

Dédicace

A Dieu, notre adorable Saint Créateur,

Nous dédions ce travail de longue haleine

A nos parents Charles Kiansil Maklamfe qui a quitté ce monde, nous laissant dans une inaltérable douleur, sans pour autant achever la réalisation de ses projets et son rêve de laisser la progéniture dans un palais exhalant le parfum paternel. Et, Marie Monkango Atsokinde, qui ne cesse de se surprendre chaque jour par la vie actuelle portée aux contre-valeurs.

A mon épouse Lucie Mokwa Misema et à nos enfants : Josiane Motitibo Kiansil, Sullivan-José Christian Nkiere Bel-Kiansil, Valézia Kiansil N'Kumutah, Stémaëlle Kiansil Monkango, Christevie Kiansil Azekwa. Tous, ils ont accepté des privations et n'arrêtent toujours pas de dissimuler leur empressement pour voir la fin de l'écriture de cette recherche.

A tous les hommes de bonne volonté qui luttent pour un monde de justice et d'égalité, qui s'emploient chaque jour - à l'instar de cette ambition de H. Wadsworth Longfellow -, à « rendre nos vies sublimes et laisser nos empreintes sur le sable du temps ». Car, ils concourent à l'édification de la véritable existence, celle des opinions libres et de compénétration pacifique et fraternelle, loin des guerres et des dominations.

I. Remerciements

Nous avons l'occasion d'exprimer de manière durable et, en vérité, nos remerciements à tous ceux qui nous ont encouragé à mener à bien cette dissertation doctorale, comme une importante étape, qui vient de voir le jour et pour en ouvrir d'autres.

Logiquement, nous citerons en premier lieu le Professeur Bertin Makolo Muswawa qui a accepté de diriger cette étude jusqu'à son accomplissement. Accomplissement qui a connu dans son parcours ses observations mesurées, méthodiques et systématiques pour un travail de qualité. En dépit de son temps fortement réduit au quotidien, il n'a cessé de nous accueillir et d'écouter d'une oreille attentive nos « trouvailles », de digérer nos résolutions et nos prises de position par rapport à cette recherche. Nous le remercions de tout cœur. Pussions-nous ensuite, parvenir à demeurer son modèle.

Le Professeur Rombaut Mambu Ngayel mérite d'être cité, en ce jour, où nous nous souvenons de ses efforts à rehausser la littérature dramatique. A l'époque, nous n'en saissions pas encore la nécessité immédiate et ultérieure. Il nous a beaucoup aidé à nous intéresser aux œuvres d'un dramaturge de renom : Norbert Mikanza Mobyem, mais aussi à faire éclore la place d'une littérature congolaise, en butte, de façon permanente, aux conditions socio-politiques difficiles du pays.

Dans la réalisation de cette étude, le Professeur Jean Nsona Vinda a été un catalyseur dans l'ombre. Sans complaisance depuis nos premiers pas à l'IPN, il nous a poussé à l'aboutissement d'un travail, pour lequel il a été l'un des grands artisans. Qu'il trouve à travers nos mots, cette reconnaissance bien comblée.

Que les Professeurs Mbuyamba K., Okolo O., Kasoro T., Mukash K., Lungungu et d'autres encore du Département des Lettres et Civilisation françaises trouvent ici, toute notre gratitude pour l'encadrement dans les différents séminaires assurés, en Licence Spéciale (2001-2002) et en D.E.S (2002-2005), à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'UNIKIN.

Nous remercions Monsieur Ndundu Kivuila, Chef des Travaux à l'INA, qui nous a apporté plus de renseignements qui touchent Norbert Mikanza Mobyem et, à travers lui, tous les enseignants de l'INA qui se sont prêtés à nos questions. Notre profonde gratitude les accompagne.

Charles Nkiere Bel-Kiansil Namuize

II. Abréviations et sigles

Les titres des pièces constituant le corpus sont notés en italiques et repris entre parenthèses ou pas, hormis la pièce *Biso*. Les autres titres sont normalement écrits. Nous présentons ci-dessous la liste de toutes les abréviations et sigles.

A. Le corpus :

- *L.B.K* : La Bataille de Kamanyola.
- *M.E* : Monnaie d'Echange.
- *N.S* : Notre Sang.
- *P.F.A* : Pas de feu pour les antilopes.
- *P.M* : Procès à Makala.
- *T.S.F* : Tu es sa femme.

B. Autres pièces de théâtre :

- *A.Q.P* : A quand le procès.
- *I.A.T.P* : L'indépendance à tout prix.
- *L.A.S.S* : L'Anti-sorcier et la science.
- *L.D.G* : Le Délégué Général.
- *L.D.I* : La Délivrance d'Illunga.
- *L.E.O.V* : L'Empire des ombres vivantes.
- *L.F.F* : La Fille du Forgeron.
- *L.F.P* : La Foire des pharaons.
- *L.F.S* : Les Flammes de Soweto.
- *L.I.V* : L'Ironie de la vie.
- *L.S.N.S* : Le sang des noirs pour un sou.
- *L.T.S.H* : La tentation de sœur Hélène.
- *M.B.S.C* : May Britt de Santa Cruz.
- *N.F.N.S.P* : Njinji ou la fille de Ngola, sauvera le peuple Ngola.
- *P.P.M* : Pitié pour ces mineurs.
- *S.K.M.N* : Simon Kimbangu ou le Messie Noir.

C. Les autres abréviations dans cette étude :

- ACCT : Agence de Coopération Culturelle et Technique.
- CNS : Conférence Nationale Souveraine.
- FORCAD : Ecole de Formation des Cadres du Parti.
- INA : Institut National des Arts.
- IPN : Institut Pédagogique National.
- OCAM : Organisation Commune Africaine et Malgache.

- OUA : Organisation de l'Unité Africaine.
- PN: programme narratif.
- Pn : proposition narrative.
- RDC (RD Congo) : République Démocratique du Congo.
- SN : Syntagme Nominal.
- SV : Syntagme Verbal.
- TNMSS : Théâtre National Mobutu Sese Seko.
- T.N : Théâtre National.
- UNIKIN : Université de Kinshasa.
- UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture.
- USA : Unity States of America.
- UTHAF : Union Théâtrale Africaine.
- vps : le vouloir, le pouvoir, le savoir.
- vs : s'oppose à (contre).

INTRODUCTION GENERALE

0. Contextualisation lapidaire et matière du sujet d'étude

0.1 Contexte

La littérature française est traversée par des courants littéraires et comporte des genres aussi diversifiés que riches. Ces genres ont évolué au cours de l'histoire. Pour le genre dramatique, rappelons que du théâtre antique grec à la création contemporaine, l'histoire s'étend sur plus de 2.500 ans.

Le théâtre antique notamment apparaît en Grèce au VI^{ème} siècle avant J.-C. Les représentations dramatiques naissent avec le culte de Dionysos. Du théâtre religieux (X^{ème} siècle) qui mit en scène la liturgie dans le but de renforcer la foi des ignorants, il se transforme en un simple divertissement et un véritable moyen d'éducation. Par la suite le genre s'affirme, se diversifie. Le théâtre classique s'impose en France au XVII^{ème} siècle avec la renaissance des deux principaux genres antiques : *la tragédie* dont Corneille et Racine sont les deux grands représentants et Molière le maître de *la comédie*. Comme le goût pour la tragédie classique commençait à s'essouffler, les auteurs ont tenté de renouveler cet art. C'est ainsi qu'ont apparue, *le drame bourgeois* intermédiaire entre la tragédie et la comédie, ensuite plus tard Victor Hugo ouvrait la voie au *drame romantique*, proclamait le mélange des genres et la liberté de la forme théâtrale. Une génération romantique avait vu le jour. Alfred Vigny et Alfred de Musset en font partie.

