiller) comme le citadin. Et nous l'avons évoqué dans la conversation où un des acteurs-personnages demande à l'autre de parler dorénavant le lingala en vue de préparer leur

atterrissage à Boma. Dans ces conditions, la langue leur apparaît, quelque fois comme porteuse de germe de la vie qu'il récuse.

Soit la conversation suivante entre deux acteurs- personnages:

Texte 66: tiré de la pièce *Et après.*

Ndele :*toza ba*jeunes, il faut heure*moko boye tobetaka lingala na ndenge moko boye ya* bien. (*lingala* + français)

Traduction: nous sommes des jeunes, il faut que de temps en temps nous parlions lingala, d'une certaine manière.

Ya Za: *ya solo, lelo te tozozonga namboka, ngayi nakobandaka koloba lingala. (lingala)*

Traduction: c'est vrai, aujourd'hui jusqu'à ce que nous arrivions au village je vais commencer à parler lingala.

Ndele: ehee.

Ya Za:*totiki nanukifioti. Atikala nanu na masima. (lingala)*

Traduction: nous laissons d'abord le kifioti. Qu'il reste d'abord derrière.

Dans cet extrait, par exemple, nous voyons comment, pour rejeter leur espace réel d'origine, l'acteur- personnage *ya Za* évoque la langue en disant que le kifioti reste derrière. Par métonymie, le kifioti représente ici tout l'espace où il vit avec tous les maux contre lesquels il s'insurge. Ici nous revenons à la conception que la langue traduit la culture. Donc il faut oublier cette langue qui nous fait penser à tous les poids du village, insinue-t-il.

La fuite vers un autre espace (la ville, l'étranger) serait donc l'état de celui qui va à la recherche et à la rencontre de son propre cœur où l'autre habite. A travers cette lutte incessante de se retrouver dans son autre, le théâtre structurerait un mouvement de la conscience vers elle-même; la recherche, la pratique, l'expérience textuelles par lesquelles le sujet opère par lui-même/sur lui-même l'exigence spirituelle et sémiologique d'interprétation et de transformation nécessaires pour avoir accès à l'autre, à soi-même comme autre. Dans cette optique Kunene (1985) oppose le départ et l'ailleurs. Le départ est lié à un manque d'harmonie. L'ailleurs procure des occasions pour refaire l'harmonie et occasionner le retour au point de départ maintenant harmonisé.

Les différents espaces que le personnage parcourt sont donc une possibilité de la réalité, ils sont à la base d'une expérience (bonne ou mauvaise) le lieu d'une relation en puissance où il marche vers l'autre, le lieu qui conduit à «L'oasis de la vraie rencontre de deux libertés se découvrant capables d'alliance au-delà des impasses de la séparation-réparation». (Ben Amara, 2001:40). Ce qui nous pousse à reconnaître comme le fait Granier (2006:117) que «Le bonheur

est une utopie. La proposition ici est que le bonheur est une pensée. Sa mise en forme n'existe que dans le monde des mots». C'est ce qui ressort de la lecture du bonheur que fait Kezilahabi (1975:163) dans son roman: « [...] le bonheur n'est qu'une pensée qui peut faire avancer l'homme vers la destruction ou le progrès». Mzee Chilongo, personnage analysé par Kezilahabi (1979:38) se méfie ainsi de la parole des jeunes. Il a compris que dans la bouche des jeunes, les mots étaient trop livrés à eux-mêmes. Voici une belle formule pour réserver la parole aux anciens, dit-il: «Je ne veux pas entendre de mots prononcés par une langue qui n'est pas restée au moins cinquante années dans une bouche!»

Nous devons aussi comprendre les lieux comme espace éthique du désir, projet permanent d'une alliance à l'autre, à la cité nouvelle d'une communauté retrouvée, au monde. Le rapport entre village et cité, entre le monde naturel et mystique, clos ou ouvert comme lieu d'évasion, de sécurité est significatif de cette dimension éthique du désir. Nantet (2000) repris par Souny (2001:337), à propos des nomades mauritaniens, nous enseigne que le chamelier a depuis toujours une ville dans son imaginaire; pour lui, les grands espaces ne sont que des intermédiaires entre des lieux et des idées, projets et désirs germés en piste prennent consistance par la construction des espaces loyaux exempts de tout contrôle.

A travers cette confrontation entre l'espace, disocurs et personnage, nous avons senti une certaine tension ou opposition entre deux générations. La première, celle des vieux, mue par l'esprit de conservation et de protection des traditions, est caractérisée par la domination, l'assujettissement. La deuxième, celle des jeunes, fatiguée de vivre l'asservissement, mue par la révolution, la mutation, la transformation. Chaque catégorie a une certaine représentation mentale de l'espace que lui édictent ses schèmes cognitifs liés à ses représentations spatiales qui sont les fruits d'une construction collective liée à l'imaginaire du groupe.

Dans le comportement des personnages que nous avons fait défiler à travers cette étude, nous lisons le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement qui caractérise la jeunesse kongo. Le dessein même de ces représentations est que la rupture puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle peut posséder. La charge traditionnelle étant très forte dans la société kongo, il est très risqué de vouloir s'en débarrasser brusquement. Cela nous paraît logique dans la mesure où les illusions et les naïvetés assassinent quelque fois les destins. Pour se réaliser pleinement, la jeunesse a besoin d'un monde qui rend possible, ouvre, creuse ou infinitise son désir. Ce monde dont rêve la jeunesse ne peut se construire qu'à travers les liens qu'elle entretient avec les autres (vieux), avec le lieu comme condition de ce lien. Parce que la société kongo se définit à travers les schèmes que détiennent les aanciens. Vouloir faire autrement trahirait bien cette spécificité. Nous l'avons dit au chapitre premier avec les auteurs

comme Mukala (1987), Hernandez (2006) que la tradition était à la fois héritage et projet pour le premier et substance et transmission pour le second. C'est donc tout cela qui construit l'humanité kongo. Le projet de bien-être communautaire c'est une substance créatrice et civilisatrice. En cela, il se transmet comme un héritage dans la vie de chaque fils. Même sans le savoir, on y baigne. Mais ce projet est tout aussi rigoureux, par rapport aux principes, que flexible, par rapport aux ouvertures constructives. L'acteur- personnage veut faire comprendre à ses confrères, à partir de ses expériences, que si l'on agit en fonction des idées séparatistes, on risque de créer un espace de désert où règne le chaos. Une espèce de désert que décrit Wamitila (2002:123):

> [...] c'est-à-dire que c'est un espace culturellement vidé de tout. Même la vérité et l'illusion sont fondues et ne forment plus qu'une chose unique. Les frontières entre le bien et le mal ont été balayée, radicalement. Cette dualité qui a informé toute l'histoire a disparu. Cette dualité qui était la cause du chaos originel a disparu et à la place nous héritons de l'unité du chaos.

C'est ce que Sleiman (2002: 44, 45) appelle la négation de la création. Pour éviter cette négation, le personnage-acteur ya Za était obligé de s'arrêter et de retourner; parce qu'en effet les récits présentent un mouvement continu. Aussitôt un événement s'éclipsait qu'un autre apparaissait. Il vivait dans un monde où le caché et le montré, la surface et la profondeur renvoient à une même vérité, le complot d'une absence. L'élément commun entre l'espace nu, le vide et l'horizon né de la distance et de l'éloignement, de cette impossibilité d'atteindre et d'aboutir, mirage, apothéose d'une absence qui prend les traits d'une présence qui n'est que vacuité. Tous ces éléments Convergence, fusion, anéantissement: le mouvement inverse de tous les objets et des êtres nie la Création en ce qu'il élimine l'acte de la séparation première et les distances pour ramener la multitude à l'unité où elle se résorbe. Toutes les frontières entre objets et être tombent et toutes les choses deviennent l'image d'une seule. Les angles disparaissent, il ne reste que la forme d'un cercle dans cet espace illimité. Le cercle ne connaissant pas les angles, il ne connaît pas non plus le point de virée puisque, à l'image du désert, les distances sont infinies et continues.

Le système de relations d'où découle l'image des espaces kongos implique une manière singulière de représenter et explique la spécificité formelle du texte Les juxtapositions d'éléments que propose le texte, grâce à la présence des éléments choisis, établit un espace sémantique, c'est-à-dire la signification de l'ensemble relationnel. C'est la conception de l'espace du texte que l'on retrouve chez Lotman (1973), pour qui les relations sémantiques impliquent un espace, en ce qu'elles établissent un système de positions relatives d'où découle

nécessairement une organisation spatiale. Pour lui la structuration consécutive du texte devient donc aussi une production continue de spatialité où la syntagmatique interne des éléments du texte devient un langage de modélisation spatiale.

Dans une telle optique se dessine un étagement conceptuel: premièrement, on a la distribution formelle des éléments du texte et de leurs relations internes, qui ne concernent pas seulement les éléments géométrisables comme une juxtaposition d'objets, mais tout aussi bien d'éléments hétérogènes, distribuant des faits de l'ordre de la sensation, de la pensée, des affects, etc. Deuxièmement, et à la base de cette distribution formelle, se déploie un espace sémantique, autrement dit l'organisation d'un système de significations formant un réseau coordonné qui implique une image d'espace, c'est-à-dire le sens de l'ensemble des éléments donnés comme repères d'un espace humain vécu. Et troisièmement, il y a l'actualisation de l'image dans la conscience imaginante en tant qu'intuition concrète, une idée d'espace résultant de l'agencement formel d'éléments.

Ainsi les personnages, le décor, le discours traduisent ce réseau relationnel par lequel l'espace se construit et s'exprime. Le théâtre moderne kongo, nous a permis de construire et de déconstruire l'homme Mukongo en tant qu'être spécifique vivant représenté dans des lieux qui traduisent sa personnalité modale. Nous pouvons reconnaître que chez les Kongos, le «je» est absorbé par le «nous» à partir duquel tout le monde se détermine. Dans la relation du je au nous se succèdent des étapes qui mettent les gens dans des espaces parfois conflictuels. On parle de l'espace hallucinatoire. Dans cet espace, c'est la spatialité du corps propre qui se trouve en premier lieu affectée [l'enfant qui frappe son père, le père qui fait payer à l'enfant son acte]; le rapport de symbolisation qui, dans l'espace du fantasme, reliait plus ou moins lisiblement le corps à ses projections, se trouve aboli; le rapport de la partie au tout détruit; les frontières du corps oblitérées; le dedans et le dehors confondus. Et nous notons forcément l'idée, selon Munch (2001: 489) que

> [...] le théâtre repose sur la présence de l'acteur. S'il est vrai que tous les moyens de l'art littéraire tournent autour d'une plus forte présence des mots dans la psyché, il est clair que la présence de l'acteur est le moyen que le théâtre privilégie parce qu'il donne aussitôt aux mots une voix réelle, un corps actif, des gestes et un espace concrets.

C'est dans cette optique que nous pouvons comprendre que la spatialité de l'expérience ne se réduit pas à un espace simple et aux coordonnées d'un espace lisse, continu, c'est-à-dire à un espace théorique. La spatialité de l'expérience renvoie à un espace vécu qui juxtapose et combine tout un faisceau de spatialités. Michels Serres (1977:201, 202) l'a bien dit:

> Mon corps habite [...] autant d'espaces qui en ont formé la société, le groupe ou le collectif. La maison euclidienne, la rue et son réseau, le jardin ouvert et fermé, l'église ou les espaces clos du sacré, l'école et ses variétés à point fixe, et l'ensemble complexe des organigrammes. [...] C'est qu'une culture, en général, construit, dans son histoire et par elle, une intersection originale entre des telles variétés, un nœud des connexions bien précis, et particulier.

Et l'acteur-personnage ya Za ne nous a pas fait vivre le contraire. Il nous fait comprendre, comme le dit Ricœur (2000:186) qu'entre le temps «raconté» et l'espace «construit» les analogies et les interférences abondent. C'est un peu ce que nous fait vivre Ricard (1972:75-76) qui analyse cette réplique d'Agboreko de (Wole Soyinka 1956):

"Have-you seen a woman throw away her pestle when she really means to pound yam? When Iredale took her case to Orunmila he said, if the worm doesn't jig near the roost, the fowl may still want to peck, but at least it can't say the worm was throwing dust in his face."

Avez-vous vu une femme jeter son mortier au moment de piler l'igname? Quand Iredale amena son cas à Orunmila il dit; si le ver ne danse pas à côté du coq, la volaille peut vouloir picorer, mais au moins il ne peut pas dire que le ver lui envoie de la poussière à la figure.

De cette réplique poétique, Beier (1959:10) donne les traits distinctifs que sont l'humour, les images et la philosophie des Yoruba. Les images identifient nous semble-t-il avec précision le style typiquement yoruba de ces répliques; les objets sont familiers (mortier, igname), ainsi que les animaux (ver, volaille) et les dieux (orunmila, le dieu créateur). L'humour est léger et témoigne du cynisme que l'on prête parfois aux Yoruba. La poésie odu au sens ésotérique et aux images surprenantes n'est qu'un des genres de poésie Yoruba.

Donc comme le dit Ricard (1972:99), «L'usage de la langue est difficilement séparable du traitement de l'espace dans une œuvre littéraire. Espace et langue sont deux composantes primordiales de toute culture». Ceci est d'autant plus vrai qu'ils constituent les invariants par lesquels et avec lesquels une culture se définit. C'est que Diop (1981:290) formalise en écrivant:

> Les invariants culturels, c'est-à-dire des éléments que des transformations culturelles révolutionnaires, même radicales, laissent indemnes, le sentiment esthétique profond, par exemple. Il s'agit de:

1. Une culture humaine est impensable sans une langue. Toute culture est sous-tendue par une langue.
2. Aucune culture n'ignore l'expression et la jouissance esthétique (arts, musique, peinture, coiffure, poésie, etc.)
3. Toute culture fournit certaines attitudes standardisées devant les problèmes les plus profonds comme

celui de la mort, de la naissance, de mariage, etc. il est inconcevable, par exemple, qu'il s'observe un cas de deuil lorsqu'un nouveau-né vient au monde! Aucune culture ne peut réaliser une telle folie. Tout comme, une société qui penserait organiser une réjouissance populaire face au décès d'un membre de famille.

4. Toute culture est organisée de façon à perpétuer la solidarité du groupe en répondant à l'exigence portée par tout homme, d'un mode de vie ordonnée, qui lui permette de satisfaire ses besoins vitaux.

Conclusion

Cette analyse nous permet de mettre en évidence la pensée d'Helbo (1983:76) qui soutient la thèse que le théâtre est bien un moyen de communication, contrairement à Mounin (1971) qui semble réserver la communication que dans des procès linguistiques de type Sa-Sé. Cette communication (théâtrale) dont Helbo décrit le fonctionnement à partir de l'œuvre de Jean Tardieu ne fonctionne pas comme la communication linguistique. Selon Helbo (1975:15) le mode de fonctionnement du code de la pièce [qui ne constitue d'ailleurs pas en soi un code strictement bi-univoque sémantique/syntaxique: les altérations lexicales greffent des Sa nouveaux aux Sé, sans accentuer toutefois l'écart Sa-Sé] impose au spectateur le creux d'interprétation.

Un creux compétent, condition du plaisir, oblitère la relation d'interprétation: les indices de la re-présentation théâtrale offrent des clés possibles (information) d'un message dont le sens (la signification) sera obnubilé pour autoriser la jouissance esthétique. Tous ces éléments ensemble, conditionnent l'énonciation théâtrale qui de cette manière ne peut être une énonciation ordinaire. Evidemment, étant entendu les divers procédés et concepts esthétiques à travers lesquels le théâtre s'exprime, son message ne peut être lu et compris de manière linéaire. Le décodage théâtral se distingue donc dans ce cas de la communication linguistique. La réaction des spectateurs ne dépend guère d'une intercompréhension, au contraire. Malgré la présence de jalons culturels ou situationnels, le code repose sur une part d'altération dans l'échange. Il demande, comme l'a dit Greimas (1979), de concilier la présence de signifiants multiples avec celle d'un signifié unique. Ce qui entraîne, comme l'a dit Helbo (1983), que la saisie du théâtre est avant tout syncrétique et transversale: la réception est à la fois linéaire (logico-temporelle) et tabulaire (brassage de signifiants).

Dans ce chapitre sur les interactions entre l'espace, les personnages et les discours, nous avons pu comprendre comment le discours théâtral se construit sur base des éléments qui le structurent. Et là nous pensons qu'Helbo (1983:7) a bien montré que « [...] l'analyse théâtrale

n'aurait jamais dû perdre de vue sa praxis: elle aborde des actes, prend en compte des instances de parole et de comportement, embrasse leur contrat événementiel».

Dans sa vie de tous les jours, le jeune mukongo est confronté à des situations qui le font vaciller d'un monde à un autre, à la recherche de l'équilibre vital et existentiel. Le passage de l'espace d'origine à l'espace d'installation traduit un besoin: échapper au totalitarisme, et créer un équilibre. Le passage de l'espace réel à l'espace mystique traduit un autre besoin, c'est maîtriser la nature qui l'entoure et la dominer. Le passage de l'espace ouvert à l'espace clos, en traduit un autre, entrer dans le secret de la maîtrise et de la domination. Tout ceci résulte de la recherche d'une harmonie. Dans ce sens, nous pouvons tirer la substance des fonctions sociales incontestables du théâtre africain dont parle Traoré (1970b:55):

> Son contenu émotionnel et mystique correspond certainement à un besoin d'abord. Dans le régime tribal ou communautaire qui est celui de l'Afrique traditionnelle, les loisirs sont intégrés dans un ensemble harmonieux [chants, danses, légendes, contes, rites]. Le théâtre africain est une communion avec la nature cosmique. L'homme en lutte contre les forces de la nature veut s'allier ces forces et affirmer son pouvoir sur elles. Il invente des mythes, où il évoque ses rêves, ses peines, ses espoirs. De ces symboles populaires, il a fait un ensemble rayonnant d'humanité, le théâtre. Dès lors le théâtre africain cherche à traduire la totalité des manifestations humaines de la vie. Il tend vers le contenu total de celle-ci. Ainsi, cet art contribue à la cohésion de la communauté par une «"chaîne qui s'attache les uns aux autres" (Platon).

Nous avons pu comprendre que l'équilibre social ne résulte pas de la table rase, mais de l'équilibre de l'équilibre. C'est ce à quoi les acteurs - personnages se sont livrés en spectacle. En cela, Kolawaski (s.d) repris par Okolo Okanda (1991: 148) formalisent bien cet équilibre de l'équilibre: «Si les nouvelles générations ne se révoltaient pas continuellement contre la tradition, nous vivrions encore dans la caverne et si la révolte contre la tradition devenait globale, nous sérions de nouveau dans la caverne». La révolte est à considérer dans le sens positif comme un souci de renouvellement ancré dans l'effort de construction et de stabilisation. C'est d'ailleurs en cela que Zola-ni-Vunda (2002:103) dans son étude portant sur «Des traits de la modernité dans le récit hispano-américains» considère que la modernité est un besoin de renouvellement perpétuel et chaque époque doit avoir sa propre conception de modernité. Elle traduit une poussée spirituelle, un souci profond de renouveau et d'autonomie de conscience que l'on oppose à l'étouffement de l'homme par la matière envahissante.

Si donc ces pièces nous ont communiqué la société Kongo dans ses différentes topiques, elles ne nous ont pas moins montré que le comportement des acteurs- personnages, ou les notions de l'espace et le langage constituaient bien une critériologie qui permet de classifier le

théâtre africain, conformément à la typologie que nous avons présentée au chapitre trois.

CONCLUSION GENERALE

Vo zaya sika ngoma kukisèmi ko, bazèye zo sika béengi: Si tu sais jouer du tambour, ne t'en vante pas; beaucoup le savent[44].

[44] - on ne se vante pas de ce qui est notoire.
- Nul n'a le monopole de la science. (Ryckmans and Mwelanzambi, 1992:255).

Nous voici arrivé au terme de notre dissertation qui a porté sur «Le théâtre africain et ses caractéristiques. Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone». Nous allons en rappeler les grandes articulations en revenant beaucoup plus sur la méthodologie, les résultats et l'apport de notre thèse tant du point de vue scientifique que social.

Nous devons rappeler que l'objet de notre thèse était de définir et de classifier le théâtre africain, en vérifiant, à partir de la théorie générale du théâtre, si les différents genres constitutifs de ce théâtre renfermaient les éléments fondamentaux par lesquels on reconnaît un genre théâtral. Or, il nous a semblé que l'on ne peut pas y arriver sans au préalable avoir répondu à la question de l'existence ou non du théâtre africain. Question toujours et souvent en actualité. Ne pas le faire aurait rendu notre recherche incomplète et moins objective. En effet, à supposer que le théâtre africain n'existe pas et que nous classifions le genre que nous avons analysé dans un type donné, nous aurions été très subjectif et même en dehors de la réalité; et à supposer que ça existe et que nous n'en ayons pas tenu compte dans notre classification, nous aurions escamoté certaines notions essentielles à la construction de notre argumentaire. Ainsi, ce travail de classification impliquait de répondre à la question de l'existence ou non du théâtre africain en s'appuyant sur la théorie générale du genre théâtral.

Comme nous l'avons remarqué, la nature de nos matériaux de base constitués des textes oraux (pièces de théâtre) nous a imposé une démarche plurielle qui consistait à faire de recoupement sur plusieurs domaines des sciences humaines; autant que cela avait déjà été exploré par Agblemagnon (1969), Diagne (2005), Gosselain, Zeebroek, & Decroly (2008); Helbo (1983, 1987, 1998, 2006, 2011, 2013), Kazi Tani (1995), Laya (1972), L-V Thomas (1960), Pavis (2008). Ainsi avons- nous procédé par ce que nous avons appelé la méthode interactive inspirée de la méthode de synthèse d'Helbo (1983) ou la méthode critique englobante de Kazi Tani (1995) où nous avons puisé les biens dans plusieurs approches qui nous ont permis d'atteindre nos objectifs. Face à cette multiplicité d'information qu'apportent les textes oraux et face à cette lutte incessante entre la tradition et la modernité, il n'y avait pas d'autre choix que de recourir à une démarche multiple. La société elle-même est multiple et les données que nous analysons ne l'étaient pas moins. Ainsi l'interdisciplinarité était-elle de mise.

Fondamentalement, nous avons procédé à une herméneutique des textes. Nous avons cherché à pénétrer toute la symbolique de l'univers kongo tel que transporté par les discours des acteurs - personnages. Nous avons donc dépouillé ces textes des intentions de sens dont ils

étaient révélateurs. Pour y arriver, il nous fallait de temps en temps recourir à la sémiotique et à la pragmatique, de manière à comprendre dans le contexte particulier kongo, le sens de certains aspects du texte dont la compréhension dépendait de certaines influences paraverbales; d'où l'apport de l'intertextualité, en vue de pénétrer les intentions du metteur en scène à projeter sur les discours des acteurs-personnages la compréhension et/ou la réaction implicite des spectateurs. Nous avons questionné la philosophie du langage, de manière à questionner la pensée kongo à travers le mot qui la porte; la sociolinguistique, pour essayer de comprendre le rapport entre les classes sociales et les parlers. Ce qui ne nous a pas interdit de faire usage de l'anthropologie du spectacle, dès lors que nous avons compris que le théâtre n'est pas que l'art de l'acteur , mais aussi du spectateur qui contribue à son existence. Ainsi l'explique Leveratto (2013:27). Réintégrer l'usage conscient de son corps que fait le spectateur à travers les situations de consommation culturelle quotidienne, soit toute la dimension de la gestion des émotions suscitées par les objets culturels qu'il rencontre dans le cadre de son loisir, c'est reconnaître la culture du spectacle, au sens à la fois du savoir et de l'action de cultiver sa sensibilité et son jugement, qu'il possède. Il s'agit de réintroduire dans l'observation non seulement le savoir qu'apporte au spectateur sa familiarité avec des objets artistiques, mais celui qui résulte de son engagement personnel ici et maintenant dans le spectacle, au sens d'un agencement à la fois social et technique.

Les résultats

Il est important de nous demander si nous avons atteint les objectifs assignés au départ de cette thèse?

Après avoir possédé à l'analyse de nos données, nous pouvons affirmer que nos objectifs ont été bien atteints.

Après avoir déconstruit les textes, en démontant la structuration du langage, des espaces, des personnages et de leurs discours, [le texte est à la fois une structuration et un destructeur d'un système de signes. «En effet, le texte dans son ensemble constitue un effort de structuration du signe dont le premier moment peut être, provisoirement, décrit de la façon suivante: certains éléments du texte fonctionnent non seulement comme signes, mais aussi comme signes de signes, et éventuellement comme signes de signes de signes et ainsi de suite». (Greimas, 1972:65, 68-69).], nous avons pu établir que le théâtre urbain kikongophone entrait dans ce que nous appelons théâtre moderne. Nous l'avons considéré comme théâtre moderne en ce que nous avons réalisé que cette façon de faire du théâtre était une rupture et une évolution

par rapport au théâtre traditionnel. Cette rupture et cette évolution résultent du langage utilisé, de la manière d'utiliser le personnage et l'espace, comme nous l'avons déjà indiqué au chapitre trois en précisant la critériologie spécifique de chaque type de théâtre. Et le comportement des acteurs personnages nous l'ont attesté. Cette attestation nous poussait de facto à définir le théâtre traditionnel dont le moderne constituait une évolution. C'est alors que nous tombions dans la question de dire si oui ou non l'Afrique avait un théâtre. Après une confrontation théorique et après l'analyse de certains arguments à ce sujet, nous avons pu établir que l'Afrique connaissait et connaît bien des formes de représentations enfouies dans ses traditions, lesquelles formes de représentation constituent ce qu'on appelle théâtre traditionnel dans le contexte africain. Ceci n'est qu'une suite logique des propos déjà défendus longtemps par plusieurs auteurs, notamment Cornevin (1970:295) qui comprenait déjà que l'Afrique apporte une nouvelle dimension historique au monde. En cela, il conseillait aux hommes de théâtre africains de le comprendre et de chercher dans l'incomparable fonds historique de l'Afrique noire les sujets, les personnages plutôt que de se lancer en de hasardeux syncrétismes scéniques afro-anglo-saxon qui, pour certains, offensent la mémoire de Shakespeare et pour d'autres offensent les traditions africaines. Même rétentissement chez Centner (1963:33) qui après avoir assisté à un spectacle offert par les jeunes africains considère qu'

> On ne pouvait ignorer ce talent. Les mouvements de jeunesse, entre autres, l'ont exploité et nous avons bien ri et applaudi de grand cœur aux saynètes inventées et jouées par nos garçons. Il y a là une richesse qui n'a pas été suffisamment exploitée et il faudrait que des Africains s'attellent à la tâche de créer un théâtre qui soit à la fois de l'art authentique et un art authentiquement bantou.

Comme eux, Anozie (1970: 141) l'avait fait observer dans sociologie du Roman Africain que pour créer des actions et des intrigues romanesques ces écrivains (écrivains africains) n'ont pas besoin de chercher en dehors de leur propre milieu local ou de déplacer les situations de leurs héros sur une métropole. Il leur suffit de porter leur regard sur leur propre société traditionnelle pour y discerner aussitôt un état de drame permanent. Ceci évite de tomber au reproche que Lero le Martiniquais (1932) repris par Eliet (1965:11) fait à la bourgeoisie antillaises, à un certain moment de l'histoire, en dénonçant le conformisme de ses compatriotes dont la poésie n'est rien de plus à ses yeux qu'une hypocrite parodie de la poésie française, avec un décalage dans le temps. C'est aussi le point de vue de Kesteloot (1963:42, 43) qui de la littérature antillaise écrivait que cette dernière n'avait, en effet, pas grande valeur esthétique. On pourrait, certes y découvrir, dit-elle, quelques beaux vers –voire quelques poèmes entiers – qui touchent les Européens. Mais cela ne la sauve pas de la médiocrité

générale. Cette pauvreté, pense Kesteloot, est due au fait que cette littérature passe à côté de la vie et, poursuivant un mirage occidental, elle se coupe de ses sources. C'est ainsi qu'elle pense qu'il n'y a pas d'art sans authenticité.

Ces analyses nous ont conduit à proposer pour le théâtre africain une typologie avec deux grandes catégories:

D'une part, le théâtre traditionnel enfoui dans les traditions africaines et qui se vit selon les normes esthétiques africaines, et d'autre part les théâtres contemporains composé de deux formes notamment le théâtre en langues étrangères dont les pièces sont copiées ou adaptés sur les modèles des classiques occidentaux et le théâtre moderne: théâtre en langues locales (oral ou écrit) qui résulte de la symbiose entre d'une part des éléments traditionnels et de l'autre de l'enrichissement du théâtre occidental. Et vu l'apport très frappant du traditionnel dans cette façon de faire du théâtre, nous sommes tenté, dans le domaine kongo du moins, de proposer de désigner simplement le théâtre par le mot traditionnel: «*ntsàka*».

Nous avons pu comprendre qu'en fait le théâtre appelé populaire est bien le théâtre moderne africain. Les éléments classificatoires d'analyse apportés à partir du théâtre urbain kikongophone montrent que ce théâtre constitue une rupture et une évolution du théâtre traditionnel africain partant de la critériologie du théâtre africain traditionnel. Nous avons pu démontrer en cela que l'opposition traditionnel et moderne ne tient pas du support, mais du système existentiel du genre. Dans ce sens est moderne tout texte (oral ou écrit) qui rentre dans la critériologie définie à cet effet (suivant l'affabulation africaine). Enfin, nous avons considéré comme importé, le théâtre dit classique qui est un modèle occidental, même si nous le reconnaîssons comme rentrant, avec le théâtre moderne, dans le théâtre contemporain africain.

L'apport de notre thèse

- Du point de vue scientifique,

Nous pouvons dire que notre thèse est une valeur ajoutée dans la théorisation sur l'esthétique africaine. Il vient ajouter un plus dans la manière de définir l'esthétique africaine. Particulièrement, elle vient inaugurer une recherche qui, dans le domaine kongo, semble, à notre connaissance, trouver un précédent.

- Du point de vue social

Quand nous commencions la rédaction de cette thèse, nous ne nous rendions pas compte qu'elle allait aboutir avec ce cheminement, notamment «aller à la rencontre d'un acteur-

personnage porte parole». Ceci ne peut que traduire l'esprit de la lecture de Vinavert (1982) que Ryngaert (1996:34) traduit suivant les mots ci-après:

> Au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. Mais aussitôt l'écriture de la pièce commencée, il y a une poussée vers le sens, une poussée vers la constitution de situations, de thèmes, de personnages. A partir d'un noyau indéterminé issu de l'explosion initiale, la pièce n'arrête pas à se construire. A la fin, si elle est réussie, elle se présente comme un objet aussi rigoureusement construit que s'il y avait eu un plan préalable.

C'est au fil des analyses que nous avons pu construire, après déconstruction, les personnages et leurs discours dans un espace bien défini. L'acteur principal et metteur en scène de ces pièces, *ya Za*, si naïf que moins professionnel, a une pulsion encrée dans le vécu sociétal kongo. Un encadrement d'une expertise pointue a manqué. Cela aurait conduit à pousser à comprendre le mieux un monde qu'il présente à la limite de l'isolement et de l'ouverture. Mais sa rencontre nous a permis d'apprécier cette note de lecture qu'Elikia Mbokolo (1982:144) fait de l'ouvrage d'Obenga sur *Le Zaïre.Civilisations traditionnelles et culture moderne*. Il écrit

> Obenga présente sous cette expression "la production intellectuelle" des Zaïrois. Or cette conception est doublement indéfendable. D'une part, et les autorités académiques et politiques du pays s'en plaignent, la production intellectuelle nationale est encore faible: les ouvrages cités sont trop souvent des travaux universitaires, coupés du pays et rattachés aux recherches et aux problématiques scientifiques des universités étrangères. D'autre part, et surtout, la culture dans le Zaïre d'aujourd'hui ne s'exprime pas seulement dans les livres et dans les universités: elle n'est pas portée par les intellectuels. Elle est dans la rue, dans les bars, dans les masures des grandes cités. Elle est avant tout une culture populaire. Et, à cet égard, Kabasele, Franco, Rochereau et leurs pairs représentent eux aussi la culture zaïroise avant tout une culture.

Puisque nous avons compris que la vraie culture, la bonne, la meilleure est celle vécue par la population dans sa vie de tous les jours, nous pensons que cette thèse qui naît du soubassement de cette culture a une forte dette face à cette population de rue, des bidonvilles, des masures: leur restituer un encadrement à la taille de leur contribution à la rédaction de cette recherche, ne serait pas moins me reconnaître comme enfant qui est né et qui a grandi dans l'imaginaire spatial ci-dessus décrit.