De l'Antiquité à ce jour, les œuvres ont attiré le public. Rééditées au fil des années, elles sont représentées avec succès. La propagation ne s'est pas fait attendre sous d'autres cieux, faisant des émules et inspirant la production théâtrale. En Afrique, à partir de l'Ecole William Ponty, petit à petit, ce genre a vu éclore de manière avantageuse et spectaculaire les auteurs africains en général et congolais en particulier. Dans ce contexte, le théâtre congolais et ses dramaturges ont connu depuis plusieurs décennies, un certain développement scientifique pour ouvrir un considérable horizon d'attente qui n'a pas laissé indifférent le monde de la critique littéraire, notamment celui qui exalte les œuvres théâtrales congolaises.

C'est ainsi qu'à la fin de notre deuxième cycle universitaire, nous avons opté pour la littérature dramatique, mettant en valeur l'exploitation de la dramaturgie théâtrale. A présent, notre recherche voit une étape qui illumine le bout de notre plume. A l'ouverture de cette étape, nous prenons le prétexte d'un sujet et de la matière à traiter.

0.2 Matière

Il s'agit d'entrer dans l'univers dramaturgique, un des lieux communs de l'interprétation de la création littéraire, de manière générale et de la création dramaturgique, de manière particulière. Ainsi, en ce qui concerne la dramaturgie de Norbert Mikanza, nous avons choisi un sujet qui puisse en déterminer une marque indélébile.

0.3 Sujet

Il s'agit de ***La dramaturgie de Norbert Mikanza : structure, esthétique et idéologie.***

Cela étant, ce sujet qui n'a pas des annotations en soubassement, se suffit par ses concepts, car fondé sur un principe triadique complémentaire.

0.3.1 Les concepts du sujet de l'étude

Ainsi énoncé, ce sujet nous invite à tenter, dans la mesure du possible, d'examiner brièvement les concepts qu'il endosse, lesquels ont des emplois qui semblent se rapprocher et dont il est peut-être nécessaire de préciser le sens et les contours pour leur compréhension dans le cadre de cette étude. Celle-ci, ayant une dimension théorique liée à la littérature et au regard de divergences qui peuvent apparaître sur le plan théorique, nous incite à saisir ces concepts, à mieux cerner la spécificité de leurs rapports. C'est un exercice qui pourrait marquer aussi leurs rapprochements.

- *La dramaturgie* prend son essence du terme drame qui est un concept grec à l'origine (drama). Le terme «drame» renvoie à «l'action» qui est en rapport avec le genre théâtral. A l'époque grecque celui-ci était lié nécessairement au culte de Dionysos et aux rites qui lui étaient associés. Des dramaturges émérites ont marqué cette époque à

l'exemple d'Eschyle, Sophocle et Euripide qui ont accordé la primauté au texte. Son extension est plurielle, mais le plus souvent on distingue deux définitions concentriques et en quelque sorte emboîtées. En effet, la dramaturgie peut s'appliquer : (i) l'étude de la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique ;(ii) à l'étude du texte et de sa (ses) mise(s) en scène (s) tels qu'ils sont liés par le processus de la représentation.

La première définition retient l'origine antique que le **Littre** affecte au terme dramaturgie, ayant le sens d'art de la composition des pièces de théâtre. Longtemps ce terme a désigné « l'ensemble des techniques concrètes que les auteurs mettaient en œuvre dans leur création, note E. Eigenmann, mais aussi le système de principes abstraits – la poétique – qu'il était possible d'induire à partir de ces recettes¹ ». A ce propos, **La Poétique** d'Aristote, se basant sur l'imitation, est aussi l'art de composition de poème dramatique, s'apparente à la *rhétorique* et à la *stylistique* applicables à la langue du théâtre, à la forme et au but de la catharsis. Prise dans ce sens, **La Poétique** impose aussi une structure à suivre, une norme établie. P. Pavis reprend la même acception et définit la dramaturgie comme « l'art de la composition des pièces de théâtre. Technique ou poétique de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre² ». Ainsi, est adoptée la terminologie de la dramaturgie qui, à la fois, obtient le sens de la manière, de la technique d'écriture dramatique ; du traitement particulier des pièces de théâtre et de l'orientation d'un dramaturge vers une question spécifique de la vie (la dramaturgie de l'absurde).

Quant à la deuxième définition, elle met en valeur la technicité d'un dramaturge en vue de la transposition d'un texte dramatique à la scène. Le dramaturge propose les didascalies, aide et assiste le metteur en scène. C'est que la dramaturgie, qui consistait auparavant à analyser l'historicité de la fable, son ancrage plus ou moins profond dans l'histoire, son actualité, eut dès lors la vocation de permettre la représentation du monde sur scène, de donner une lecture de la réalité.

¹ EIGENMANN, Eric, *L'œuvre dramatique*, Université de Lausanne, Cours au Département de Français moderne, Edition Ambroise Barras, 2003-2004, p. 2.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Editions Sociales, 1980, 2^e éd., [1987], pp. 133-136.

Ce concept n'est pas seulement l'apanage du théâtre, il est aussi appliqué au roman, au cinéma, au spectacle, etc. Avec l'évolution du théâtre, ce terme revêt la signification de particularité d'un dramaturge, de sa vision et technique dramatique ; de l'ensemble de techniques appliquées aux textes de théâtre d'un auteur (la dramaturgie de Molière), d'une troupe, d'un pays, d'un courant littéraire (la dramaturgie baroque) ou d'une époque (la dramaturgie classique). Le XVII^{ème} siècle notamment, reprenant de manière sélective la doctrine aristotélicienne, a émis des règles pour l'écriture des pièces de théâtre et le fonctionnement du théâtre. Dans ce contexte, l'objectif est d'asseoir les fondements esthétiques de la dramaturgie. On parle ainsi de la dramaturgie classique. La reprise de cette dramaturgie est prônée sur le fond de la moralité et de la rationalité par les auteurs français.

Pour rester en plein accord et en harmonie avec son époque, la dramaturgie moderne a pris une distance vis-à-vis des règles du théâtre classique. C'est ainsi que le modèle de composition théorisé, ne sert plus totalement et nous sommes d'avis avec A. Petitjean de dire qu'il « s'est pour une part métamorphosé, dans sa forme et dans ses contenus, en fonction des mouvements littéraires, des genres et des styles personnels ³ » ; voire même, selon les genres et les auteurs, les variations au niveau de la forme, les actes et tableaux, etc. Cette distance, liée même à la question de dramaturgie a fait une distinction nette entre les *pièces-machines* obéissant au principe de nécessité et les *pièces-paysages* où l'action selon M. Vinaver⁴ est a-centrée, plurielle, formée d'instantanés juxtaposés ou reliés entre eux de façon contingente. Ce faisant, l'agencement de l'action conditionne la structure de l'œuvre dramatique, il peut répondre aux conventions classiques ou non.

- Avant le mot *structure*, la littérature a fait usage d'un autre, le *système*. Lévi-Strauss dit que ce mot apparaît à côté de celui de système dans les travaux du premier Congrès des philosophes slaves qui inaugurent en 1929 l'activité du Cercle linguistique de Prague. On y préconise « une méthode propre à permettre de découvrir les lois de structure des

³ PETITJEAN, André, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », Centre d'Etudes, Linguistiques des textes et des Discours, Metz, Université Paul Verlaine, 2006, p. 10.

⁴ VINAVER, Michel, cité par Michel PRUNER, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan Université, 2001, p.3

systèmes linguistiques et de l'évolution de ceux-ci⁵». La notion de structure devient liée de manière étroite avec celle de la relation des éléments qui se trouvent à l'intérieur d'un système. Or, celui-ci est souvent soumis à des lois, ce qui veut dire que la structure apparaît donc comme la loi dans l'organisation d'un système.