L'analyse de nos données a rélévé une question très épineuse qui mérite d'être étudiée dans les études futures. C'est le rapport entre le théâtre et le fim africains. Une telle étude permettra de définir les limites des apports cinématographiques dans ce genre de théâtre. Le constat était déjà fait en 1970 par Ramsaran (1970:53) qui faisant le rapport entre le théâtre traditionnel et moderne notait:

But times are changing and the concentration of population in urban areas, with the influence of the cinema and the other vehicles of non- African culture, is creating a demand for ready-made leisure entertainment in place of communally created functional drama which is still very much alive in rural Africa. So side by side with traditional drama is being formed the modern African theatre which exploits the ideas and techniques of the European stage. A wise direction of the new schools of drama should ensure that African drama while being enriched by foreign influences will remain African, not only in content but also in form.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Abibi Azapane-Mango, François. 2008. *Panorama de la littérature francophone,* Kisangani, Editions Fondation Universitaire pour l'Education et le Développement.
2. Abomo-Maurin, Marie-Rose. 2002. «L'Epopée bulu du Sud-Cameroun: Un genre en mutation? l'exemple de Ayono Ala d'Asomo Ngono Ela» in *oralité africaine et création,* sous la direction de Anne-Marie Dauphin-Tinturier et jean Derive, Actes du colloque de l'ISOLA (10-12/07/2002), pp. 127-147.
3. Adiaffi, Jean- Marie.1992. *La carte d'identité*, Paris, Monde noir.
4. Agblemagnon N'SouganF. 1969. *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Ewe du Sud-Togo*, Paris-La Haye, Mouton.
5. Agel, Henri & Geneviève. 1957. *Précis d'initiation au Cinéma*, Paris, Les Éditions de l'école.
6. Aguessy, Honorat. 1972. «Religions africaines comme effet et source de la civilisation de l'oralité» in *Les religions africaines comme source de valeurs de civilisation* (Actes du coloque de Cotonou, vol. XIV 16-22 août 1970), pp. 25-49, Paris, Présence africaine.
7. Alagoa, E. A.1972. «Le chant comme source d'information historique» in*Tradition Orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, Centre Régional de Documentation pour la Tradition Orale, pp. 176-188.
8. Alter, Jean.1975. «vers la mathématexte au théâtre: en codant Godot» in *Sémiologie de la représentation* (Helbo, dir), Bruxelles, éditions Complexe.
9. Alvarez-Pereyre, Frank. 1980. «L'étude des littératures orales: de quelques tendances et problèmes» in *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, INALCO.
10. Amadi, Elechi. 1973. *Sunset in Biafra*, Londres, Heinemann, «African Writers Series».
11. Ambassa-Betoko, Marie-Thérèse. 2010. Le théâtre populaire francophone au Cameroun (1970-2003). Langage, Société, Imaginaire.
12. André, Sylvie.2012.*Le récit. Perspectives anthropologique et littéraire,* collection dirigée par J. Bessière et D. Meillet, Paris, Honoré Champion éditeur.
13. Anozie, Ogbonna Sunday. 1970. *Sociologie du Roman Africain*, Paris, Aubier-Montaigne.
14. Aristote. 1990. *La poétique*, Paris, Gallimard, (collection classiques).
15. Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
16. Awouma, J.M, Noah, J.I. 1978. *Contes et fables du Cameroun, initiation à la littérature orale*, Paris, Clé.
17. Baberowski, Jörg. 2008. "Was sind Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel? Anmerkungen zu einer Geschichte interkultureller Begegnungen", in Jörg Baberowski,

(éd.), Repräsentation sozialer Ordnungen. Formen und Theorien, Frankfurt am Main/New York, Campus, pp. 7-18.

18. Badian, seydou. 1977a.*Noces sacrées*, Paris, Présence Africaine.
19. Badian, Seydou. 1977b. *Le sang de masque,* Paris, Présence Africaine.
20. Bakhtine, Mikhaïl. 1987. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. «tel».
21. Bakhtine, Mikhaïl.1978. *L'Esthétique du roman*, Paris, Gallimard.
22. Balandier, Georges. 2010. *Afrique ambiguë*, édition augmentée d'une préface inédite de l'auteur, Paris, Pocket.
23. Balandier, Georges. 1967. *Anthropologie politique*, Paris, P.U.F.
24. Balandier, Georges. 1965. *La Vie quotidienne au Royaume du Congo, 15e au 18e siècle*, Paris, Hachette.
25. Balogum Ola, Aguessy, Honorat& Diagne, Pathé. 1977. *Introduction à la culture africaine de Saw la Balogum,* Paris, Unesco.
26. Banham, Martin, (editor). 2004. A *History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
27. Banó, Istvàn. 1984. "L'analyse esthétique et la composition des contes populaires" *in Colloques internationaux du C.N.R.S. Le conte, pourquoi? comment?* Paris, éd. Du CNRS, pp. 585-594.
28. Banu, Georges. 1997. «L'étranger ou le théâtre enrichi» in *Théâtre: Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.107-116.
29. Baron, Catherine. 2004. De la «Ville marché» à la «ville hybride». L'analyse socio-économique des processus d'exclusion urbaine dans les villes africaines à travers la problématique du foncier» in *L'espace et ses représentations en Afrique* (sous la direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubias), Paris, Karthala, pp. 95-117.
30. Barrucand, Dominique. 1970. *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie du groupe*, Paris, Epi.
31. Barthes, Roland. 1997. «Théorie du texte», in *Genres et notions littéraires, Encyclopoedia Universalis* (éd.), Paris, Albin Michel, pp. 814-817.
32. Barthes, Roland. 1970. *Z/S*, Point/Seuil.
33. Bascom, W.R. 1965. «Folklore and Literature», *The African world: A Survey of social research*, London, Robert A. Lystad Ed.
34. Bastide, R. 1965.*Réincarnation et mystique en Afrique*, Paris, Presse Universitaire de France.

35. Basunga Banzaba, Joseph. 1999. «L'impact de la croyance à la sorcellerie dans la ville de Matadi, in Sorcellerie africaine. Obstacle au développement national» *Actes du cinquième week –end moral des Intellectuels Chrétiens du 7 au 9 mai 1999*, Evêché de Matadi.
36. Battestini Simon.1997.*Ecriture et texte. Contribution africaine*, Les presses universitaires de Laval/Présence africaine.
37. Baumgardt, Ursula et Derive, Jean.2008. (sous la direction de): *Littératures orales africaines. Perspectivesthéoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
38. Baumgart, Ursula. 2008.a. «La performance» in *Littératures orales africaines. Perspectivesthéoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, pp. 49-76.
39. Baumgardt, Ursula.2008b. «Pour une théorie de la littérature orale», *in Littératures orales africaines. Perspectivesthéoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, pp. 365-396.
40. Baumgardt, Ursula. 2008c. «La littérature orale n'est pas un vase clos» in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, pp. 245-272.
41. Baumgardt, Ursula & Françoise, Ugochukwu. 2005. *Approches littéraires de l'oralité africaine,* Paris, Karthala, pp. 385-396.
42. Baumgardt, Ursula.2005. «Introduction» *in Approches littéraires de l'oralité africaine,* (sous la direction de Ursula Baumgartd et Françoise Ugochukwu, Paris, Karthala, pp. 9-14.
43. Baumgardt, Ursula.2002. «création et variabilité interculturelle en littérature orale» *in Oralité africaine et création,* sous la direction de Anne-Marie Dauphin-Tinturier et jean Derive, Actes du colloque de l'ISOLA (10-12/07/2002), pp. 19-22.
44. Baumgardt, Ursula. 2001. «Représentations de l'espace dans la littérature orale», *in Littérature et espaces. Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (SFLGC) (sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Collection Espaces Humains Pulim, Presses Universitaires de Limoge pp. 478-491.
45. Baumgardt, Ursula & Bounfour Abdellah. 2000a. *Panorama des littératures africaines. Etats des lieux et perspectives,* Paris, L'Harmattan/Inalco.
46. Baumgardt, Ursula. 2000b. *Une conteuse peule et son répertoire. Goggo Addi de Garoua, Cameroun*, Paris, Karthala.
47. Béart, Charles.1937.*Le théâtre indigène et la culture franco-africaine*, Dakar, L'Education africaine.
48. Béart, Charles.1962. «Les origines du théâtre dans le monde: position actuelle du théâtre

africain», communication, *C.R mensuels de l'Académie des sciences d'outre-mer,* t XXII, 6 avril, pp. 146-163.

49. Behraoui, Hassan. 1994. *Al-Masrah Al-Maghribi, Baht fil Usul Al-sousyou thaqafia, (Le Théâtre marocain recherche dans les origines socio-culturelles)*, Institut culturel arabe, Casablanca.
50. Beier, Ulli. 1961. Introduction à Bakare Gbadamosi, *Yoruba Poetry*, Ibadan.
51. Belmont, Nicole. 1999. *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
52. Ben Amara. 2001. «L'Empire du secret», in *Qantara l'Appel du désert,* Paris, I.M.A., hiver 2000-2001,pp. 36-41.
53. Ben-Amos, Dan.1974. «Les genres de la littérature populaire» in *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°19, pp. 265-294, Paris, Seuil.
54. Benac, H. 1988. *Guide des études littéraires*, Paris, Hachette.
55. Benveniste, Emile.1971.*Problèmes du langage*, Paris, Gallimard.
56. Bérard, Stéphanie. 2006. « Du rituel au théâtre caribéen contemporain»in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006, n° 162, pp. 97-103.
57. Berger, René.1983. *L'effet des changements technologiques, Lausanne/Paris,* Pierre-Marcel Favre.
58. Bergez & Cie.1999.*Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod.
59. Bessière, Jean.2011.*Dire le littéraire. Points de vue théoriques,* Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.
60. Bessière, Jean.1999.*La littérature et sa rhétorique*, Paris, Presse Universitaire de France.
61. Biebuyck, Daniel & Kahombo Mateene. 1969. Paris, Classiques Afrcains.
62. Biet, Christian & Triau, Christophe. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard.
63. Biodun, Jeyifo. 1985. *The truthfullie. Essays in a sociology of African drama*, London, New Beacon Books.
64. Blanchart, Gérard & Cie (éd.). 2004. La colonisation belge. Une grande aventure, Bruxelles, UROME.
65. Blommaert, J. 1992. "Codeswitching and the exclusivity of social identities: some Data from Campus Kiswahili". *Journal of Multilingual and Multicultural Development. Special issue of Codeswitching.*Easteman, C-M (ed.), Vol 13:1and 2, pp. 57-70.
66. Blot, Dénis. 2002 *.L'invention des traditionalismes, étude anthropologique du*

développement des utilisations contemporaines de la notion de tradition. Contexte général et cas de la Picardie, Thèse de doctorat, Université de Picardie, Amiens.

67. Boileau, Nicolas.1969.*L'art poétique*, Paris, Flammarion.
68. Bol, V.P et Allary J.1964. *Littérateurs et Poètes noirs,* Léopoldville, Bibliothèque de l'étoile.
69. Bolamba, Antoine-Roger. 1955. *Esanzo: Chants pour mon pays*, Paris, Présence africaine.
70. Boniface, Pierre.1969. «Un aspect religieux de l'idéologie lignagère. Le nkira des Kukuya du Congo-Brazzaville», *in Cahiers des Religions africaines,* n°6, vol. 3.
71. Bouko, Cathérine. 2010. Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique, Bruxelles, Peter Lang.
72. Bourdieu, Pierre cité par Matthias Pohlig, «wandel und seine Repräsentation», in Jöreg Baberowski et al. (éd). *Repräsentationen sozialer Ordnungen. Formen und Theorien*, Frankfurt am Main/New York, Campus.
73. Bourdieu, Pierre. 1987. *Choses dites*, Paris, Minuit.
74. Boussiac, Paul. 2013. «La théorie des jeux permet-elle d'expliquer le spectacle vivant et les émotions qu'il suscite?» in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko & Elodie Verlinden, Paris, Honoré-Champion, pp. 57-66.
75. Brès, Jacques.1994. *La narrativité,* Gembloux, Duculot.
76. Brès, Jacques.1989. «La narrativisation de la scène interlocutive. De ce que l'on fait (parfois) en racontant quelque chose)», *Cahier de praxématique*, n° 13, pp. 19-41.
77. Breteau, Claude & Zagnolli, Nello.1973/1974. «Multiplicité des sens et hiérarchie des approches dans l'analyse du conte maghrébin», *Littérature orale arabo-berbère*, CNRS et HESS, n°6-7.
78. Brook, Peter. 1991. *Le diable c'est l'ennui*, Paris, Actes Sud.
79. Brook, Peter. 1972/1973. The *empty espace*, editions Pelican Books.
80. Buakasa Tulu kia Mpansu.1973.*L'impensé du discours «kindoki» et «nkisi» en pays kongo du Zaïre,* Kinshasa, Presses Universitaires du Zaïre/Cedaf.
81. Buck, Van.1952. *Les deux cartes linguistiques du Congo-Belge*, Bruxelles, IRCB.
82. Burton, R.F. 1865. *Wit and wisdom from West Africa; or, a book of provrbial philosophy, idioms, enigmas, and laconisms*, London.
83. Butor, Michel. 1968. «La littérature, l'oreille et l'œil», *Répertoire 3*, Paris, Minuit, pp. 391-403.

84. Calame Griaule, Géneviève. 2006. *Contes dogon du Mali*, Paris, Karthala-Langues O'

85. Calame Griaule, Géneviève.2005. «Préface» in *Approches littéraires de l'oralité africaine* (sous la direction d'Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu), Paris, Karthala, pp.4-7.

86. Calame Griaule, Géneviève, Veronika Görög-Karady, Suzanne Platiel, Diana Rey-Hulman & Christiane Seydou. 1982. «Variabilité du sens et du sens de la variabilité» *in Colloques internationaux du C.N.R.S. Le conte, pourquoi? comment?* Paris, éd. Du CNRS, pp. 201-229.

87. Calame Griaule, Géneviève. 1977. *Langage et cultures africaines. Essai d'ethnolinguistique*, Paris, François Maspero.

88. Calame-Griaule, Géneviève. 1970. «Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines», *Langages*, n° 18, pp. 22-47, B. Potier (éd).

89. Calame-Griaule, Géneviève. 1965. *Ethnologie et langage – La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard.

90. Calvet, Louis-Jean. 1996. *Histoire de l'écriture*, Paris, Plon.

91. Calvet, Louis-Jean. 1993. *La Sociolinguistique*, Paris, PUF.

92. Calvet, Louis-Jean. 1984. *La tradition orale*, Paris, PUF (Que sais-je?).

93. Camara, Sory. 1984. «Pour une méthode d'analyse des contes africains: le schème narrarif» *inColloques internationaux du C.N.R.S. Le conte, pourquoi? comment?* Paris, éd. Du CNRS, pp. 459-484.

94. Campeanu, Pavel.1975. «Un rôle secondaire» in *Sémiologie de la représentation* (Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp 96-111.

95. Caprille, J.P. 1979. «Observation, application et théorisation en Afrique» *in Lacito documents, contacts des langues et des cultures*, n°6, pp. 9-10.

96. Caron, Bernard.2000. «La littérature Haoussa» in Ursula baumgardt et Abdellah Bounfour (éd.) *Panorama des Littératures Africaines. Etat des lieux et perspectives,* Paris, L'Harmattan/Inalco.

97. Carvalho, de Sergio. 2006. «Présentation des éditions brésiliennes. Eraldo Rizzo: une synthèse possible» in *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, pp. 9-19.

98. Caune, Jean. 1981. *La dramatisation. Une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps*, Louvain, Cahiers théâtre Louvain.

99. Cauvin, Jean.1977.*L'image, la langue, la pensée (2vol), t.1: L'exemple des proverbes: Mali, t 2: Recueil de proverbes dukarangasso*, Paris, Anthropos.

100. Centner, Thérèse.1963.*L'Enfant africain et ses jeux*, C.E.P.S.I., Elisabethville.

101. Chamberland, Roger. 1997. «L'expérience du chaos et la pragmatique du corps» in *Théâtre: Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.13-24.

102. Chemain, Roger.1986.*L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan.

103. Chevrier, Jacques.1986.*Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire,* Paris, Hatier.

104. Chimbutane, F.2011.*Rethinking Bilingual Education in Postcolonial contexts*. Nancy H. Hornberger/Colin Baker. University of Pennsylvania, USA/ Bangor University, Wales, UK.

105. Chinweizu, Onwuchekwa, Jemie & Ihechukwu, Madubuike. 1980. *Toward the decolonizatio of African literature, vol. I. Africn fiction and poetry and their critics*, Enungu, Fourth Dimension Publishing Co.

106. Chukwuma, H.O. 1981. "The Oral Tale" in *Cowries and Kobos. The West African Oral Tale and Short Story*, edited by Kirsten Holst Peterson and Anna Rutherford, Dangaroo Press, pp. 12-17.

107. Conteh-Morgan, John. 2004. «Francophone Africa south of the Sahara» *in A History of Theatre in Africa (edited by Banham*), cambridge, Cambridge University Press, pp. 85-137.

108. Copeau, Jacques.1926. *Registres*, Paris, Gallimard.

109. Cornevin, R.1970.*Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar,* Paris, Le livre africain.

110. Corvin, Marianne.1964.*Le théâtre nouveau à l'étranger*, Paris, Presses Universitaires de France.

111. Cosentino, Donald. 1981. «General Introduction» in *Cowries and Kobos. The West African Oral Tale and Short Story*, edited by Kirsten Holst Peterson and Anna Rutherford, Dangaroo Press, pp. 9-11.

112. Craig, E. Gordon. 1992. *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier.

113. Crémézi, Sylvie. 2002/1997. *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Ed. Chiron.

114. Cuche, Denis. 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.

115. Cuche, F.X.1970. «L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel dans le théâtre négro-africain moderne» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* [illegible] des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 137-[illegible]

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS · BIBLIOTHECA

116. Cuvelier, J. 1941.*L'ancien Royaume de Congo*, Bruxelles.

117. Cviklinski, Célia.2006. «Corriger les mœurs en riant: la satire sociale au tournant du siècle» in*Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, pp. 117-122.

118. Dadié, Bernard. (1957), *Le rôle de la légende dans la culture populaire du Noir d'Afrique*, Paris, Présence Africaine.

119. Dahan-Gaida, Laurence. 2001. «Texte, tissu, réseau, rhizome: mutations de l'espace littéraire», in*Littérature et espaces. Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (SFLGC) (sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Collection Espaces Humains Pulim, Presses Universitaires de Limoge pp. 105-116.

120. Danto, C. 1997.*After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, University of Princeton Press.

121. David Gilbert. 1997. "L'autre et le même: Théâtre de France et théâtre québécois contemporain" in *Théâtre. Multidsciplinarité et multiculturalisme* (sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos), Québec, Nuit Blanche.

122. De Grauwe, Jan. (édité par Koen Bostoen). 2009. *Lexique yoómbe-Français avec index français-yoómbe (Bantu H16c),* Belgium, Royal Museum for Central Africa.

123. Delafosse, M. 1925. *Les Civilisations négro-africaine,* Paris, Stock.

124. Delafosse, M. 1922. *L'Âme nègre,* Paris, Payot.

125. Deffontaines, Thérèse-Marie. 2006. «De la nécessité qu'une pièce soit éditée» in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, juin-août, pp 17-22.

126. Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. 1986. *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

127. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

128. Della Ragione, Gilda (Genova). 1984. «Le masque africain et le langage: notes sur quelques textes africains » in *Folklore en Afrique d'aujourd'hui», Artes populares 10/11*, Budapest, Szilard Biernaczky, pp. 387-391.

129. De Magnien Prat. 1875. *Correspondance inédite de la Comtesse de Sabran et du chevalier de Boufflers (1778-1788*), Paris.

130. Dérau, Léon, (R.P).1955.*Cours de kikongo*, Namur.

131. Derive, Jean.2008a. «Représentations des actes de parole et frontière de la littérarité»

in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Baumgardt et Derive), Paris, Karthala, pp. 105-124.

132. Derive, Jean. 2008b. «L'oralité, un mode de civilisation», in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Baumgardt & Derive), Paris, Karthala, pp. 17-34.
133. Derive, Jean.2008c. «Fixer et traduire la littérature orale africaine» *in Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Baumgardt et Derive), Paris, Karthala, pp. 287-330.
134. Derive, Jean. 2008d. «Enjeux disciplinaires et méthodologiques des travaux sur les littératures orales africaines: esquisse d'une évolution» in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Baumgardt & Derive), Paris, Karthala, pp. 365-384.
135. Derive, Jean & Seydou, Christiane. 2008. «Genres littéraires oraux: identification et classification»*in Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Baumgardt et Derive), Paris, Karthala, pp. 125-177.
136. Derive, Jean. 1994. « L'alliance matrimoniale, un équilibre difficiles entre deux familles» in *Le mariage dans les contes africains*, (sous la direction de Veronika Görög-Karady), Paris, Karthala, pp. 73-84.
137. Derive, Jean. 1987. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, collection «Sciences humaines», série «Archives et Documents», Paris, Institut d'ethnologie.
138. Derive, Jean.1986. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale,* Doctorat d'Etat, Université de Paris III, (3 tomes).
139. Derive, Jean.1977. «La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral d'après un exemple négro-africain» *in Calame- Griaule, Langage et cultures africaines. Essai d'ethnolinguistique,* Paris, F.Maspero, pp. 265-358.
140. Derive, Jean. 1975. *Collecte et Traduction des littératures orales. Un exemple Négro-africain. Le conte Ngbaka-ma'bo de la RCA,* Paris, Selaf.
141. Derrida, Jacques.1972. *La philosophie a toujours tenu à cela: penser son autre,* Marges, Minuit.
142. Derrida, Jacques.1967. *L'écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil.
143. De Rop, R.P.1959.*Théâtre Nkundo*, Léopoldville, Editions de l'Université.
144. Descola, Philippe. 2010. «Manières de voir, manière de figurer», in Philippe Descola (dir), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris,

Somogy et Musée du Quai Branly

145. De Toro, Fernando. 2013. Transdisciplinarité, sémiologie, nouvelles technologies: les spectacles multimédia d'Alberto Kurapel et Robert Lepage, in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko & Elodie Verlinden), Paris, Honoré-Champion, pp. 135-162.

146. Dewey, John. 2010. *L'art comme expérience*, Paris, Folio, pp. 402-403.

147. Diagne, Mamoussé. 2005. *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire,* Dakar/Niamey/Paris, Ifan, Celhto, Ifan.

148. Diagne, Mamoussé.1981. «Civilisation de l'oralité et dramatisation de l'idée» in *annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université de Dakar*, n°11, pp. 9-31.

149. Diansonsisa Mwana, B., cité dans *l'Atlas linguistique de la RDC* 2009. Mukuna Tshepela (éd.), Université de Lubumbashi- Open Society Initiative for Southerm Africa.

150. Di Crosta, Marida. 2009. *Entre cinéma et jeux vidéo: l'interface-film. Métanarration et interactivité*, Bruxelles, de Boeck.

151. Diop, Cheikh Anta. 1981. *Civilisation ou Barbarie. Anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence Africaine.

152. Dogbé, Alfred. 2006. «De la scène au texte: l'auteur de théâtre en questions. Entretien croisé avec Alfred Dogbé et Etienne Mingounou. Propos recueillis par la rédaction» in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, juin-août, pp. 23-26.

153. Dorigo-Ceccato, Rosella. 2002. "Espace scénique et espace intérieur dans "Muhākamat al-rajul alladhī lam yuhārib" de Mamdūh 'Udwān" in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, sous la direction de Boutros hallaq, Robi Ostle, Stefan Wild, Sorbonne, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 187-199.

154. Dournes, Jacques. 1976. *Le Parler des Jörai et le style oral de leur expression*, Paris, POF.

155. Ducrot, Oswald & al.1980.*Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

156. Dulocq, Sophie & Soubias, Pierre.2004. «Introduction» *in L'Espace et ses représentations en Afrique subsaharienne,* Paris, Karthala.

157. Dupont, Florence. 2000. «Le trompe-l'œil des scènes romaines: les soldats dans Le Mile Gloriosus de Plaute» in *Scène et image*, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, *la licorne*, pp. 9-19.

158. Durand, Philippe. 1993. *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, Paris, Les éditions du

Cerf.

159. Durand, Régis.1975. «Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale», *in Sémiologie de la représentation* (Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp. 112-120.

160. Duvignaud, Jean. 1983. «Théâtre et théâtre», in *Recherche, Pédagogie et culture,* n° 61, Janvier-Février-mars.

161. Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation,* Grasset.

162. Eco, Umberto. 1979. Lector *in Fabula*, Paris, Grasset.

163. Eco, Umberto. 1975. «Paramètre de la sémiologie théâtrale», in *Sémiologie de la représentation, Bruxelles, Complexe.*

164. Eco, Umberto & Helbo, André.1975. "L'oracle et la comédie" in *sémiologie de la représentation* (Helbo, dir), Bruxelles, éditions complexe, pp 28- 41.

165. Eco, Umberto, (1972), *La structure absente,* Paris, Mercure de France.

166. Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*, Paris, seuil.

167. Ecker, Andreas. 2008. «Kolonialismus, Moderne und koloniale Moderne in Afrika», in Jörg Baberowski et al. (éd), Selbstbilder und Fremdbilder. Représentation sozialer Ordnungen im Wandel, Frankfurt am Main/New York, Campus, 2008, pp. 53-67.

168. Edgar-Hunt, Robert, Marland, John, & Rawle, Steven.2011. *Langage cinématographique, Les Essentiels Cinéma*, Singapour, Pyramid.

169. Elam, Keir.1988. *The semiotics of theatre and drama,* London/ New-York, Routledge.

170. Eliet, Edouard. 1965. *Panorama de la littérature Négro-africaine (1921-1962)*, Paris, Présence Africaine.

171. Elikya Mbokolo.1982. «Notes de lecture sur l'ouvrage de Théophile Obenga:*Le Zaïre. Civilisations traditionnelles et cultures modernes* in *Notre Librairie (la littérature zaïroise)* n° 63 janvier-mars, Paris, Clef.

172. Eno Belinga, Samuel.1985.*Comprendre la littérature Orale Africaine*, Les Classiques Africains-Issy les Moulineaux.

173. Eno Belinga, Samuel, (Yaoundé) & Watanabe, Kozo (Tokyo).1984. «La civilisation du fer et l'épopée orale du mvet des Bulu du Cameroun (Afrique Centrale)» in *Folklore en Afrique d'aujourd'hui», Artespopulares 10/11*, Budapest, Szilard Biernaczky, pp. 445-487.

174. Eno Belinga, Samuel. 1965. *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas.

175. Faguet, Emile. 1904. *Propos littéraire1*, Ed. Société Française d'Imprimérie et de Librairie.

176. Fantouré, A., (1972) *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine.

177. Febvre, Lucien. 1953. *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin.

178. Fehderau, Harold W. 1966.*The origin and development of kituba (lingua franca kikongo)*, Ithaca, NY: Corne II University, Ph. D dissertation.

179. Fertat, Omar (dir). *2012. Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Horizons/Théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux

180. Fertat, Omar. 2012. «Avant-propos» in *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Horizons/Théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 5-8.

181. Finnegan, Ruth. 1970. *Oral poetry. Is nature, signifiance and social context,* Cambridge, Cambridge University Press.

182. Fishman, Joshua. A.1971. *Sociolinguistique. Langues et cultures*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan.

183. Fongot Kini Yen Kinni.2001. «Interview» *dans Amina magazine de la femme,* novembre n°194, Paris.

184. Fontanille, Jacques. 2013. «La sémiotique du spectaculaire, entre textualité et pratique» in*Interdiscipline et art du spectacle vivant,* sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko et Elodie Verlinden, Paris, Honoré Champion, pp.15-26.

185. Foucault, Michel.1966. *Les Mots et les choses,* Paris, Gallimard.

186. Francœur, Louis. 1997. «Le théâtre brèche» in*Théâtre: Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.117-132.

187. Fraisse, E et Mouralis, B.2001. *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil.

188. Frye, Northrop. 1968. *L'anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.

189. Gadamer, H.G. 1976. *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.

190. *Gardier, André*. 1989. *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris, L'Harmattan.

191. Garnier, Xavier. 2006. *Le roman Swahili. La notion de «littérature mineure à l'épreuve»*, Paris, Karthala.

192. Gatembo na Kake. 1995. *Essai de bibliographie du théâtre zaïrois (1954-1989)*, Tokyo, University of foreign studies.

193. Gatembo Na – Kaka. 1979. *Le théâtre contemporain en Afrique noire*, Thèse de

Doctorat présentée et soutenue pour obtenir le grade de Doctorat ès Lettres, Université de Sherbrooke.

194. Gauffre, Marie-Jeanne. 2004. «Villes et utopie dans les romans de Kojo Laing» in *L'espace et ses représentations en Afrique* (sous la direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubias), Paris, Karthala, pp 241-252.
195. Gbadamosi, Bakare, & Beier, Ulli.1959. *Yoruba Poetry,* Ibadan.
196. Gemdev. 1993. *Mondialisation. Les mots et ces choses.* Paris, Karthala.
197. Genet, Jean.1981.*Querelle de Brest*, Paris, Gallimard.
198. *Genette, Gérard.* 1996. *Œuvre de l'art, la relation esthétique,* Paris, Seuil.
199. Genette, Gérard.1994.*L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
200. Genette, Gérard.1982.*Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
201. Gengoux, Jacques.1963. «Qu'est-ce que la littérature?» in *Antennes, Supplément II à Antennes 12*, Léopoldville, édition de l'Université Lovanium.
202. Giles, H., Mulac, A., Bradac, J.J., & Johnson, P.1987. «Speech Accommodation theory. The first decade and Beyond», in M.L McLaughlin (ed.), *Communication yearbook* n°10 (Beverly Hilles, Calif.: Sage), 13-48.
203. Goma-Foutou, Emmanuel Célestin. 2001. "De la direction de la société et de la culture par la royauté des Mani Kongo (13^{e} -16^{e} siècle)», in *Histoire et Civilisation Kongo*, sous la direction de Marie-Jeanne Kouloumbou, Paris, L'Harmattan, pp.9-37.
204. Gonzalez-Quijano, Yves. 2007. «La Renaissance arabe au 19ème siècle: médiums, médiations, médiateurs» in *Histoire de la littérature arabe moderne, Tome 1: 1800-1945*, sous la direction de Boutros hallaq et Heidi Toelle, Paris, Actes du Sud, pp. 71-113.
205. Gordimer, Nadine.1994. *None to Accompany Me,* Londres, Penguin.
206. Gordimer, Nadine.1990. *My Son's Story,* Londres, Penguin.
207. Gordimer, Nadine.1987. *A sport of Nature*, Londres, Penguin.
208. Gordimer, Nadine. 1981. *July's People,* Londres, Penguin.
209. Görög-Karady, Veronika & Seydou, Christian. 2005. *La fille difficile. Un conte-type africain*, Paris, CNRS Editions.
210. Görög-Karady, Veronika.1997.*L'univers familial dans les contes africains. Liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan.
211. Görög-Karady, Veronika. 1994. «La loi du père. Autorité paternelle et mariage», in *Le mariage dans les contes africains* (sous la direction de Veronika Görög-Karady), Paris, Karthala, pp. 41-60.
212. Gosselain, Olivier, Zeebroek, Renaud & Decroly, Jean-Michel. 2008. *Des choses, des*

gestes, des mots. Repenser les dynamiques culturelles, 51 Techniques et Culture, Bruxelles, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

213. Gouhier, Henri.2002.*L'essence du Théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
214. Gouhier, Henri. 1989. *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.
215. Grawitz, M.1993.*Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz 9ème édition.
216. Greimas, A. J.1979.*Sémiotique*, Paris, Hachette.
217. Greimas, A.J. *1972. Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse.
218. Griaule, Marcel. 1966. *Dieu de l'eau*, Paris, Fayard.
219. Gubarika. 2008. *Le personnage dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Essai de sémiologie du texte théâtral*, Thèse de doctorat présentée et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettre et Civilisation Françaises, Faculté des Lettres, Université de Kinshasa.
220. Guédou, G. 1985. *Xo et gbe. Langage et culture chez les Fons du Dahomey*, Paris, SELAF, 2 vol.
221. Guiraud, P.1980.*Essai de stylistique*, Paris, Klincksieck.
222. Gumperz, J.J. 1982.*Discourse strategies,* Cambridge, Cambridge University Press.
223. Gyssels, K.1997. «le folklore et la littérature orale créole», *in Académie Royale des sciences d'outre –mer* 8.
224. Habib Samrakandi, Mohammed. (coordonné par) 2008. *Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée*, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail & CIAM.
225. Halasā, Ghālib. 1984. *Jamāliyāt al-makān*, al-Mu'asasa al-jāmi'iyya li-d-dirāsāt, Beyrout, 1984.
226. Hallaq, Boutros, & Toelle, Heidi.2007. «Introduction» in *Histoire de la littérature arabe moderne, Tome 1: 1800-1945*, sous la direction de Boutros hallaq et Heidi Toelle, Paris, Actes du Sud, pp. 11-29.
227. Hallaq, Boutros.2002. «Présentation» in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, sous la direction de Boutros hallaq, Robi Ostle, Stefan Wild, Sorbonne, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 9-16.
228. Hamers J.F & Blanc, M.1983.*Bilingualité et bilinguisme*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
229. Hampaté-Bâ, Amadou. 1991. *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Actes du Sud.
230. Hampaté-Bâ, Amadou.1980. "La Tradition vivante", in *Histoire Générale d'Afrique, tome I*, Paris, UNESCO.
231. Hampaté-Bâ, Amadou. 1972. *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence

Africaine.