Par structure, il faut entendre d'abord la manière dont un texte est composé et les relations qui existent entre ses parties. En littérature ce terme connaît divers emplois qu'il est, à un certain moment, difficile d'en saisir les contenus. Traditionnellement il revêt le caractère de *la forme* et du fond ; mais, bien plus il est tantôt sorte de modèle construit selon une réalité (donnée) existante, tantôt le contenu d'une forme, « appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel », tantôt schéma purement idéal, mais « présente dans l'objet et pour être découvert, il faut l'intervention du sujet scientifique⁶ ». Il nous revient de comprendre que la structure permet de satisfaire le principe de relation entre les différents intervenants du système à partir duquel se dégage des traits d'opposition et de rapprochement⁷. Mais la structure veut faire entendre aussi, une manière d'organiser le jugement, l'argumentation et le discours.

Aristote consacre deux traités à l'argumentation **Topiques** et **Rhétorique** ; l'un se référant à la discussion théorique de thèses, l'autre tenant compte des particularités des auditoires. C'est une technique de la mise en œuvre des moyens d'expression du langage par la composition, les figures. Il définit la rhétorique comme un art ou une faculté qui considère en chaque sujet ce qui est capable de persuader⁸. De plus, il différencie la *poétique de la rhétorique*. La rhétorique est à l'éloquence ce que la théorie est à la pratique, ou comme la poétique est à la poésie

La poétique désigne d'abord « toute théorie interne de la littérature ». En deuxième lieu, elle « s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires ». En troisième lieu, elle « se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire ; ensemble des règles pratiques dont l'emploi

⁵ VINAVER, Michel, cité par PRUNER, Michel, **Op.cit**, p. 9.

⁶ VINAVER, Michel, **Idem**, p. 39.

⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸ Définition de l'Encyclopédie de Diderot.

devient alors obligatoires⁹). Entendue dans ce sens, la poétique se propose d'élaborer des catégories qui permettent de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires.

La rhétorique est l'art de bien parler avec éloquence et force pour persuader. Elle relève surtout d'une approche suggestive de la déclamation basée sur la mnémonique, facilitée par la rythmique et la versification. Ses fins sont non seulement didactiques, mais aussi procurent le plaisir engendré par le recours onirique au mythe ou à la fiction. Pour Aristote, la rhétorique comprend l'argumentation de l'orateur (le syllogisme), la preuve qui tient compte de la psychologie, la persuasion et le style dans lequel on a le rythme et l'harmonie ou ce qui est beau.

- *L'esthétique* quant à elle, a une portée générale. Elle n'est pas seulement la science du beau dans la nature comme dans l'art, mais aussi la science générale de l'expression et de l'expressivité, dans son lien avec le déclenchement d'un sentiment ou d'une émotion. En quelque sorte, elle fait appel à la considération de la beauté, de jugements de valeur sur le beau et à la conception particulière du beau, même du sentiment de la beauté. Liée à la théorie des genres, l'esthétique littéraire prône la nécessité de considérer la poésie notamment, au respect de l'écriture du poème lyrique composé de strophes généralement identiques par le nombre et la mesure des vers, consacré à des valeurs importantes, à des sentiments intimes, etc. Prenons le cas de la poésie chantée de l'antiquité grecque, les odes étaient des chants en l'honneur des dieux, se composant de trois parties : strophe, antistrophe et épode, les deux premières se chantant sur une même mélodie et l'épode sur un autre thème.

Dès lors, il convient de faire une distinction entre les « genres théoriques » (comprenez les traditionnelles modalités de discours établies par Platon, Aristote...) et des genres que nous pouvons appeler « historiques » et qui sont en fait des réalisations concrètes des types théoriques déterminées par un ensemble d'éléments en grande partie extérieurs au discours lui-même dans lesquels peuvent transparaître les bases de l'esthétique et de l'idéologie ou, pour utiliser une expression sans doute caduque d'un point

⁹ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 106.

de vue critique, les « goûts » d'une époque, d'un public. En tout cas, cela permet de comprendre le caractère évolutif des genres littéraires et la nécessité de les étudier dans leur historicité.

Au théâtre l'esthétique est la philosophie du beau et de sa nature, distincte par son objet de celle du bon (éthique, ou morale), et du vrai (épistémologie, ou critique). Pour la littérature, « le théâtre, c'est d'abord un beau texte », comme le disait Louis Jouvet, et l'approche littéraire du texte de théâtre repère certaines caractéristiques bien définies de l'énonciation théâtrale qui définit le genre littéraire du théâtre. C'est comme un processus normatif déterminé par des principes esthétiques ou des ordres sociaux.

L'esthétique est une étude s'attachant à définir des critères de jugement en matière de poésie et d'art. Il existe une *esthétique normative* qui s'engage dans le jugement d'après des règles stylistiques particulières et une *esthétique descriptive*, celle de la description des formes théâtrales situées par rapport à une sémiologie générale et à une théorie du discours¹⁰. Lorsque l'esthétique se réfère aussi par l'observance de la stylistique applicable au genre littéraire, le style se veut comme catégorie esthétique.

Ainsi P. Corneille fonde une esthétique, pour l'essentiel, sur la doctrine défendue par les doctes et **La Poétique** d'Aristote. Mais il l'adapte en fonction des attentes du public mondain et moderne : le théâtre doit avant tout plaire et, s'il veut instruire, il ne peut y parvenir qu'à proportion de l'intérêt et de l'émotion qu'il éveille chez le spectateur. Les règles sont d'abord le résultat d'une démarche pragmatique pour un meilleur théâtre, débarrassé autant de la pédanterie que des invraisemblances. Tout en respectant le cadre général de la dramaturgie classique, il affirme donc fermement son originalité. Victor Hugo avec le théâtre romantique, repose l'esthétique romantique sur six points capitaux : reproduction de la vie réelle, mélange des genres, rejet du carcan classique (règle des trois unités, bienséances, vraisemblance), recherche d'une grande liberté créatrice, maintien de la versification et peinture d'une « couleur locale ». Elle s'apparente à une nouvelle idéologie de création dramatique.

¹⁰ PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, pp. 152-153.

- *L'idéologie* du grec *idea*, idée et *logos*, discours logique ou science, désigne une science ayant pour objet l'étude des idées afin de remplacer la métaphysique traditionnelle¹¹. C'est son sens premier. Le sens courant note que l'idéologie est un ensemble d'idées, de pensées philosophiques, sociales, politiques, morales, religieuses, propre à un groupe, à une classe sociale ou à une époque. C'est un système d'idées, d'opinions et de croyances qui forme une doctrine pouvant influencer les comportements individuels ou collectifs. Exemple : l'idéologie bourgeoise, communiste, libéral, etc. Une autre façon de définir le terme idéologie est d'y voir une doctrine politique qui propose un système unique et cohérent de représentation et d'explication du monde qui est accepté sans réflexion critique. Ce sens découle de l'analyse de Karl Marx qui considère que l'idéologie ne peut être un système neutre comme le concevait les idéologues de la première moitié du XIX^{ème} siècle. Pour lui, l'idéologie est un système d'opinions qui sert les intérêts des classes sociales et conduit à une perception faussée de la "réalité" sociale, économique et politique, propre à cette classe.

Une idéologie, énonce Karl Jaspers, est un complexe d'idées ou de représentations qui passe aux yeux du sujet pour une interprétation du monde ou de sa propre situation, qui lui représente la vérité absolue, mais sous la forme d'une illusion par quoi il se justifie, se dissimule, se dérobe d'une façon ou d'une autre, mais pour son avantage immédiat. Il existe des idéologies politiques telles que l'anarchisme, le libéralisme, le nationalisme, le conservatisme, etc.

En littérature le concept d'idéologie paraît toujours porteur d'un projet, d'une méthode d'investigation et d'analyse qui font défaut à l'histoire des représentations. Pour Louis Althusser (cf. *Pour Marx*), dans l'idéologie, la fonction pratico-sociale l'emporte sur la fonction théorique. La notion allemande de *Weltanschauung* (conception du monde) se réclame de l'idéologie. La conception marxiste qui n'est que développement de la précédente – mais centrée sur l'idée de classe –, repose sur l'ensemble des opinions, sur les problèmes sociaux qui se forment sous l'influence de

¹¹ Le terme *idéologie* a été créé par Antoine Destutt de Tracy (1754-1836) en 1796 dans "Mémoire sur la faculté de penser". Dans le prolongement des Lumières et du sensualisme (toute connaissance découle de la sensation) de Condillac (1715-1780), le groupe des Idéologues, constitué autour de Destutt de Tracy, de Cabanis et de Volney voulait démonter les mythes et l'obscurantisme par une analyse scientifique de la pensée et de ses origines.

l'intérêt d'une classe sociale donnée et qui servent à la défense des intérêts de cette classe. Et, pour retrouver une nouvelle sensibilité, la technique et la science sont prises comme idéologie¹², comme modes de légitimation de la domination.

0.3.2 Sens et emploi des concepts dans cette étude

A la suite de différentes acceptions des concepts, il s'avère que le véritable atout se trouve dans leur compréhension qui se traduit par un *rapport*. Certes, ces concepts participent, à des niveaux différents, à l'élaboration d'une dramaturgie. Celle-ci en tant que moteur de l'action s'impose comme une grammaire dans l'élaboration de l'écriture théâtrale (texte) et de disponibilités qu'elle couvre pour la représentation du texte théâtral. A ce propos, nous tenons compte de leur emploi "pragmatique" censé rendre facile notre analyse.

Aussi pour rester dans ce même ordre de pensée, on dira que *la structure* comprend des éléments constitutifs de la pièce au sein desquels, on identifie :

- ✓ Une solidarité dans leur rapport ;
- ✓ Un lien permanent avec la fable et/ou l'action ;
- ✓ Une interdépendance qui assure leur cohésion ;
- ✓ Leur propriété à s'organiser et à former un même ensemble.

Cet agencement de l'action est soumis à un modèle, celui-là même, construit selon une réalité existante que l'on peut extraire, précisément celle mettant en opposition les différentes forces qui interviennent dans l'action dramatique.

En ce qui concerne *l'esthétique*,

(i) d'un *point de vue des normes classiques*, nous tiendrons compte :

- ✓ du respect des règles classiques au théâtre ;
- ✓ des fondements esthétiques du modèle de composition théorisée et de la manière d'y accéder ;
- ✓ du message rationnel et démystifié à valeur morale et culturelle comme fond dramaturgique ;

¹² Lire : HABERMAS, Jürgen, *La technique et la science comme « Idéologie »*. Traduit et préfacé par J.R. Ladmiral. Paris, Gallimard, 1973, 213 p.

- ✓ de quelques aspects esthétiques liés à la représentation scénique ;
- ✓ des particularités du langage dramatique et figures de style.

(ii) d'un *point de vue moderne*, il faut se baser sur :

- ✓ la distance (écart) vis-à-vis des règles classiques ;
- ✓ la particularité du dramaturge au regard du drame moderne (cf. le drame bourgeois), etc.

Pour ce qui est de *l'idéologie*, toutes ces acceptions sont admises du fait de leur attachement à la détermination qui répond à la caractérisation due à notre étude. C'est dire que l'idéologie, la vision du monde transmises dans les pièces, l'ensemble des pensées, les idéaux auxquels se réfèrent les pièces et la lutte des classes sociales sont en majeure partie les lignes maîtresses qui nous orientent.

En outre, la conception des auteurs tels que P. Hamon, Karl Jasper, L. Althusser, K. Marx et d'autres encore dans la perspective de l'étude, peuvent aider à l'analyse des faits pour parler d'une idéologie. Le niveau conceptuel étant précisé, cela nous permet à présent d'aborder l'objet et le champ de notre étude.

1. Objet et champ de l'étude

Notre étude, comme d'autres études par ailleurs, procède à l'élaboration d'un travail qui contribue à l'analyse et à l'essor critique et scientifique universitaires. Ce faisant, elle s'implique dans l'enrichissement de la culture congolaise, dans la propagation et dans la mise en valeur des œuvres dramatiques de Norbert Mikanza¹³ qui a consacré sa vie à la pratique et à l'écriture théâtrales.

Cette analyse porte exclusivement sur le texte dramatique, en tant que *texte littéraire*, avec tout ce dont il dispose comme possibilités à son exploitation efficiente et à celle de la particularité d'être émis sur scène. A partir de cela, notre étude examinera d'abord *la structure* de chaque pièce retenue dans notre investigation pour voir la manière dont le dramaturge monte ses pièces et pour en déterminer leur homogénéité ou

¹³ Au moment où nous rédigeons notre thèse, d'après nos renseignements, un compatriote Louis Mombo Mvunzi aurait présenté publiquement la sienne sur "la vision du monde de Norbert Mobyem Mikanza", à l'Université de Montpellier, en France. Au vu des facilités qu'offrent les études en France, nous pensons que sa thèse sera défendue avant la présente étude.

leur différence structurelle. De cette structure, il se dégage d'abord, l'organisation de l'intrigue, car les pièces de théâtre obéissent à la codification, de même qu'on y décèle des effets de sens et de constitution dramatique relevant de l'originalité du dramaturge. Cette structure attribue au texte dramatique d'autres artefacts de caractère littéraire, une disposition du langage, du style et d'autres composants dramatiques ainsi qu'une élaboration thématique à l'image des faits de la société. Ensuite, l'analyse des paramètres dramatiques peut guider le rapport existant entre la forme, les thèmes, l'esthétique et l'extrapolation du conflit qui conduit à l'idéologie. Ce contexte de création de la littérature dramatique, spécialement celui des œuvres dramatiques, est un réceptacle aussi bien pour une *esthétique* dramatique que pour y soutenir une *idéologie*. L'esthétique comme l'idéologie sont deux ponts emblématiquement ancrés dans la structure des pièces de théâtre du dramaturge.

Aussi, notre étude sur la dramaturgie de Mikanza compte, non seulement repérer la structure de chaque pièce de théâtre, y relever les différences et les points de convergence, mais également trouver l'adéquation qui peut exister entre la structure, l'esthétique et l'idéologie sous-tendue. Toutefois, au-delà de ce que les pièces de Norbert Mikanza diffusent comme idéologie et au regard de la thématique abordée par ses compères dramaturges congolais, une projection sur leur idéologie, peut être amenée à établir un lien homothétique.

Cette dramaturgie est inspirée du canon esthétique classique, du contexte historique dans lequel elle est tirée, c'est-à-dire de la réalité culturelle et du processus de créativité théâtrale. C'est d'ailleurs à travers le temps que le phénomène théâtral existe dans le folklore, les rites, les cérémonies, les manifestations mythologiques comme réalités sociales puisant sa matière dans le vécu quotidien. Ces manifestations artistiques et culturelles, n'ont côtoyé le théâtre occidental qu'à l'avènement des indépendances africaines.