232. Hampaté-Bâ, Amadou & Daguet, Jacques.1962/1984. *l'empire peul du Macina*, Les nouvelles éditions africaines.

233. Hatier, Didier. 1989. *Naissance du Congo Belge*, Didier Hatier et Musée Royal de l'Afrique Centrale.

234. Hebert, Chantal & Perelli-Cantos, Irène. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image,* Québec, Presses Universitaires de Laval.

235. Hebert Chantal & Perelli-Cantos, Irène.1997. Théâtre: Multidisciplinarité et multiculturalisme, Québec, Nuit Blanche.

236. Helbo, André, Bouko cathérine &Verlinden, Elodie. 2013. *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré-Champion.

237. Helbo, André.2011. *Performance et Savoirs, Bruxelles,* De Boeck, Coll. «Culture et savoir».

238. Helbo, André. 2007. *Le théâtre: texte ou spectacle vivant? 50 questions*, Paris, Klincksieck.

239. *Helbo, André.* 2006. *Signes du spectacle des arts vivants aux médias,* Bruxelles/Suisse, Peter lang.

240. Helbo, André. 1998. *L'adaptation du théâtre au cinéma,* Paris, Albin Michel.

241. Helbo, André, & alii. 1987. *Théâtre. Modes d'approches*, Paris-Bruxelles, Méridiens-Klincksieck.

242. Helbo, André. 1986. *Approches de l'opéra. Actes du colloque AISS/ Approaches of the opera- Proceedings of the IASPA seminar (Royaumont 1984*), Paris, Didier, coll. «Langages, discours et sociétés».

243. Helbo, André. 1983. *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre,* Lille, Presse Universitaire de Lille.

244. Helbo, André & Butor, Michel. 1979. *Vers une littérature du signe*, Bruxelles, Editions Complexe.

245. Helbo, André.1975a. «Pour un proprium de la représentation théâtrale» in *Sémiologie théâtrale* (Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp62-72.

246. Helbo, André. 1975b. «Le code théâtral» in *Sémiologie théâtrale* (Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp. 12-27.

247. Helbo, André. 1975. «La représentation dans le récit»in *Sémiologie théâtrale* (Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp 28-32.

248. *Helbo, André*. 1975. «Théâtre, médiatisation, propagande» in *Sémiologie théâtrale*

(Helbo, dir), Bruxelles, Editions Complexe, pp 122-128.

249. Heller, Monica.1982. "Negotiation of language choice in Montreal": *John Gumperz (ed.), Language and social identity*, Cambridge University Press, pp 108-18.

250. Hernandez, Soazig. 2006. *Le monde du conte, contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan.

251. Histoire générale de l'Afrique. 1984., Paris, Unesco, Jeune Afrique tome 1.

252. Hjelmslev, Louis.1971. *Prolegómenos a una teoria del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.

253. Hopes, Jeffrey & Lecossois, Hélène. 2011. Théâtre et Nation, Rennes, Edition des PUR.

254. Houis, Maurice. 1973. «Qu'est-ce que l'oralité?», *Recherche, pédagogie et culture*, n°4, pp. 3-6.

255. Houis, Maurice.1971. *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF.

256. Hout, R.V, & Ramat, A.G.1995.*Insertion, alternation, congruent lexicalization, corpus –based approaches to bilingual speech: summer school code-switching and language contact.*Jouwert/Leeuwarden: fryske Akademy.

257. Hubert, Marie-Claude.2008. *Les grandes théories du théâtre,* Paris, Armand Colin.

258. Huizinga, Johan. 1988. *Homo ludens, Essai sur la fonction des jeux*, trad. Cécile.

259. Hulstaert, Gustave. 1965. *Contes mongo*, Brussels, ARSOM.

260. Hussein, Ebrahim. 1991. *Comment écrire pour écrire le théâtre en suivant Aristote? Traduction du kiswahili par Kasoro Tumbwe*, Naïrobi, CREDU.

261. Hussein, E. 1974.*On the development of theatre in East Africa*, D.Phil, Berlin, Université Humboldt.

262. Husserl, Edmund.1982. *Recherches phénoménologique pour la constitution,* Paris, PUF.

263. Ibanez, Mario Corcuera. 2009. *Tradition et littérature orale en Afrique noire. Parole et réalité. Préface de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan.

264. Ibongo Gilungula, Joseph.2009. *Eléments de la peinture publicitaire de Kinshasa de 1990à 2000*, Kinshasa, CACP.

265. Imad, Belghit. 2010. «Le spectacle théâtral entre texte et représentation» http: //www. Etudes forum d'entraide scolaire.

266. Institut de L'Information et des Relations Publiques pour le Congo Belge et Le Rwanda-Urundi. 1958. *Le Congo Belge*, Tome I, Bruxelles, Dewarichet.

267. Ionesco, Eugène.1962. *Notes et contre-notes,* Paris, Gallimard.

268. Ivernel, Philippe. 2001. Pour une esthétique de la résistance», Alternatives théâtrales 67-68: Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création, avril, pp. 12-16.

269. Izevbaye, D.S. 1975. «The State of Criticism in African Literature» in *African literature today* 7: 1-19.

270. Jadot, J.-M.1959.*Les Ecrivains africains du Congo belge et du Rwanda-Urundi,* Bruxelles, A.R.S.O.M.

271. Jahn, Janheim. 1970a. «La théâtralité du théâtre nigérian moderne» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp.167-171.

272. Jahn, Janhein. 1970b. «Le rôle social du théâtre africain: L'exemple du théâtre africain» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 219-224.

273. Jakobson, Roman. 1963/1973. *Essai de linguistiques générales, vol. I et II,* Paris, Minuit.

274. Jousse, Marcel.1925.*Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs,* Paris, Archives de Philosophie, vol. 2, Cahier 4, Beauchesne.

275. Jouve, Vincent.2010.*Pourquoi étudier la littérature*, Paris, Armand Colin.

276. Kabongo Bujitu. 1975. *Pour mieux comprendre la littérature au Zaïre*, Kinshasa, la grue couronnée.

277. Kabuta, Ngo, S. 2003.*Eloge de soi, éloge de l'autre*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang.

278. Kadima-Nzuji, Mukala. 2012. *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*, Paris, L'Harmattan

279. Kadima Nzuji, Mukala. 1987. «La parole traditionnelle et les nouveaux médias», dans *Zaïre-Afrique* 214, pp 231-237.

280. Kadima-Nzuji, Mukala. 1982. «Autour de la voix du Congolais» *in notre librairie (la littérature zaïroise)* n° 63 janvier-mars, Paris, Clef, pp 7-22.

281. Kafka, F. 1994. «Discours sur la langue yiddish», *Préparatifs de noces à la campagne*, Paris, Galimard: 478-483.

282. Kambu ki-Lelo. 1980. *Tradition et modernité dans le théâtre négro-africain d'expression française, expression scénique du conflit des cultures.* Thèse présentée et soutenue pour l'obtention du titre de doctorat en Lettres à l'Université de Nice.

283. Kane, Momar. 2004. «Les métamorphoses de l'espace. L'exemple de Kodou d'Ababacar Samb Macaram», *in L'espace et ses représentations en Afrique* (sous la

direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubias), Paris, Karthala, pp. 183-195.

284. Kaouah, Abdelmadjid. 2008. «Entretient inédit et posthume avec le dramaturge algérien Abdelkader Alloula, La Halqa est un théâtre complet!» in *Le Théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée*, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail & CIAM, pp. 12-20.

285. Kapalanga Gazungil Song' Amin.1986.*Le théâtre d'animation politique en République du Zaïre.* Thèse présentée et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettres au centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain.

286. Kazi-Tani, N-A.1995.*Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb),* Paris, L'Harmattan.

287. Kerbrat- Orecchioni, Cathérine. 1990. *Les interactions verbales*, tome 1, Paris, Armand Colin.

288. Kerbrat- Orecchioni, Cathérine. 1984. «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, Metz, n°41.

289. Kerman, A. 1990. *The Death of literature*, Connecticut Yale University Press.

290. Kesteloot, Lylian. 1979. «Esthétique africaine et critique littéraire» in *Colloque d'Abidjan sur littérature et esthétique négro-africaine*, Abidjan-Dakar, Les nouvelles.

291. Kesteloot, Lilyan.1971.*Poésie orale traditionnelle*, Paris, Ferdinand Nathan.

292. Kesteloot, Lilyan. 1970a. «les formes théâtrales dans la vie africaine» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 21-24.

293. Kesteloot, Lilyan. 1970b. «Les thèmes principaux du théâtre africain moderne» *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 51-53.

294. Kesteloot, Lilyan. 1963. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature.* Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat en Philologie romane, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, publiée avec l'appui du Ministère de l'Education nationale et de la Culture.

295. Kezilahabi, E.1979. *Gamba la nyoka,* Arusha, Dar es-Salaam University Press.

296. Kezilahabi, E.1975. *Dunia uwanja wa fujo,* Kampala, East African, Literature Bureau.

297. Kinanga Masala, Jean-Christ. 2006. «La performativité ontologique du verbe à la lumière d'une incantation», in *Technoscience, Savoirs endogènes et Formes de vie spirituelle. Défis et enjeux pour une réinvention de l'Afrique. Mélanges en mémoire du Professeur Gérard Buakasa Tulu Kia Mpasu (1937-2004)*, Kisantu, Noraf, 137-154.

298. Ki-Zerbo, Joseph. 1972. «La tradition orale en tant que source pour l'histoire africaine» in *La tradition orale, problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey-Niger, Centre régional de documentation pour la tradition orale, pp 115- 122.

299. Kitengye Sokoni, Sébastien. 2010. *Contact des langues en République Démocratique du Congo. Structure et Variation de l'alternance codique kisongye/français chez les jeunes songyephones scolaires.* Thèse présentée et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettres et Sciences Humaines, Faculté des Lettres, Université de Kinshasa.

300. Komlan Gbanou, Sélom. 2012. «Théâtre populaire ivoirien: les Guignols d'Abidjan et les scènes de la violence politique» in *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Horizons/Théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.82-102.

301. Kotchy, Barthélémy.1970. «Evolution historique et caractère du théâtre contemporain» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 45-50.

302. Kourouma, Ahmadou. 1970. *Les soleils des indépendances,* Paris, Seuil.

303. Krysinski, W.1981.*Carrefours de signes, Essais sur le roman moderne,* Moutons Editions, La Haye, Paris, New York, 1981.

304. Kunene, Daniel-Philippe. 1985. «Journey as Metaphor in Africa Literature» in *Arnold Stephen, ed. African Literature Studies: The present State/ L'état present*, Washington, D.C: Three continents Press, pp.189-215.

305. Kuper, Hilda.(s.d). "Incwala in Swaziland", in *African Arts*, Vol. 1, n°3.

306. Labou-Tansi, Sony.1983. "Donner du souffle au temps et polariser l'espace", in *Recherche, Pédagogie et culture*, n°61, janvier-février-Mars.

307. Labrié, Vivian. 1984. «cartographie et analyse graphique de l'univers physique du conte à odyssée», in *Le conte, pourquoi? comment? – folktales, why and how? (Actes des journées d'études en littérature orale –analyse des contes – problèmes de méthodes*, Paris, 23-26 mars 1982), pp. 545-578, Ed. du CNRS.

308. Lacoste-Dujardin, C.1970. *Le conte Kabyle, Etude ethnologique*, Paris, Maspero.

309. Laman, Karl.1936.*Le Dictionnaire kikongo-français avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo,* Bruxelles, Institut Royal colonial Belge.

310. Lamko, Koulsy. 2006. «Théâtre du Sud: l'épineuse question du répertoire» in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, juin-août, pp 9-15.

311. Landow, G.P. 2006. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

312. Lanson, Gustave.1965. *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, édité par Henri Peyre, Paris, Hachette.

313. Larroux, Guy. 2004. «Explorer et décrirel'espace: à propos du récit de voyage en Afrique noire» in *L'espace et ses représentations en Afrique* (sous la direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubias), Paris, Karthala, pp 69-78.

314. Larthomas, Pierre.2005. *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, (2ème édition).

315. Laveleye, Emile de. 1883. *Les Français, les Anglais et le Comité International sur le Congo. Extrait de la Revue de Belgique*. Brussels: Librairie C. Muquardt; Paris: Challamel Ainé.

316. Laya, Diouldé (éd.). 1972. *Tradition Orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, Centre Régional de Documentation pour la Tradition Orale.

317. Laye, Camara. 1978. *Le maître de la parole*, Paris, Ed. Plon.

318. Lebailly, H. 1983.*La fête révolutionnaire, le théâtre au Zaïre avant 1960*, Lubumbashi, édition Catharsis.

319. Lecoq, Jacques.1997.*Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Saint-Etienne, Actes Sud-Papiers.

320. Leiris, Michel. 1952. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar,* Paris, Plon.

321. Leloup J.1983. «Théâtre traditionnel africain ou pré-théâtre», in *Recherche, Pédagogie et culture*, n°61, Janvier-Février-mars.

322. Lembe Masiala, Nathalis.2011. *Dictionnaire kikóngo ya létá (múnkutúba)- français,* Paris, Publibook.

323. Leonelli, Laetitia.2005. «De la variabilité en littérature orale: l'exemple de trois récits wolof», *in Approches littéraires de l'oralité africaine,* (sous la direction de ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu), Paris, Karthala, pp. 81-103.

324. Leroi-Gourhan, André.1985. *Le geste et la parole, t. II: La mémoire et les rythme*, Paris, Albin Michel.

325. Leroi-Gourhan, André. 1984. *Las raíces del mundo*, Barcelone, Ed. J Granicz S.A.

326. Lero, Etienne. 1932. «Misère d'une poésie» in *Légitime défense*, n°1.

327. Leroy, Maurice. 1966. «Tendances individualistes dans la linguistique» in *Problèmes*

du langage (collection Diogène), Paris, Gallimard.

328. Leveratto, Jean-Marc. 2013. «Anthropologie du savoir et savoirs de la qualité» in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré-Champion.

329. Lévy-Bruhl, Lucien.1922. *La mentalité primitive,* Paris, PUF.

330. Levy-Leboyer, C., (1980), *Psychologie et environnement*, Paris, P.U.F.

331. Libotte, Georges-Oscar. 2004. «Civilisations et Colonisations», in *La colonisation belge. Une grande aventure*, Gérard Blanchart et Cie (éd.), UROME.

332. Locha Mateso.1982. «La critique littéraire au Zaïre» in *La littérature zaïroise, Notre librairie,* janvier-mars n°63.

333. Lojkin, Stéphanie.2008. «Discours du maître, image du bouffon, dispositif du dialogue: Le Neveu de Rameau» *in Discours, image, Dispositif. Penser la représentaion II.* Textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan.

334. Longa fo eye Oto, Laurent. 2012. *Le mbuya phende: une des formes du théâtre traditionnel congolais*, Mémoire d'Etudes Approfondies, présenté et soutenu à la faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Pédagogique National, Kinshasa.

335. Longhi, Julien&Sarfati, Georges. 2011. *Dictionnaire de pragmatique*, Paris, Armand Colin.

336. Lotman, Yourij M. 1973. Die *Struktur des künstlerischen Textes* (1970), Frankfurt/ M, Suhrkamp Verlag.

337. Luffin, Xavier. 2009. *Un créole arabe: le kinubi de Mombasa*, Kenya, Lincom

338. Lugosi, Gyozo.1984. «Le cas de l'Etat merina de Madagascar précolonial» in *Colloque International «Folklore en Afrique d'aujourd'hui» Artes Populares 10/11*, Budapest, Szilard Biernaczky.

339. Lumwamu François. 1973. «Pour une transcription orthographique du kikongo» *in Dimi* (Brazzaville) vol n°1, juin, p124-144.

340. Maalu- Bungi, Crispin.2006.*Littérature orale africaine. Nature, genres, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

341. Maalu- Bungi, Crispin. 1980. «La récréation en littérature orale, L'exemple des contes Luluwa dit mastwâr», in Cahiers de Littératures orales 8, 79-98.

342. Macherey, P. 1970.*Pour une théorie de production littéraire*, Paris, Maspero.

343. Makhélé, Caya. 1995. «Les voies du théâtre contemporain en Afrique» in *Théâtres d'Afrique noire »*, Alternatives théâtrales, n°48, juin.