Au cours d'une période de vingt-cinq ans, soit entre 1969 et 1993, Mikanza a écrit plusieurs pièces éditées et non éditées. Elles ont été représentées au public arrachant un succès indéniable lors des festivals au pays qu'à l'extérieur du pays. Malheureusement, notre fouille de ses œuvres (presque oubliées) a constaté que certaines étaient emportées

par le vent du pillage de ressources scientifiques que le pays a connu. C'est ainsi que sept pièces de théâtre uniquement, sont choisies pour l'étude de sa dramaturgie théâtrale. Il s'agit des pièces qui constituent notre champ d'investigation :

- Des pièces de théâtre éditées

Pas de feu pour les antilopes, Editions Congolia, Kinshasa, 1970 ;
La bataille de Kamanyola, Les Presses Africaines, Kinshasa, 1975 ;
Procès à Makala, Les Presses Africaines, Kinshasa, 1977 ;
Notre sang, AS-Editions, Kinshasa, 1991 ;
Tu es sa femme, Circuit Arts & Spectacles, Kinshasa, 1993.
Monnaie d'échange, ([Texte imprimé] /Mobyem M.K Mikanza/[Paris]:
D.A.E.C coopération, 1974), Kinshasa, Les
Presses Africaines [Bobiso], 1979.

Les pièces de théâtre éditées constituent la crème de l'œuvre dramatique de Mikanza¹⁴ et portent les indications nécessaires des moments importants de son écriture. Grâce à leur construction dramaturgique, elles possèdent en effet les traces d'inquiétudes et de problèmes irrésolus de condition humaine qui retiennent l'attention des philosophes, sociologues, herméneutes et critiques littéraires, censés apporter une élucidation sur le plan de l'analyse textuelle. Sur la scène nationale et internationale, elles ont récolté la palme reconnue à la taille de leur géniteur.

- Une pièce de théâtre inédite

Biso a connu sa première représentation en 1978, mais n'est pas éditée et serait encore sous forme ronéotypée. Malgré cela, elle a eu à tenir en haleine le public au cours de ses représentations. A ce propos, l'avantage à pouvoir élucider la dramaturgie de Mikanza, rencontre un certain nombre de questionnement et d'intérêt, consécutifs à ce grand besoin que provoque notre étude.

¹⁴ Les pages 34, 39, 40 et 44 donnent un aperçu sur les différentes pièces de théâtre de Norbert Mikanza.

2. Problématique et intérêt de l'étude

En tant que dramaturge, Norbert Mikanza s'inscrit dans un microcosme du théâtre congolais en français. C'est un théâtre qui, prend souvent des positions farouches vis-à-vis de la réalité sociale, à l'instar de certains auteurs africains (Sony L.T., P. Ngandu, Yoka, etc.) Et cela, par rapport à la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique, ainsi qu'au regard « de sa ou ses mise(s) en scène tels qu'ils sont liés par le processus de la représentation ¹⁵».

Comme création littéraire, qui varie d'un auteur dramatique à un autre, même de leur contribution collective, la dramaturgie est remarquable dans l'espace produit par la fiction. Et cela, nonobstant les contingences matérielles et humaines liées à leur existence conforme par rapport à l'imposition des instances politiques, à la dépendance imposée ou soumise¹⁶. L'on se souviendra qu'au cours du premier Festival du Théâtre Zaïrois Mikanza notait que la réflexion sur ce théâtre « a offert aux Kinois, un éventail des pièces de théâtre de conception et d'orientation très diversifiée ¹⁷».

En d'autres termes, cette existence s'alimente de leur attractivité, de leur expansion et de leur spécialisation en termes d'organisme dramatique viable, en comparaison avec les autres arts. Il s'agit de comprendre que le genre théâtral classique doit défendre sa place grâce à une échelle de valeur soumise au degré de lisibilité, de fonctionnement, de la reconnaissance, de diffusion et de la consécration.

A ce jour, on se souvient que les pouvoirs publics avaient aidé à la promotion de la culture et du théâtre, grâce au concours de l'élite à peine sortie des universités. Cette promotion s'est réalisée aussi, au vu du retard qu'a connu le théâtre de style classique occidental et du sursaut des dramaturges par rapport au vide constaté au colloque de Dakar en 1963¹⁸.

¹⁵ CHAPERON, Danielle, *L'œuvre dramatique. Méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, Département de Français moderne –, 2003-2004, p. 3.

¹⁶ Nous pensons au Colloque International de L'shi, « Bilan et tendances de la littérature négro-africaine du 26-28 janvier 2005, » qui a dénoncé le bradage de sa dynamique de décolonisation et a relevé sa politisation et son enclavement.

¹⁷ Cf. Dossier du premeir Festival du Théâtre Zaïrois, Sodaz, Kisantu-Inkisi, 1977.

¹⁸ Lire NGANDU NKASHAMA, Pius, « La littérature au Zaïre avant 1960 », in *Zaïre- Afrique*, oct. 1972, Cepas, 12^{ème} année, n° 68, p. 477.

Dans notre pays, nous voyons cette création dramatique surtout riche d'auteurs mieux identifiés, considérés comme des têtes couronnées parmi lesquels subsistent à l'esprit Mongita, Yoka Lye, Ngandu Nkashama, Mikanza, Ngenzhi, Elebe, Bwabwa wa Kayembe, Mwamb'a Musas, Cheick Fita, Makolo Musuasua, etc. qui révèlent sans complaisance les méfaits de l'homme et de la société et, par-dessus tout, renforcent l'enthousiasme du public au jeu dramatique et à la recherche. Ce qui, par ailleurs, rejoint la pertinence de la pensée de Robert Abirached, selon laquelle « divertissement ou mise en représentation critique de l'ordre établi, le théâtre peut être l'un ou l'autre », mais surtout et pour tout le temps, miroir qui renvoie l'image d'une société.

En effet, le théâtre de Norbert Mikanza, comme tout théâtre, déploie les contradictions sociales sur scène. Son théâtre dialogique par nature, demeure évocateur de la vie sociale ; il s'inscrit dans le contexte historique, socio-politique culturel et littéraire. C'est une réalité de tous les jours qu'il présente, mais elle n'est pas exempte de doute sur la responsabilité humaine, dans ce sens qu'elle suscite la réflexion en rapport avec la situation de déliquescence et de refus de développement que connaît l'Afrique en général et notre pays en particulier. Elle engage, modifie et oblige la société à prendre conscience de sa situation.

Travail d'autant plus noble que la recherche ne s'en est pas privé et a produit des travaux universitaires de premier, deuxième, troisième cycles et des thèses¹⁹. Ceux consacrés aux œuvres de Norbert Mikanza sont abondantes entre 1973 et 2004 ; mais par la suite ils sont en perte de vitesse. Les thèses réalisées au pays déployaient à peine leurs ailes. Autrement dit, la moisson de ces travaux riches en contenu semble encore maigre. Si la recherche, en général, s'enlise et butte sur un écueil du fait de la rareté et de la disparition de plusieurs travaux consacrés à ses œuvres (au niveau des premier, deuxième et troisième cycles réalisés à l'INA, l'IPN et l'UNILU) suite aux pillages perpétrés dans le pays, il se dresse un autre relatif à l'absence du théâtre congolais en langue

¹⁹ Notre investigation a déniché de remarquables travaux sur le théâtre congolais et sur les œuvres de Norbert Mikanza. En rapport avec l'organisation spécifique des étapes de notre étude, nous n'avons pas jugé utile d'en établir un état de la question, au risque de tomber dans le revers du pléonasme vicieux. Car, plusieurs études y ont abondamment fait allusion. Il y a aussi à titre indicatif, à l'annexe, Le **Répertoire des thèses soutenues en République Démocratique du Congo : 1959-2004** publié en 2005 par les Editions Universitaires Africaines (s/d de ILUNGA-TSHIPAMA WA-MBAYI, Bonaventure) où on retrouve uniquement trois thèses.

française dans l'espace artistique. C'est comme pour dire que ce théâtre classique se fonde dans « l'indigence d'une existence culturelle et artistique²⁰ », refusant d'une part de maintenir le spectacle sur les planches, de perpétuer et de hisser le genre sur le plan national à la hauteur des autres genres de la littérature et, d'autre part, de le garder toujours actuel. Malheureusement, il s'avère que plusieurs années après son éclat d'antan, il s'asphyxie paradoxalement de son isolement.