344. Makouta-Mboukou, Jean-Pierre. 2003. *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire. Des poétiques antiques à la critique moderne*, Volume 1, Paris,

L'Harmattan.

345. Mangieri, Rocco. 2013. «Corps extraordinaire, corps vivant: interdiscipline et laboratoire d'arts vivants» in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, (sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko et Elodie Verlinden), Paris, Honoré-Champion, pp. 67-86.

346. Mannoni, Octave. 1969. *L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire, clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil.

347. Manzambi Vuvu, Ferdinand. 2001. «Une approche multidisciplinaire pour l'étude des objets culturels dans les collections du Musée de Dundu en Angola. Le cas de l'étude du «Penseur Cokwe» in *Patrmoine Culturel Africain* (sous la direction de Caroline Gautier-Kurhan), Directeur du département du patrimoine culturel à l'Université Senghor, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 107-138.

348. Marcellessi J.B & Gardin, B. 1974.*Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Larousse.

349. Marton, Imre. 1984. «Le devenir historique de l'identité nationale» in Colloque international *«Folklore en Afrique Aujourd'hui»*, Budapest, Szilard Biernaczky, pp 719-731.

350. Masui, Théodore. 1899. «Les collections ethnographiques du Musée du Congo», *Annales du Musée du Congo, Ethnographie et Anthropologie*, Série III. Bruxelles: Vande Weghe.

351. Matutu Ndombasi, Jean-Marie.2006. «La sorcellerie comme représentation mentale et culturelle dans les mœurs africaines: un point de vue psychologique» in *Technoscience, Savoirs endogènes et Formes de vie spirituelle. Défis et enjeux pour une réinvention de l'Afrique. Mélanges en mémoire du Professeur Gérard Buakasa Tulu Kia Mpasu (1937-2004)*, Kisantu, Noraf, 109-136.

352. Mauss, Marcel. 1967/1950.*Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot.

353. Mauss, Marcel. 1966. «Les techniques du corps» in Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F.

354. Mbanga Anatole.1996.*Les procédés dans l'œuvre de Sony Labou Tansy. Systèmes d'interaction des écritures*, Paris, L'Harmattan.

355. Mboka Mosika. 2010. www. Mbokamosika.com/article-le-groupe-salongo-le-teatre-de-chez-nous-57. 6080003. Html. Du 23/09.

356. Mbwangi Mbwangi, Julien. 1998. *L'analyse stylistico-thématique des chants funèbres yombe.* Travail de fin de cycle, présenté pour l'obtention du grade de gradué en langues et

littératures africaines, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Kinshasa.

357. Mbwangi Mbwangi, Julien. 2000. Les personnages-types des contes yombe comme modèle d'éducation pragmatique, Mémoire présenté et soutenu pour l'obtention du grade de Licencié en langues et littératures africaines, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Kinshasa.

358. Mbwangi Mbwangi, Julien. 2007. «La littérature orale africaine, une littérature engagée et projective» in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n°V-VI (2004-2005), Kinshasa, Presses de l'Université de Kinshasa, 2006, pp. 41-59.

359. Mbwangi Mbwangi, Julien. 2007. «La cognition dans la poésie orale yombe» in *MESS*, Université de Kinshasa, Faculté des Sciences Sociales.

360. Mc Laughlin, Fiona. 2009. «Introduction to the languages of urban Africa» in *The Languages of Urban Africa*, New-York/London, edited by Fiona Mc Laughlin, pp. 1-18.

361. Méchoulan, Eric.2004.*Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presse Universitaire de France.

362. Melone, Thomas. 1972. «Analyse et Pluralité: Cheik Hamidou Kane et la folie», *in Diogène,* n° 80, octobre-décembre.

363. Melone, Thomas.1970. «La vie africaine et le langage théâtral» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 143-155.

364. Memel-Fote, Harris.1970. «Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 25-30.

365. Meschonnic, Henri. 1976. «Les proverbes, actes des discours» in Rhétorique du proverbe, Lille III, Revue des sciences humaines, n° 3, pp. 419-430.

366. Mesthrie and cie.2000. *Introducing Sociolinguistic*, George Square, Edinburgh.

367. Meyer, Michel. 1992. *Langage et Littérature, essai sur le sens*, Paris, PUF.

368. Michel, Albin (éditeur). 1989. *Mobutu. Dignité pour l'Afrique. Entretien avec Jean-Louis Remilleux*, Paris.

369. Mignon, Paul-Louis.1969. *Le Théâtre contemporain*, Paris, Hachette.

370. Mikanza Mobyem. 1982. «le théâtre, entretien avec Mikanza Mobyem» in *Notre Librairie* n°63 janvier-mars, Paris, Clef, pp 59-62.

371. Mikanza Mobyem. 1978. «la Création théâtrale», *in NotreLibrairie*, oct-nov, Paris.

372. Mimbu Ngayel, Rombaut.2003. Kandetta «la vendetta africaine, de Mova Sakanyi, balises pour une lisibilité de la pièce» in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences*

Humaines n° IV, Kinshasa, Presses de L'université de Kinshasa, pp.91-100.

373. Mimbu Ngayel. 1989. *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'une analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne Ubersfeld».* Thèse présenté et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettres, Université de Lubumbashi.
374. Mimouni, R. 1989.*L'honneur de la tribu,* Paris, Robert Laffont.
375. M'Lanhoro, Joseph. 1970. «L'utilisation de la tradition orale» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 83-85.
376. Mniaï, Hassan. 2000. *Abhat fil masrah al-maghribi, (Recherche sur le théâtre marocain),* Rabat, Manchourat al-Zaman.
377. Minoungou, Etienne. 2006. «De la scène au texte: l'auteur de théâtre en questions. Entretien croisé avec Alfred Dogbé et Etienne Mingounou. Propos recueillis par la rédaction», in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, juin-août, pp 23-26.
378. Mitterand, Henri. 1980. *Le discours du roman*, Paris, P.U.F.
379. Mittérand, Henri. 1977. *Littérature et langages, (5)*, Paris, Fernand Nathan.
380. Moisan, Clément.1987. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
381. Moles A., et Rohmer, E.1978. *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman.
382. Mombo Louis. 2010. *Le texte dramatique de Norbert Mikanza Mobyem*, présentée et soutenue pour l'obtention du grade de Docteur en Lettres, Université de Montpellier III.
383. Mombo Lutete Khonde. 1980. «De l'interférence lexicale du français et du kiyombe» in *DIMI*, Revue du Centre pour l'Etude des Langues Congolaises (CELCO) n°4-5, Brazzaville, Département de Linguistique et de Littérature Orale, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Marien Ngouabi, pp. 39-54.
384. Moncond'Huy, Dominique & Noudelmann, François. 2000. *Scène et Image*, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, La licorne.
385. Monod, Théodore. 1962. «Préface» in *L'empire peul de Macina*, les nouvelles éditions africaines.
386. Moreau Defarges, Philippe. 1997. *La Mondialisation*, Paris, PUF, collection Que Sais-Je?
387. Morin, Edgar.2008. «The reform of Thought, Transdisciplinarity, and the Reform of the univrsity»in*Nicolescu, B., Transdisciplinarity, Theory and Practice*, Cresslill, New Jersey, Hampton press.

388. Mounin, Georges. 1971. *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers.

389. Mounin, Georges. 1970. *Introduction à la sémiologie*, Paris, Ed. de Minuit.

390. Mouralis, Bernard. 1984. *Littérature et développement, essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française,* Paris, Librairie Honoré Champion.

391. Mouralis, Bernard. 1970. «L'Ecole William Ponty et la politique culturelle», in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 31-36.

392. Mouralis, Bernard. 1970b. «Présentation de la séance» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 65-66.

393. Moussinac, Léon.1966. *Le Théâtre des origines à nos jours*, Flammarion.

394. Mova Sakanyi, Henri. 1999. *Kandeta ou la Vendetta africaine (théâtre),* Kinshasa, Safari.

395. Mudimbe, V.Y.1994. *Les corps glorieux des mots et des êtres: esquisse d'un jardin à la bénédictine,* Paris –Montréal, Présence-Africaine-Humanités.

396. Mudimbe, V.Y.1978. «Les «deux» littératures africaines», *AUPELF, Le renouveau des études françaises à l'Université*, Strasbourg, 17-23juillet, p.138-142.

397. Mufwene, Salikoko. (2008), *Language evolution: contact, competition, change*, London and New-York: continuum.

398. Mufwene, Salikoko, (1996), "Kituba" in Contact Languages. A wider perspective, Sarah a. Thomason (ed), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

399. Mukoko Ntete. 1988. «Littérature et idéologie» in *Scientia. Revue des Sciences, Lettres et Pédagogie Appliquée,* numéro spécial (sous la direction de Nsonsa Vinda), Vol. 3, n° 2, Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, Mbanza-Ngungu (Bas-Congo), pp. 130-138.

400. Mukuna Tshimpela. 2009. *L'Atlas Linguistique de la RDC,* Universié de Lubumbashi-Open Society Initiative for southern Africa.

401. Müller, Jüller. 1992. «Intermedialität als Provokation Medienwissenschaft» in *Eikon*, vol 4.

402. Mulongo Kalonda., H. 2003.*Le théâtre congolais au XXème siècle. Langue, Langage et discours social*, Lubumbashi, Celtram.

403. Mumbal' Ikie Namupot Mas.2011.*Le théâtre congolais contemporain en langue française: contenu idéologique*. Thèse de doctorat en cotutelle, présentée et soutenue en

vue de l'obtention du grade de Docteur en Langue et Littérature françaises de l'Université de Kinshasa et de Docteur en Langues, Littérature et civilisation françaises de l'Université Paul Verlaine 6 Metz.

404. Munch, Marc- Matthieu.2001. «La présence de l'acteur, fondement de l'espace théâtral», in *Littérature et espaces. Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (SFLGC) (sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Collection Espaces Humains Pulim, Presses Universitaires de Limoge pp478-491.

405. Mungenga Kamanda, Fulgence. 2011. «Le local comme stratégie contre l'industrie culturelle du Nord : un regard sur «Yambi», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines (UNIKIN)*, n°IX juillet, Presses de l'Université de Kinshasa, 140-150.

406. Munkulu Mbata, Adolphe.2006. «La parenté: source de solidarité en Afrique. Au fondement de la solidarité clanique dans la société clanique traditionnelle Kongo» in *Technoscience, Savoirs endogènes et Formes de vie spirituelle. Défis et enjeux pour une réinvention de l'Afrique. Mélanges en mémoire du Professeur Gérard Buakasa Tulu Kia Mpasu (1937-2004)*, Kisantu, Noraf, pp.183-192.

407. Munnick, Yvonne.2004. «L'espace dans To Every Birth its Blood de Mongane Serote. Structuration, déstructuration, restructuration», *in L'espace et ses représentations en Afrique* (sous la direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubias), Paris, Karthala, pp.231-240.

408. Muysken, P. 2000.*Bilingual speech. A typology of Code-Mixing*, Cambridge, Cambridge University press.

409. Mvé-Ondo, Bonaventure. 2005. "Préface" in *La critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire de Diagne Mamoussé*, Niamey/Paris-Dakar, Celhto/ Karthala-Ifan, pp. 5-10.

410. Myers-Scotton, Carol. 2005. *Multiple voices. An introducing to Bilingualism*, Toronto, Blackwell publishing.

411. Myers-Scotton, Carol. 1993. *Social Motivations for codeswitching. Evidence from Africa*, Oxford, Carendon Press.

412. Myers-Scotton, Carol.1990. "Elite discourse as boundary maintenance: the case of Africa." *Brian Wernstein (ed.). Language Policy and political Development* (pp25-42). Norword, Ablex.

413. Myers-Scotton, Carol. 1983. "The negotiation of identities in conversation. A theory of markedeness and code choice". *Journal of the sociology of language*, 44, 115-36.

414. Nantet, Bernard. 2001. «Le nomadisme est une civilisation», in *Qantara, l'Appel du désert,* Paris, I.M.A., hiver 2000-2001,pp. 28-30.

415. Narjoux, Cécile, Krazem, Mustapha, Despierres, Claire & Bismuth, Hervé, (dirigé par). 2009. «Texte théâtral, théâtralité et théâtralisation» in *La lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Edition Universitaire de Dijon.

416. Naugrette, Cathérine. 2007. *L'esthétique théâtrale,* Paris, Armand Colin.

417. Ndeke Ngunga, J.B.1993. "la dynamique de la tradition et l'idéologie du développement"*in Tradition, Spiritualité et Développement,* Kinshasa, Facultés Catholiques de Kinshasa.

418. Ndiasse, Thiam.1997. «Alternance codique»in *Sociolinguistique, concept de Base, Bruxelles, P.* Mardaga, pp. 32-35.

419. Ndonda Tshiyayi, odjas. 2007. «La désignation du forgeron dans les langues kongo et apparentées. Essai d'une étude motivationnelle» in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n°V-VI (2004-2005), Kinshasa, Presses de l'Université de Kinshasa, pp 25-39.

420. Ngal, M.a.M, Georges. 1993. «Présupposés théoriques et méthodologiques à une théorie de la littérature africaine» in *African literature and literary theory*, Hambourg, (edited by J. Gugler, H.J. Lüsebrink, J. Martini, Munster.

421. Ngal, M.a.M, Georges. 1986. «Nationalité, résidence Exil» et «Les littératures nationales: mode ou problématique?» *in Notre librairie* n° 83, avril-juin.

422. Ngal M.a.M, georges, et Steins, M. 1985.*in Césaire 70*, Paris, Editions Silex.

423. Ngal, M.a.M, Georges. 1984. *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier (première édition 1975).

424. Ngal, M.a.M, Georges. 1979. L'errance, Yaoundé, Edition clé.

425. Ngal, M.a.M, Georges. 1977. «L'artiste africain: tradition critique et liberté créatrice», in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation,* Paris, Présence Africaine.

426. Ngandu Nkashama, Pius. 1998. «Littératures francophones d'Afrique subsahariennes et du Maghreb», *Notre Librairie*, Paris, Présence Africaine, novembre.

427. Ngandu Nkashama, Pius. 1982. «Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle», in *notre Librairie*, n° 63 janvier-mars 82, Paris, Clef, 63-73.

428. Ngangala Balade.2002. «Les problèmes de lecture du proverbe africain»*in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Université de Kinshasa, n°II-III, pp. 215-223.

429. Nguessan- Larroux, Béatrice.2004. «Eléments pour une approche de l'espace dans le roman africain» *in L'Espace et ses représentations en Afrique (sous la direction de Sophie Dulucq et Pierre Soubras),* Paris, Karthala, pp 53-67.

430. Ngugi wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the Mind, the politics of language in Africa literature*, Londres, J.Curry.

431. Niane, Djibril Tamsir. 1960. *Soundiata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine.

432. Niang, Mangoné. 1984. *Le Jeu et la Parole,* Niamey, Centre d'Etudes Linguistiques et Historique par Tradition Orale, Nancy.

433. Nisin, Arthur.1960.*La littérature et le lecteur*, Paris, Editions universitaires.

434. Notre Librairie. 2006. «De la scène au texte: l'auteur de théâtre en questions. Entretien croisé avec Alfred Dogbé et Etienne Mingounou. Propos recueillis par la rédaction», in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006), n° 162, juin-août, pp 23-26.

435. Noudelmann, François. 2000. «Avant-propos» in *Scène et Image*, (textes réunis par Moncond'Huy & Noudermann), Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.

436. Nsondé, Jean de Dieu. 1995. *Langues, Culture et Histoire Koongo aux XXIIè et XVIIIème siècle*, Paris, L'Harmattan.

437. Nsonsa Vinda, Jean. 2006. «le choix du kikongo commun» in *Technoscience, Savoirs endogènes et Formes de vie spirituelle. Défis et enjeux pour une réinvention de l'Afrique. Mélanges en mémoire du Professeur Gérard Buakasa Tulu Kia Mpasu (1937-2004)*, Kisantu, Noraf.

438. Nsuka zi Kabwiku Yvon. 1976. *L'appartenance des chants de deuil dans la littérature orale kongo*, Thèse de doctorat présentée et soutenue en vue de l'obtention du grade de Docteur en Lettres, à L'université de Lubumbashi.

439. Nzuji Madiya, Faïk.1992.*Symboles graphiques en Afrique noire,* Paris-Louvain la neuve, Karthala-Ciltade.

440. Nzuji Madiya, Faïk.1976. «Art oral traditionnel au Zaïre, les proverbes», in *Zaïre-Afrique* 103, 155-170.

441. Obenga, Théophile.1977.*Le Zaïre. Civilisations traditionnelles et cultures modernes*, Paris, Présence africaine.

442. Odin, Roger. 1987. «Rêverie pédagogique», *Hors cadre*, «L'Ecole-Cinéma», n°5 (printemps), p. 7-31.

443. Okolo Okonda.1991. «Tradition et idéologie en Afrique»*in Revue philosophique de*

Kinshasa, vol 5 n° 7-8, Kinshasa, Facultés Catholiques de Kinshasa.

444. O'mos, Ikuppas & I.S.P/ Gombe. 1988. *Tradition, Mythe et art romanesque au zaïre,* Kinshasa, Centre de Recherches Pédagogiques.

445. Omotoso, Kole. 2004. «Concepts of history and theatre in Africa» in *A History of a Theatre in Africa (edited by Banham)*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-12.

446. Onfray, Michel. 2005. *Traité d'athéologie. Physique de la métaphysique*, Paris, Grasset.

447. Ong, Walter J.1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the word, Londres/New-York, Methuen.*

448. Ortel, Philippe.2008.*Discours, image, dispositif. Penser la représentation II,* Paris, L'Harmattan.

449. Owomoyela, Oyekan. 1979. *African literatures: An introduction*, Brandeis University Waltham, African Studies Association.

450. Oyono-Mbia, Guillaume. 1985. *Trois prétendants un mari*, Paris, Classiques Africains.

451. Pairault, Claude.1970. «Où trouver le théâtre»in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 10-15.

452. Pambu Ghisengho.1986. *La participation éducation et identité culturelle. Contribution à l'étude du rôle de l'animation théâtrale destinée aux enfants zaïrois,* Thèse présentée et soutenue à l'Université de Louvain au centre d'études théâtrales.

453. Pandolfi, V. 1968. *Histoire du théâtre*, Marabout Université, Verviers.

454. Paravy, Florence. 1999. *L'espace dans le roman francophone contemporain 1970-1990*, Paris, L'Harmattan.

455. Parain, Brice. 1942. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 10e édition.

456. Parkin, D. 1974. "Language shift and Ethnicity in Nairobi" in *Whiteley* (1974a: 147-66).

457. Patrini, Maria. 1998. *Le conteur contemporain: une étude de la transmission et de la réception orales du conte en France*, Thèse 'anthropologie sociale sous la direction de Nicole Belmont, Paris, EHESS.

458. Paulme, Denise.1976. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains,* Paris, Gallimard.

459. Pauvert, Jean-Jacques.1954.*Histoire d'O- édition numérotée de Pauline Réage,* A.

Sceaux, Pauvert (éditeur).

460. Pavis, Patrice, (2011), *La Mise en scène contemporaine –origines, tendances, perspectives,* Paris, Armand Colin.

461. Pavis, Patrice. 2008. *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.

462. Pavis, Patrice. 2003. «Afterword: contemporary dramatic writings ans the new technologies» in Svich C. (dir.), *Trans-global readings. Crossing theatrical boundaries,* Manchester & New York, Manchester University Press, pp. 187-204.

463. Pavis, Patrice. 2001. «Les études théâtrales et l'interdisciplinarité» *in L'Annuaire Théâtral, n°29,* pp.13-27.

464. Pavis, Patrice. 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Coti.

465. Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/ Editions sociales.

466. Pavis, Patrice.1982.*Voix et Images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale,* Lille, P.U de Lille.

467. Paz Gago, José-Maria.2013. «L'écran-scène. Interdscipline: spectacle vivant et spectacle enregistré» in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (sous la direction d'André Helbo, Catherine Bouko et verlinden), Paris, Honoré-Champion, pp. 213-220.

468. Paz Gago, José-Maria. 2007. «Retour aux origines. Pour une néosémiotique (créative) du spectacle théâtral» in Degrés, Vol. 129-130, pp. b1-b11.

469. Perelli-Contos, Irène. 1997. De «l'art du spectateur» in *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.41-52.

470. Petit Jean, André. 2009. «Texte dramatique et Sciences du langage», in *La lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre* (sous la direction de Claude Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem et Cecile Narjoux), Dijon, Edition Universitaire de Dijon, pp. 25-41.

471. Picasso. 1998. «Propossur Fart», Paris, Gallimard, coll. Arts et Artistes.

472. Picon-Vallin, Béatrice & al. *Théâtre/ Cinéma: Les inséparables?,* Université de Nante/Pays de la Loire, IUFM/CRDP.

473. Poplack. 1980. *"Syntact structure and social function of code-swiching" in Latino language and communicative behavior,* Ablex Press, Norwood, pp. 168-184.

474. Propper, Franck. 1997. "Les arts plastiques et les nouvelles technologies: affinités avec l'art théâtral" in Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme (sous la direction de Chantal Hébert & Irène Perelli-Contos), Québec, Nuit Blanche, pp. 171-183.

475. Popper, Franck. 1993. *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan.

476. Popper, Franck. 1980/1985. *Art, action et participation*, 2ème edition, Paris, Klincksieck.

477. Pradier, Jean-Marie.2013. «Ethnoscénologie et interdisciplinarité» *in Interdiscipline et art du spectacle vivant,* sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko et Elodie Verlinden, Paris, Honoré Champion, pp. 45-56.

478. Pradier, Jean-Marie. 1996. «Ethnoscénologie: la profondeur des émergences», *Internationale de l'Imaginaire*, n°5.

479. Prédal, Réné. 2007. Esthétique de la mise en scène, Paris, Cerf-corlet.

480. Price, Salhi. 1989. *Primitive art in civilized places*. Chicago: The University of Chicago Press.

481. Proyart (abbé).1776. *Histoire de Loango, Kakongo et autres royaumes d'Afrique. Rédigée d'après les mémoires des préfets apostoliques de la mission française; enrichie d'une carte utile aux navigateurs*, Paris.

482. Pruner, Michel. 2010. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin (2ème édition).

483. Queneau, Réné. 1955. *Histoire des Littératures*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade.

484. Ramadhani, J. A. 1972. «Fasihi ya kiswahili», *Mulika* 2: 6-11.

485. Ramsaran, J A.1970.*New approaches to African literature. A guide to Negro-African writing and related studies*, Ibadan, Ibadan University Press, second edition.

486. Ranc, Elizabeth. 1988. *Le sens contre la puissance. Logiques de pouvoir et de dynamique sociale : le mariage malinké*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris, EHESS.

487. Rancière, Jacques.2008. *Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique.

488. Rancière, Jacques.2007.*La politique de la littérature*, Paris, Galilée.

489. Renan, Ernest. 1878. *La tempête, drame philosophique*, Paris, C. Lévis.

490. Resweber, Jean Paul. 1981. La méthode interdisciplinaire, Paris, Presses universitaires de France.

491. Rettová, Alena.2007. *Afrophone philosophies: Reality and challenge,* Středokluky, Zdeněk Susa.

492. Rettová, Alena. 2005. «L'interculturalité dans la littérature swahili contemporaine», paper presented at the colloquium *une Utopie nécessaire? Le kiswahili dans la construction régionale est-africaine,* Paris, 13th Octobre 2005.

493. Reuter, Yves.2009. *Analyse du récit*, Paris, Armand Colin (2ème édition).

494. Rey, Alain. 1984. «Communication» in *J.P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, éd., Dictionnaires des littératures de langue française,* Paris, Bordas, 3vol. tome 1.

495. Rey-Hulman, Diana. 1981. *Les bilinguismes littéraires. Signification sociale de la littérature orale tyokossi (Togo)*, Paris, S-ELAF.

496. Rhoades, J. 1977.*Linguistic Diversity and Language Belief in Kenya. The Special Position of Swahili*, New-York, Maxwell.

497. Ricard, Alain. 1998. *Ebrahim Hussein. Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala.

498. Ricard, Alain. 1995. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS *éditions-Karthala.*

499. Ricard, Alain. 1988. *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique, Paris,* Silex-Nea.

500. Ricard, Alain.1986.*L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, l'Age d'Homme.

501. Ricard, Alain. 1972. *Théâtre et nationalisme. Wole et Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Présence africaine.

502. Ricœur, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil.

503. Ricœur, Paul. 1969. *La symbolique du mal*, Paris, Aubier Montagne.

504. Riffaterre, Michael. 1971. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

505. Rizzo, Eraldo Pêra. 2006. *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan.

506. Robert, Lucie. 1997. «La langue du théâtre, lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle» in Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme (sous la direction de Chantal Hébert & Irène Perelli-Contos), Québec, Nuit Blanche, pp. 93-116.

507. Robert, M.A.1968. *Ethos. Introduction à l'anthropologie sociale*, Bruxelles, Vie ouvrière.

508. Robic-Diaz, Delphine. 2013. *L'au-delà des images. Déplacements, délocalisations, détours*, Paris, L'Harmattan.

509. Rocheleau, André-Michel. 1997. «Théâtre de recherche et cosmopolitisme: Regard sur deux productions vancouvéroises» in *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.65-78.

510. Rodegem, Firmin. 1984. «La parole proverbiale» in *Richesse du proverbe*. Vol. 2: *Typologie et fonctions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 121-130.

511. Roger, J.F (M. Le Baron).1828. *Fables sénégalaises recueillies de l'Ouolof et mises en vers en français avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principaus produits, la civilisation et les mœurs de ses habitants,* Paris, Nepveu.

512. Roulon-Doko, Paulette. 2008a. «Collecte, enquête, transcription» in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (sous la direction de Ursula Baumgardt et Jean Derive), Paris, Karthala, pp.273-286.

513. Roulon-Doko, Paulette. 2008b. *Dictionnaire gbaya-français (République centrafricaine) suivi d'un dictionnaire des noms propres et d'un index*, Paris, Karthala.

514. Roulon-Doko, Paulette. 2000. «La littérature orale des Gbaya» in Ursula Baumgardt et Abdellah Bounfour (éd.) *Paronama des Littératures Africaines. Etat des lieux et perspectives,* Paris, L'Harmattan/Inalco, 156-169.

515. Rousset, Yann. 1997. Présentation. Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme in*Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.7-12.

516. Rubin, Don.1997. "Africa theatre in a global context" in The *World Encyclopedia ofContemporary Theatre*, volume 3, pp 14-16, London and New York, Routledge.

517. Ruocco, Monica. 2007. «La Nahda par l'Iqtibas: Naissance du théâtre arabe » in *Histoire de la littérature arabe moderne, Tome 1: 1800-1945*, sous la direction de Boutros hallaq et Heidi Toelle, Paris, Actes du Sud, pp.151-191.

518. Ruocco, Monica. 2002. «L'espace retrouvé: le théâtre maghrébin et la réappropriation des lieux symboliques» in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, sous la direction de Boutros hallaq, Robi Ostle, Stefan Wild, Sorbonne, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 173-186.

519. Rush, M. 2005/1999. *New Media in Art,* Londres, Thames and Hudson.

520. Ryckmans, André et Mwelanzambi Bakwa. 1992. *Droit Coutumier Africain. Proverbes judiciaries Kongo (Zaïre)*, Aequatoria- L'Harmattan.

521. Ryngaert, Jean-Pierre.1996. *Introduction à l'analyse du théâtre,* Paris, Dunod.

522. Sadiki, Tayeb. 2012. «Le théâtre populaire marocain, une tradition séculaire. Exemples de la halqa et de Ibsat », in *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Horizons/Théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.153—171.

523. Salhi, Kamal.2004. Marocco, Algeria and Tunisia» in *A History of Theatre in Africa (edited by Banham)*, Cambridge, Cambridge University Press, pp 37-76.

524. Samarin, William J. 2013.*Versions of kituba's origin: Historiography and theory*, De Gruyter/ Mouton.

525. Samarin, William J.1990. "The origin of kituba and lingala" in *Journal of African Languages and Linguistics 12*, 47-77.

526. Sanvee, Matthieu René.2001. «Espace sacré, espace qualifié: la réalité absolue» in

Littérature et espaces.Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée –SFLGC- Limoges, 20-22 septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges.

527. Sapir, E. 1963.*Culture, language and personality*. Selected essays edited by David G. Mandelbaum (University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

528. Sartre, Jean-Paul. 1977/1948. «Orphée noir», dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française,* Paris, PUF.

529. Sartre, Jean-Paul.1969. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, coll. Idées.

530. Sartre, Jean-Paul. 1940. *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.

531. Sartre, Jean-Paul.1938. *La nausée*, Paris, Gallimard.

532. Satyre, Joubert. 2012. «D'un théâtre traditionnel clos à un théâtre populaire ouvert: le cas de Haïti», in *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Horizons/Théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.105-115.

533. Schaeffer, Jean-Marie. 2002.«de l'imagination à la fiction», article en ligne, http://www.vox-poeticz.org/t/fiction.htm.

534. Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction*?, Paris, Seuil, Coll. «Poétique».

535. Schaeffer, Jean-Marie. 1996. *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe,* Paris, Gallimard.

536. Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire,* Paris, Seuil.

537. Schechner, Richard. *1973. Environmental Theater, New York, Hawthorn Books.*

538. Scherer, Jacques.1998. «Esthétique théâtrale», *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin, Larousse-Bordas, vol. 2 (3è. éd), pp. 598-599.

539. Searle, John. 1972. *Les actes de langage*, Paris, Hermann.

540. Sega Touré, Ndiabou. 2005. «Qui est le monitor? Sur les traces du maître-initiateur dans quelques contes wolof», in *Approches littéraires de l'oralité africaine* (sous la direction de Ursula Baumgardt et françoise Ugochukwu), Paris, Karthala, pp. 105-127.

541. Segers, Nelly. 2004. «L'espace dans la littérature née de la guerre Biafra», dans *L'espace et ses représentations en Afrique subsaharienne. Approches pluridisciplinaires,* Sophie Dulucq et Pierre Soubias (éds), Paris, Karthala, pp173-182.

542. Self, Will. 2014. «Le roman est mort, et cette fois c'est vrai», in *Journal Le Soir* du samedi 10 et dimanche 11 mars, p. 43.

543. Senghor, Léopold-Sédar. 2009. *Préface inTradition et Littérature orale en Afrique noire*, Paris L'harmattan.

544. Senghor, Léoplold-Sédar.1956. "*L'esthétique négro africaine*", in Revue Diogène, N°

16, Paris.

545. Senghor, Léopold-Sédar.1948. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française,* Paris, PUF.

546. Serres, Michel. 1977. *Hermès IV. La Distribution*, Minuit, coll. «Critique».

547. Serres, Michel. 1971. «Ce que Thalès a vu au pied des pyramides», in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF.

548. Serrurier, Carol.2004. «Représentations et transformations de l'espace dans l'œuvre récente de Nadine Gordimer» *in* dans *L'espace et ses représentations en Afrique subsaharienne. Approches pluridisciplinaires,* Sophie Dulucq et Pierre Soubias (éds), Paris, Karthala, pp.160-172.

549. Sesep N'sial.1979.*Recherches sur le métissage linguistique. Cas du français, du lingala et du l'indoubill.* Thèse de doctorat inédite, UNAZA, Lubumbashi.

550. Seydou, Christiane. 2008. «Genres littéraires de l'oralité. Identification et classification» in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques (*sous la direction de Baumgardt et Derive), Paris, Karthala, pp. 125-175.

551. Seydou, Christian. 1994. «Du mariage sauvage au mariage héroïque», in *Les mariages dans les contes africains* (sous la direction de Veronika Görög-Karady), Paris, Karthala, pp. 73-84.

552. Seydou, Christiane. 1980. «L'enfant terrible dans les contes dogon», in *Histoires d'enfants terribles*, Maisonneuve et Larose, pp; 76-108.

553. Shaaban, Robert. 1971. *Insha na mashari*, Dar es-Salaam, Nelson East Africa.

554. Shaaban, Robert. 1968. *Adili na ndunguze*, Londres, Macmillan.

555. Shaaban, Robert. 1968. *Siku ya watenzi wote*, Nairobi, Nelson.

556. Sheriff, Mohamed.2004. «Sierra Leone» in *A History of Theatre in Africa* (edited by Banham), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 171-180.

557. Shusterman, Richard. 1991. *L'art et l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit.

558. Siety, Emmanuel.2009.*Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection (le spectaculaire).

559. Sleiman, Rima. 2002. «Ville, oasis, désert: La négation de la création» in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne,* sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild, Sorbonne, Presses Sorbonne nouvelle, pp.43-53.

560. Smadja, Robert.2001. «Espace psychanalytique, théorie et pratique» in (sous la direction de), *Littérature et espaces.Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* –SFLGC- Limoges, 20-22septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges.