Cette situation a laissé libre cours au théâtre populaire dit en langues nationales avec une « forte crainte de ghettoïsation ». C'est ce qui ressort de la réflexion de Mimbu Ngayel qui n'a pas hésité à s'enquérir : « Mais d'où vient qu'à ce jour le théâtre en langue française ait disparu de l'espace artistique ? ²¹ » et ce, après le constat que les travaux de recherche et le spectacle théâtral se déroulaient avec une exaltation partagée il y a plusieurs années.

La crainte semble s'amplifier du fait que le théâtre en français a effectivement cédé le pas au théâtre populaire. Cette même perception que nous partageons renseigne que le théâtre classique en français connaît un recul dans le milieu de la création artistique. Cependant, ce théâtre populaire, non élaboré, qui a pris sa place, loin de s'approprier une base esthétique classique, ne connaît pas les principes dramaturgiques en tant que procédure et application du domaine théâtral. Ce même théâtre « abolit le privilège du dramaturge, en tant que celui-ci est la première instance du texte dramatique et de la représentation théâtrale », s'indigne Mimbu Ngayel. Il poursuit sa réflexion pour dire que le canevas de représentation s'élabore hors des lieux consacrés, en l'absence des auteurs, dans la destruction quasi-totale du texte. Ce n'est pas un genre dramatique spécifiquement connu. Il « se construit plutôt en rite de choc et de rupture avec les catégories esthétiques que l'histoire et la tradition transmettent depuis des siècles²² ». Une autre grande crainte serait que la recherche universitaire se désintéresse de la littérature dramatique congolaise.

Dans une telle posture et en ce qui concerne ces principes notamment, il est hasardeux de construire des plus significatifs, de recourir à des

²⁰ C'est nous qui soulignons.

²¹ MIMBU NGAYEL, Rombaut, « Le théâtre congolais, la marche vers la ghettoïsation », in ***Francophonie et gouvernance mondiale : vues d'Afrique***, Colloque international de Kinshasa, Paris, Riveneuve Editions, 2012, p. 64.

²² MIMBU NGAYEL, Rombaut, « Le théâtre congolais, la marche vers la ghettoïsation », ***Op.cit***, p. 59.

techniques de construction et d'organisation spécifique de forme et de signification d'où se déploient des éléments dramaturgiques constitutifs. Dès lors, il faut partir du texte dramatique et non de l'improvisation pour se défaire d'un tel obstacle.

En outre, il s'avère que les recherches menées sur les œuvres théâtrales de Norbert Mikanza après qu'elles ont un intérêt scientifique accru vers la fin des années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix, vont connaître par la suite, contre toute attente, une évolution en dents de scie. A la suite de ces constats s'ajoute un autre, celui relatif au reproche sur la nature de l'écriture et du style littéraire moins cultivés (formés) du dramaturge Norbert Mikanza.

Comme cela est évident actuellement et nonobstant la notoriété des auteurs dramatiques congolais, la recherche en littérature dramatique tend à rompre avec l'avantage qui revient à la littérature en général, et à la critique dramaturgique congolaise en particulier, au moment où les études sur le roman ne cessent de rencontrer des candidats augmentant ainsi le nombre des travaux scientifiques, de telle sorte que des pertinentes conclusions, à titre indicatif, auraient permis d'améliorer la théorie dramatique et les voies de perfectionnement sur le plan de la représentation, du jeu dramatique et du texte.

Cette espèce de ralentissement en milieux universitaires, au regard de notre enquête à l'INA, l'UPN et l'UNIKIN, alors que d'autres genres de la littérature sont constamment exploités, surprend devant, d'une part, le retard qu'a enregistré la recherche en littérature dramatique, en général et, en particulier, les œuvres dramatiques de Mikanza et d'autre part, simplement par une sorte d'oubli qui persisterait. Cet état des choses constitue notamment une sérieuse entrave pour la bonne continuité de la recherche axée sur la dramaturgie mikanzienne.

A ce propos, il faut accroître l'ardeur dans l'entreprise scientifique, parce que la littérature reste sujette à l'observation ardue des critiques et à la convoitise des friands de la lecture critique. Ainsi, notre modeste recherche qui se poursuit sur la dramaturgie de Norbert Mikanza, se présente d'abord comme un faisceau d'orientation spécifique de la vie, ensuite elle se place en situation de devancière au niveau de notre pays et enfin entègre la liste des thèses sur la littérature dramatique. De cette manière, la description de sa dramaturgie, nous autorise à la combler

pour avoir une idée complète de sa technique dramatique, sa vision et ses thèmes de prédilection. C'est pourquoi, il nous paraît opportun de poser un certain nombre de questions évidentes :

- a) en dépit de son altérité avec d'autres dramaturges, la langue et le style mikanziens ne s'accommoderaient-ils pas d'une analyse censée comprendre le tissu textuel ?
- b) pour ne pas parler d'une certaine "hypotrophie", à quel niveau cette étude sur la dramaturgie de Norbert Mikanza se placerait-elle d'abord et pourrait conduire ensuite, vu l'absence de ses œuvres dramatiques, observée dans la recherche ces dernières années ?
- c) dans quelle mesure peut-on conclure à une dramaturgie ou une démarche originale des pièces de théâtre, à travers la structure, l'esthétique et l'idéologie ?
- d) quelle est la nature du "modèle construit" que présentent la structure, l'esthétique et l'idéologie des pièces de théâtre à l'étude. Au demeurant, procède-t-il de l'illusion théâtrale ou du simple mimétisme pouvant desservir la fonction sociale du théâtre ?
- e) au vu des paramètres de la structure et de l'esthétique des pièces de théâtre, peut-on dire qu'elles s'écartent des normes classiques du théâtre ?
- f) en tant que dramaturge Norbert Mikanza réalise t-il la coexistence texte et spectacle, montre-t-il une représentation conceptuelle tendant à conduire à sa propre vision du monde ?

A la suite de ces interrogations, il y a lieu de comprendre la nécessité, sur le plan épistémologique, de pourvoir à la possibilité d'œuvrer à l'aboutissement d'une analyse du fait théâtral. La présente étude nous y conduit.

Ainsi, notre intérêt pour la dramaturgie mikanzienne répond à quelques exigences. D'abord, l'approfondissement de l'analyse des pièces de théâtre d'un dramaturge qui a supplanté la scène théâtrale nationale et considéré comme le plus prolifique d'entre les dramaturges congolais, afin de regarder ses œuvres, comme le dit Pierre Touchard, « (...) aussi actuelles et aussi durables que le sont les phénomènes naturels²³».

²³ Cf. TOUCHARD, Pierre Aimé *Dionysos, apologie pour le théâtre*, 1959.

Approfondissement, tout à fait légitime, qui est la suite de notre étude réalisée au niveau du D.E.S en Langue et Littérature françaises.

Ensuite, au sujet de cette noble intention à considérer le fait théâtral comme indicateur des défauts et déviations humains, Louis Jouvet note à ce titre que « le théâtre est fait pour apprendre aux gens qu'il y a autre chose que ce qui se passe autour d'eux, que ce qu'ils croient voir ou entendre, qu'il y a un envers à ce qu'ils croient l'endroit des choses et des êtres, pour les révéler à eux-mêmes ». C'est à ce niveau qu'il y a un rapport avec l'aspect scientifique. Ce point de vue scientifique permet aussi d'examiner les mécanismes employés par le dramaturge pour parvenir à l'insoupçonnée préoccupation qui se cache.