561. Smadja, Robert. 1988. *Poétique du corps, l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux,* Bruxelles, Peter Lang.

562. Somerville M., Rapport D. 2000. *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge. Advances in Sustainable Development,* Oxford, EOLSS Publishers.

563. Sommerfelt, Alf.1966. "Structures linguistiques et structures des groupes sociaux", in *Problèmes du langage* (collection Diogène), Paris, Gallimard.

564. Souni, William.2001. «Eléments pour une poétique du désert-désir», in *Littérature et espaces.Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* –SFLGC- Limoges, 20-22septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges.

565. Soyinka, Wole,(1965), "Ulli Beier, Yoruba Theatre", in *introduction to African literature*, Ibadan.

566. Stell, G. 2010. «Ethnicity in Linguistics Variation: White and colored identities. Afrikaans English Code-Switching» in *International Pragmatics Association.* 425-447.

567. Strowiski, Fortunat. 1934. *Le théâtre et nous*, Rodez, Librairie Gil-Art Gil Sarl

568. Swann, J. 2000. "The code Switching"in Mesthrie *(dir) Introducing Sociolinguistic*, Edinburgh, George Square.

569. Struyf, Ivon. 1936. *Les Bakongo dans leurs légendes*, Bruxelles, Librairie Falk Fils.

570. Szondi, Peter. 1989. *Introduction à l'herméneutique littéraire,* Paris, Cerf.

571. Temkine, R. 1968.*Grolowski*, Lausanne, la cité-Editeur.

572. Thaama-Khoonde.1975.*Onomastique yoombe (Anthroponymie) une analyse morpho-sémantique et socioculturelle*, Mémoire de licence, UNAZA, Campus de Lubumbashi.

573. Thomas, Louis-Vincent.1992. «Préface» in *Droit coutumier africain. Proverbes judiciaires kongo (Zaïre)*, Aequatoria-L'Harmattan.

574. Thomas, L.-V & Luneau, R. 1981.*Les religions d'Afrique Noire*, Paris, Ed. Stock.

575. Thomas, Louis-Vincent.1961. «Temps, mythe, et histoire en Afrique de l'ouest», Paris, *Présence Africaine*, n°XXXIX, 4e trim., pp. 12-58.

576. Thomas, Louis-vincent. (1960) cité par Diagne, Mamoussé. 2005. *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire,* Dakar/Niamey/Paris, Ifan, Celhto, Ifan.

577. Todorov, T. 1981. *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.

578. Todorov, T. 1977.*Théories du symbole*, Paris, Editions du Seuil.

579. Todorov, T.1970.*Introduction à la littéraire fantastique*, Paris, Seuil.

580. Tödt, Daniel. 2013. «Vers une histoire culturelle des élites africaines –Parcours d'une recherche inachevée» in *Africa Europe Archives. Requirements? Collaborations? Plans? DR Congo, Rwanda, Burundi and Belgium. Contributions assembled by Pierre Alain Tailler & Sabine Bompuku Eyenga- Cornelis*, Tervuren, AfrikaMuseum, pp. 141-155.

581. Toelle, Haidi & Zakharia, Katia. 2003. A la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours, Paris, Flammarion.

582. Traoré, Bakary.1970. «Le théâtre africain de l'Ecole William Ponty», *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 37-44.

583. Traoré, Bakary.1970a. «Le rôle social du théâtre africain» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 212-218.

584. Traoré, Bakary.1970b. «Le théâtre africain: réalités et perspectives» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 54-64.

585. Traoré, Bakary.1958.*Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine.

586. Treilhou-Balaudé, Cathérine. 2003. «Approches de la représentation», in *André Petitjean et Jean-Piere Ryngaert*, Pratiques, Metz, n° 119/120 decembre.

587. Triffaux, Jean-Pierre. 2013. «Le nouvel horizon du spectacle vivant» in *Interdiscipline et art du spectacle vivant* (sous la direction de Helbo et Cie), Paris, Honoré Champion, pp 115-133.

588. Triffaux, Jean-Pierre. 2011. «Le double drame de la représentation», in Helbo A. et. al. (dir), *Performance et Savoirs*, Bruxelles, Editions De Boeck, pp. 115-136.

589. Triffaux, Jean-Pierre. 2010. «Principes de l'avant-garde théâtrale au début du XXIè siècle», in *Les Cahiers Tristan Tzara (V. Robciuc*), t. 1, vol. XI-XIV, n° 31-60, Moinesti (România), Docuprint, pp. 654-663.

590. Triffaux, Jean-Pierre. 2009. «Texte et théâtre vivant: repérage d'une mutation», in Despierres C. et. al. , *La Lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre,* Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 313-324.

591. Triffaux, Jean-Pierre. 1999. «La science au théâtre: une relation ambiguë»: in *Revue*

d'histoire du théâtre, pp. 197-210.

592. Tutuola, Babinas. 1958. *The Brave African Hantress*, London, Faber.

593. Tygstrup, Frederik.2001. «Espace et récit» in, *Littérature et espaces.Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* –SFLGC- Limoges, 20-22septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges, pp 56-63.

594. Tynianov. 1965. Théorie de la littérature, Paris, Seuil.

595. Ubersfeld, A. 1995. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil.

596. Ubersfeld, A. 1981.*L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Ed. Sociales.

597. Ugochukwu, Françoise. 2002. «Le chant, zone de liberté ou le conteur igbo (Nigéria) comme artiste» in *Oralité africaine et création en Littérature Orale»* sous la sirection de Anne-marie Dauphin-Tinturier et Jean Derive, Actes du Colloque de l'Isola (10-12/07/2002), Paris, Karthala, pp 105- 122.

598. Valéry, Paul.1943.*Tel quel II*, Paris, Gallimard.

599. Valbert, Christian. 1970. «Le théâtre négro-africain et le public européen» in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan,* Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 237-246.

600. Vanden Heuvel, Michael. 1999. *Performing Drama/ Dramatizing performance. Altenative Theater and the Dramatic Text*, University of Michigan, The University of Michigan Press.

601. Vansina, Jan.1986. « La tradition orale et sa méthodologie" in *L'Histoire générale de l'Afrique*, Tome II, Paris, Présence africaine.

602. Vansina, Jan.1972. *La Légende du passé. Traditions orales du Burundi,* Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

603. Vansina, Jan. 1965.*Les anciens royaumes de la savane*, Léopoldville, Institut de Recherches Economiques et sociales.

604. Van Roy, H. (avec la collaboration de Daeleman, J). 1963. *Proverbes Kongo*, Tervuren (Belgique), Musée Royal de l'Afrique Centrale.

605. Van Wing, Joseph.1938. *Etudes Bakongo, Tome II, Religion et Magie*, Bruxelles, M. Hayer.

606. Verhaegen, B.1973. «Préface» in *L'impensé du discours «kindoki» et «nkisi» en pays kongo du Zaïre*, pp V-VII.

607. Veinstein, André. 1968. *Le théâtre expérimental tendances et propositions*, Paris, La renaissance du livre, Coll. Dyonisos.

608. Veinstein, André. 1955. *Du théâtre libre au théâtre de Louis-Jouvet, les théâtres d'art*

à travers leurs périodiques, Paris, Librairie théâtrale.

609. Verrier, J.1999. «La réception du conte à l'Université» in *Le renouveau du conte,* éd. Calame- Griaule, G, Paris, CNRS Edition.

610. Vidrovitch, Coquery & Moniot, H. 1984. *L'Afrique Noire*, Paris, Presses Universitaires de France.

611. Vigeant, Louise. 1997. «L'espace de la mémoire. Rivage à l'abandon: œuvre multidisciplinaire» in *Théâtre: Multidisciplinarité et multiculturalisme*, (sous la direction de Hebert Chantal & Irène Perelli-Cantos), Québec, Nuit Blanche, pp.53-64.

612. Vinaver, Michel. 1982. *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, Aire théâtrale.

613. Vion-Dury, J., Grassin, J-M, Westphal.2001.*Littérature et espaces.Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* –SFLGC- Limoges, 20-22septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges.

614. Visy, Gilles.2001. «La transformation de l'espace littéraire pour le film» in *Littérature et espaces.Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* –SFLGC- Limoges, 20-22 septembre 2001, Pulim, Presses Universitaires de Limoges, pp559-566.

615. Voisin, André. 1994. in«Entretien avec Jean Duvignaud», Souad Rezok, *Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin,* Thèse de 3^{e} cycle, Paris 3.

616. Voisin, André. 1988. «Expériences de théâtre populaire au Maroc» in Denis Bablet et Jean Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne,* EditionsCNRS.

617. Vouilloux, Bernard. 1997. *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Editions de l'Eclat.

618. Wallon, Emmanuel. 2006. «postface» in *Qu'est-ce que le théâtre? de Christian Biet et Christophe Triau*, Paris, Gallimard.

619. Wamitila K. W.2002. *Bin – Adama*! Nairobie, Phoenix Publishers.

620. Weisgerber, J. 1978.*L'espace romanesque*, Lausanne, Ed. L'âge d'homme.

621. Weiss, Peter. 1968. *Notes sur un théâtre documeantaire,*

622. Wellek, René & Warren Austin.1971. *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil.

623. Yoka Lye Mudaba. 2012. *Combats pour la culture*, Brazzaville, Les Editions Hemar.

624. Yoka Lye Mudaba. 2003. «Préface» in *Mulongo Kalonda., Le théâtre congolais au XXème siècle. Langue, Langage et discours social*, Lubumbashi, Celtram.

625. Yoka Lye Mudaba.1977. *«Les survivances de la littérature orale dans le théâtre africain contemporain: cas du Zaïre»*, Thèse de doctorat présentée et soutenue pour

l'obtention du grade de Docteur ès Lettres à l'Université de Sorbonne nouvelle ou Paris III.

626. Yvert, Sylvie. 2008. *Ceci n'est pas de la littérature...*, Paris, éditions du Rocher.

627. Zahan, Dominique.1963. *La dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, éd. Mouton et co.

628. Zima, Pierre-V. 2003.*La négation esthétique: le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno*, Paris, L'Harmattan.

629. Zima, Pierre-V.1978. *Pour une sociologie du texte littéraire,* Union Générale d'Editions, Inédit.

630. Zola-ni-Vunda.2002. «Des traits de la modernité dans le récit Hispano-Américain: 1955-1990» *in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines,* Université de Kinshasa, n° II–III, pp 101-103.

631. Zumthor, Paul. 1987. *La lettre et la voix dans la tradition médiévale*, Paris, Seuil.

632. Zumthor, Paul.1983.*Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

633. Zumthor, Paul. 1981. «Pour une poétique de l'oralité», conférence présentée au centre de poétique comparée (INALCO) les 20 et 27 février 1981, n°10, Cahiers de Littérature Orale, pp.

634. Zumthor, Paul.1972. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

TABLE DES MATIÈRES

Prologue..... i

In Mémoriam..... ii

Dédicace..... iii

Remerciements..... iv

Résumé de la thèse.....1

0. Introduction générale.....2
1. Présentation du problème.....3
2. Problématique..... 7
3. Hypothèses 8
4. Objet.....13
5. Objectifs.....13
6. Méthodologie.....15
7. Etat de la question.....25
8. Situation sociohistorique de la ville de Boma.....32
9. Plan de la thèse.....41

Chapitre 1. Oralité et dramatisation, critères de définition des genres littéraires africains.....42

Introduction.....43

1.1. Oralité et littérature : implication ontologique.....45
1.1.1. Oralité: notions et caractéristiques.....45
1.1.1.1. La tradition.....48
1.1.1.2. La parole.....57
1.2. Les genres littéraires africains comme littérature spécifique.....67
1.2.1. La difficulté à saisir l'objet de la littérature.....68
1.2.2. Comment définir la littérature.....75
1.2.2.1. La littérature comme travail de la forme.....76
1.2.2.2. Littérature comme contenu spécifique.....79
1.2.2.3. Littérature orale africaine, une littérature spécifique.....83
1.2.2.3.1. Formes de littérature.....84
1.2.2.3.2. Qu'est-ce que la littérature orale.....86
1.3. Mécanismes et/ou procédés discursifs de l'oralité.....88
1.3.1. La mise en scène et la dramatisation.....89
1.3.2. La symbolisation.....93
1.3.3. L'image.....97
1.4. Illustration de la dramatisation à travers l'analyse d'un conte yombe.....99

Conclusion 105

Chapitre 2. Confrontation analytique de quelques arguments sur l'existence du théâtre africain.....108

Introduction.....109

2.1. Quelques fondamentaux à l'existence du théâtre.....109
2.1.1. Les invariants du genre théâtral.....109
2.1.2. Le théâtre, art de la complexité.....117
2.1.3. L'énonciation théâtrale.....121
2.1.4 La convention spectaculaire.....124
2.1.5 La fiction spectaculaire.....127
2.2. Arguments contre l'existence du théâtre africain.....128
2.2.1. Texte préalablement écrit.....129
2.2.2. Le théâtre n'est pas dans le mythe.....136
2.2.3. L'absence du jeu et de la mise a distance.....142
2.2.4. L'architecture théâtrale.....143
2.2.4.1.L'expression théâtrale est le produit d'une élaboration poétique. Elle ne relève pas d'une expérience de la vie politique et religieuse, mais d'un projet esthétique qui se trouve dans certains groupes sociaux. 144
2.3. Arguments en faveur de l'existence du théâtre en Afrique.....149

Conclusion 155

Chapitre 3. Les différents type de théâtre africain.....157
Introduction.....158
3.1. Types de théâtre.....160
3.1.1. Théâtre traditionnel.....160
3.1.1.1. Critériologie du théâtre traditionnel.....170
3.1.1.2. Quelques formes de théâtre traditionnel.....176
1. Nsaka.....176
2. Théâtre rituel.....179
3. Nsumbulu ndumba (kongo).....180
4. wala (kongo).....181
5. Théâtre d'animation politique.....181
6. L'ekumbwelo ey'omoto des Nkundo-Mongo..... 182
7. le zebola chez les Mongo.....183
8. L'eboo et le Bikassa.....184
9. Le mbuya chez le Phende.....186
10. le kotèba malien).....186
11. Le kurubi de tyokosi du Togo.....188
12. Les formes traditionnelles du spectacle arabe.....189
13. la halqa et ibsat marocains.....190
3.1.2. Le théâtre contemporain.....192
3.1.2.1. L'émergence du théâtre contemporain.....194

3.1.2.2. Formes de théâtre contemporain.....195
3.1.2.2.1 Le théâtre moderne.....197
3.1.2.2.1.1. Critériologie du théâtre moderne.....210
3.1.2.2.2. Théâtre importé.....211
3.2. Typologie du théâtre africain.....214
Conclusion.....218
Chapitre 4. Analyse du langage à travers le théâtre urbain kikongophone.....221
Introduction.....222
4.1. Présentation des pièces analysées et des langues utilisées.....222
4.1.1. Présentation des pièces analysées.....222
4.1.1.1. Présentation du groupe 223
4.1.1.2. Résumé des pièces analysées.....224
4.1.2. Description du genre analysé.....232
4.2. Les langues utilisées.....238
4.3. Analyse sociolinguistique du discours des acteurs.....243
4.3.1. La ville et ses effets.....244
4.3.2. Le code-switching: identité urbaine.....248
4.3.3. Typologie grammaticale du code-switching.....258
4.3.3.1. Insertion.....259
4.3.3.2. L'alternance.....264
4.3.3.3. La congruence... 266
Conclusion.....268
Chapitre 5. Les procédés discursifs dans le théâtre urbain kikongophone.....271
Introduction.....272
5.1. Le fonctionnement du discours théâtral.....275
5.2. Les critères du discours théâtral.....277
5.3. Les conditions d'énonciation du discours théâtral.....278
5.3.1. Le monologue.....278
5.3.2. L'intertextualité.....284
5.3.3. L'ellipse de lieu et de temps.....293
5.3.4. La pause.....296
5.3.5. Le discours sous-entendu.....299
5.3.6. Quelques cas d'humour.....303
Conclusion.....307
Chapitre 6. Les interactions entre l'espace, le discours et les personnages dans le théâtre moderne kongo.....311
Introduction.....312
6.1. L'espace et la construction du sens.....313
6.2. Binarisation de l'espace dans le théâtre urbain kikongophone.....328
6.2.1. L'espace d'origine et l'espace d'installation.....328
6.2.2. Le monde réel et le monde mystique.....346
6.2.3. Espace intérieur et espace extérieur.....359
6.2.4. Le jour et la nuit.....362
6.3. Les personnages.....366

6.3.1. Les jeunes.....366
6.3.2. Les vieux.....371
Conclusion.....385
Conclusion générale.....388
Références bibliographiques.....395