La théorie contemporaine du signe, notamment l'approche marxiste considère l'œuvre comme une production sociale dans laquelle les forces de production engendrent les rapports concourant entre autres à l'idéologique et à l'organisation politique. Mikanza, dramaturge, enseignant du théâtre et metteur en scène, nous incite à comprendre un travail spécifique de conception dramatique. Sa dramaturgie, en tant qu'une instance de l'action, place la société aux premières loges. C'est ici que la société est ciblée, c'est-à-dire le lieu où se projettent des scènes de vie quotidienne. Elle se trouve, dit Roger Chartier, « au cœur de l'articulation entre le réel et l'imaginaire (...) "point d'entrée" idéal pour "pénétrer l'écheveau des relations et des tensions" qui constituent les sociétés²⁴ ». Lieux où règnent toute forme d'exactions, les divergences et confrontations, les tribulations, la paupérisation, le chômage,... c'est que l'auteur dramatise le cadre de vie et met l'homme au centre de toute préoccupation. Celui-là même, comme le souligne A.J. Greimas, est le signifié de tous les langages. Ici justement, se tisse un premier lien avec la portée sociale.

A l'instar de Victor Hugo, Norbert Mikanza désigne l'utilité du théâtre : « lieu d'enseignement » qui a « une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine(...) ²⁵ ». Importante initiative lorsque lui-même voudrait donner « une lumière à l'intelligence » à travers son

²⁴ CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », in *Annales ESC*, novembre-décembre, n°6, 1989, p. 1508.

²⁵ LIOURE, Michel, *Le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, « Fonction du théâtre », 1998, pp. 31-39.

théâtre considéré de manière légitime comme « une machine de guerre contre une société caduque et vieille²⁶ ». Il y a là aussi une portée sociale.

La portée littéraire quant à elle s'exprime dans l'étude du discours théâtral, mis en place dans le texte des pièces de théâtre et le langage relevant d'un contenu à dominance culturelle. En tant que discours théâtral, pris tantôt comme procès, tantôt comme message, notre étude constitue, comme le dit Janusz Przychodzen²⁷ : « une représentation exemplaire et symbolique d'une vision collective du monde ». Ce qui contribue à la saisie d'un réalisme qui révèle le réel et le symbolisme ravivant l'imaginaire dramatique. Dans le texte dramatique se dévoilent quelques techniques liées à la théâtralisation, à l'intrusion de la narration (procédé narratif) et même du passage alternant description et narration, etc., qui lui donnent un certain effet de poéticité. De plus, la texture dramatique permet de décrire les parties et leur interaction, leur cohérence, leur disposition dramatique pour aboutir à un sens. Dans un autre cadre, le travail discursif dans le texte dramatique, se représente un peu comme une analyse du théâtre qui apparaissait à J.P. Sartre comme « le lieu privilégié d'une réflexion sur la nature de l'être ». A ce sujet, nous considérons qu'il n'existe pas de frontière hermétique avec la fonction (la notion) ontologique traduisant par le fait même le rôle autonymique, c'est-à-dire se désignant comme signifiant.

Le langage, du ressort littéraire, renseigne que l'écriture du dramaturge par rapport à la dimension sociopolitique de ses œuvres, exprime une réalité – grâce aux ressources que la langue française lui propose – par des expressions simples, des tournures expressives à consonance métaphorique et proverbiale relevant de l'oralité, de l'identité culturelle locale. Dans le même cadre, la structure des textes des pièces de théâtre dévoile les phases d'actorialisation, de figurativisation et de textualisation. Des phases qui concourent au jeu représentatif ayant un sens et une valeur dans le processus d'écriture dramatique.

De plus, la dramaturgie, comme travail littéraire en amont, s'avère comme une équation pour atteindre la triade « structure, esthétique et idéologie », à la fois *démonstration* et *réponse*. Elle reste, à ce propos,

²⁶ LIOURE, Michel, *Ibidem*, pp. 31-39.

²⁷ Lire PRZYCHODZEN, Janusz, dans un article intitulé « Pour une approche globale d'un théâtre », publié avec le concours de l'Harmattan.

l'une des possibilités remarquables dans la mesure où d'une part, elle projette un regard sur le fondement (textuel) « insoupçonné » où repose le récit, sur l'archétype, le conceptuel, le réalisable et d'autre part, sur la configuration finale de l'œuvre. A ce propos, les concepts structure, esthétique et idéologie s'associent à la dramaturgie dans un niveau de convenance qui marque l'homogénéité dans l'étude des pièces de théâtre de Norbert Mikanza. Celles-ci allient langage écrit et langage verbal, ainsi le texte produit, possède les modalités d'une structuration et de sa spécificité dramatique. C'est en fait un travail qui remonte loin dans la pensée pour arriver à mettre en place les matériaux constitutifs à la production d'une œuvre.

Pour pourvoir au soutien de cette dramaturgie, prise comme procédure et poétique applicable au théâtre, la combinaison de la sémiologie du théâtre et de l'analyse dramaturgique constitue un avantage inévitable. C'est une contribution dans l'analyse littéraire, légitimée par une conception concentrique, en quelque sorte emboîtée : voie d'accès pour dé-problématiser le fait théâtral. Cette combinaison donne lieu aux orientations théoriques et littéraires d'une part et, d'autre part, conduisent aux évaluations possibles et/ou critiques des œuvres littéraires et concourent à ressortir les aspects enfouis ou dissimulés pouvant enrichir notre étude. Au vu d'une telle convergence épistémique et au regard de l'attention maintenue sur la dramaturgie, pour cette étude, quelques hypothèses peuvent être posées.

3. Hypothèses de l'étude

D'un point de vue évolutif, les arts de la scène en RD Congo, n'ont pas encore marqué une limite dans le temps. A ce titre et même si ce théâtre congolais dans son ensemble, semble s'empêtrer dans une « pathologie de ghettoïsation » et se raréfie sur les planches, il faut rendre sa présence et sa résonance inéluctables dans la lecture critique des textes dramatiques, vivace et éclairante de leur existence et de leurs auteurs.

Le théâtre de Mikanza est celui du XX^{ème} siècle à peine fini. Il porte une fonction sociale et morale. Son théâtre reflète les problèmes de la tradition, de la société, de l'économie, de la morale et de l'éthique, de la politique et de la survie humaine. Comportant une grande propension à

d'interminables et persistants problèmes de la vie, ce théâtre est constitué d'un tissu de situations solubles et insolubles.

En effet, rempli de telles préoccupations exploratrices des affects du corps, de l'ambiguïté de la tradition, de l'inconstance ou de l'inefficacité de la politique et de l'instabilité de la société, ce théâtre doit demeurer tout naturellement, à notre humble avis, une manifestation artistique la plus en vue portant une réfutation aux agressions de toute nature qui affectent l'homme. De ce fait, l'exploration de la dramaturgie de Mikanza devrait conduire, d'une part à une thérapie individuelle et collective dans une société de plus en plus complexe, versée dans l'irrationalité, le déviationnisme des institutions chargées du destin humain et, d'autre part, à un effort au didactisme pour « un mode d'emploi » social étant donné que le dramaturge y a consacré son énergie.

Dans ce contexte, cette étude voudrait apporter des réponses suggérées dans l'œuvre dramatique de Mikanza qui ordonnent la réflexion sur la condition humaine dans la fascination que provoque la fiction et/ou le fictionnel.

Ainsi, la participation collective recommande une union dans l'harmonie pour vaincre cette adversité – le mal vs le bien, le fort vs le faible – devenue un handicap pour la vie. Cette adversité est représentative de la réalité sociale renvoyée par les acteurs que le dramaturge a choisi de faire parler dans le but évident d'éduquer la communauté. L'adversité reflèterait dans la dramaturgie de Mikanza des catégories de personnes agissant conformément à leur lieu d'implantation : la ville et le village ou la campagne. Ces lieux figuratifs sont donc des univers qui présentent un point commun sur le plan social, même si le dramaturge n'avait pas ambitionné de représenter l'ensemble de la société par des personnages et des lieux choisis.

Dans pareille circonstance, le statut des personnages constituerait une autre indication concourant à l'adversité et aux rapports sociaux tantôt criminogènes et belliqueux, tantôt répréhensibles, délictuels et empreints de proxénétisme. Le personnage dramatique s'oppose à un autre pour des objectifs différents ; ce dernier doit rechercher les voies de sortie aux crises auxquelles il est confronté.

C'est que le déséquilibre social semble devenir permanent et inévitable. Aussi Mikanza proposerait l'égalité dans une formule typiquement traditionnelle. Ce qui conforterait la place qu'occupe la sagesse africaine (palabre) dans la quotidienneté d'un Africain. Et, c'est au travers de l'écriture dramatique qu'il exprime la teneur de ce déséquilibre devenu un paramètre social à controverse. Une écriture qui dirait-on tient du passé, du présent et prend conscience des ravages du temps. Aussi, réfutant le reproche lié à la langue et au style mikanzien, nous disons que son écriture ne peut que traduire la manière de s'exprimer empruntée à la langue française qui détermine elle-même les possibilités de style des auteurs et d'un style individuel, en l'occurrence, celui particulier de Norbert Mikanza.

Au niveau politique, la dramaturgie de Mikanza pourrait donner à voir les exubérances et l'irrationalité des rapaces au pouvoir et la misère chez le peuple. A travers les dialogues et les actions, il place un cadre qui conditionne la vie d'un peuple au sein d'une démocratie à *l'occidentale*, rendue difficile par la classe dirigeante. Celle-ci hypothèquerait, comme des aveugles au bord d'une route, l'avenir du peuple. Ces dirigeants mèneraient une vie aux dépens de la communauté entière. Sourds aux problèmes qui assaillent la société, ils seraient indifférents au bonheur et à l'idéal commun.

Réorganisant les souvenirs, Mikanza donnerait libre cours à son génie créateur. Il s'évertuerait à peindre l'image de sa propre société. Comme J.P. Sartre l'écrit dans **Huis clos** : « C'est à travers l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes que nous avons conscience d'exister ». Grâce à la dramaturgie devenue ce portique où passent les subtilités dramatiques, Mikanza désignerait les défauts de sa société pour appeler de tous ses vœux, parfois dans une formule prémonitoire, à une société juste, équilibrée et prospère.

Au bout du compte, la dramaturgie pourrait servir à l'examen de la structure de chaque pièce de théâtre, des effets et tournures esthétiques ainsi que des pratiques sociales mises en scène qui révèlent une idéologie. Ces différentes hypothèses étant posées, on peut donc passer à une démarche valide qui puisse conduire cette étude.

4. Description des outils d'approche méthodologique

4.1 Des approches employées dans les études antérieures

A ce niveau, le souci d'éviter des considérations approximatives, nous pousse à signaler brièvement que les différents travaux universitaires²⁸ réalisés ont employés des instruments conceptuels liés à la théorie littéraire et dramatique.

Dans l'ensemble, ce sont les approches méthodologiques qui replacent les pièces de théâtre dans leur contexte réel de création dramatique. Elles mettent l'accent sur la dramaturgie, la notion de texte littéraire où la sociologie, le structuralisme, la sémiologie aident non seulement à l'analyse du fait théâtral, mais elles recourent également de manière systématique à l'art scénographique, au discours, au jeu et à la représentation.

4.2 De notre propre démarche

Ainsi, avant de faire appel à une démarche particulière et en raison de la nature et des finalités de l'analyse, deux méthodes participent au soutien de notre étude. Il s'agit tout naturellement de *la sémiologie du théâtre* et de *l'analyse dramaturgique*, deux tremplins pour l'étude du texte de théâtre. Elles s'associent au rapport entre la conception d'une écriture (le texte) et le sens qui en découle. Le choix de ces deux méthodes consiste en ce qu'elles sont théorisées par les spécialistes de la littérature dramatique. D'une part, elles traitent des aspects fondamentaux d'un texte de théâtre et, d'autre part, conçues pour l'application du texte dramatique, elles ont tiré profit des ajustements par rapport à l'évolution et à l'ampleur que reprenaient les études théâtrales au concours des écrits de A. Artaud, G.E. Lessing, D. Diderot, J.P. Sartre, P. Claudel, R. Barthes, A. Ubersfeld, M. Pruner, P. Pavis, P. Bogatyrev, T. Kowzan et d'autres encore, qui ont ouvert d'autres arcanes.

En outre, pour autant que la consistance épistémique les marque, la sémiologie du théâtre et l'analyse dramaturgique contiennent les moyens

²⁸ Il s'agit de la plupart des travaux, de premier et deuxième cycles et post- universitaires repris dans notre bibliographie, en rapport avec la littérature dramatique à l'Institut Pédagogique National, à l'Université de Kinshasa, à l'Université de Lubumbashi et à l'Institut National des Arts. Ces travaux réalisés entre 1976 et 2004, dans l'ensemble des sites universitaires, ont vu leur élan s'estomper dans la programmation et le choix des sujets d'études.

de concrétisation qui concourent à la fortune d'une œuvre, c'est-à-dire à la considération de son élaboration et de sa réception au cours de l'histoire. Ce qui fait qu'elles réalisent sans ambiguïté un apport conduisant à une bonne compréhension du texte théâtral, dans lequel se trouvent un code linguistique et un procès de communication.

Dès lors, pour les pièces de théâtre choisies, la sémiologie du théâtre considère leur texte et le spectacle qu'elles contiennent comme un ensemble complexe de signes verbaux et non verbaux, ayant un sens et une valeur. Pour Anne Ubersfeld, cet ensemble complexe est à la fois comme *objet* et *texte*. Un « objet dont on peut analyser la matérialité et le fonctionnement, texte, dont on peut démêler les structures et les composantes rhétoriques²⁹ ».

Objet ou texte, ils n'en demeurent pas moins un précieux outil pour l'analyse. D'autant plus que la sémiologie théâtrale intègre dans sa théorisation certains acquis des études théâtrales, linguistiques, etc. Dans ce sens, elle serait prise comme une *propédeutique* et une *épistémologie* des « sciences » du spectacle³⁰, dit Patrice Pavis, réfléchissant sur leurs conditions de validité et des possibilités d'utiliser des résultats de l'une pour entreprendre l'étude de l'autre.

La sémiologie du théâtre, quant à la prise en compte des signes verbaux, s'applique à une « critique d'interprétation, "prélève" dans la représentation et le texte certains indices – détails de mise en scène (...), significations suggérées par le texte, le jeu des comédiens [actants] – pour bâtir une signification globale, déceler dans les signes relevés redondances ou contradictions et aussi trouver confirmation ou infirmation de l'interprétation proposée³¹ ».

L'analyse dramaturgique tend une passerelle à la sémiologie du théâtre par le fait qu'elle facilite la compréhension du matériel employé dans le texte. Dans les pièces de théâtre de notre étude, elle décrit la manière dont les forces en présence structurent leurs conflits, réalisent leurs actions et comment cela produit un effet sur le lecteur. Cette description, selon Michel Pruner, allie l'intertextualité à la paratextualité et les notions de la

²⁹ UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1995, p. 76.

³⁰ PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 22.

³¹ PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 22.

critique moderne. C'est une démarche qui décrit « les principaux opérateurs allant du paratexte – titre, genre, discours d'escorte –, au texte dans lequel se trouvent les paramètres nécessaires, suffisants pour la production et la figuration d'une action ³² ». Les éléments de cette paratextualité placés comme au-dessus du texte dramatique, constituent à l'instar d'autres référents textuels, *l'architectonique*, cadre conceptuel lié à la cohérence d'informations textuelles.

Cette description permet de saisir la spécificité dramatique grâce à laquelle « la théâtralité s'insère à l'intérieur de l'œuvre écrite et comment la débusquer³³ ». Ce qui revient à dire que le récit d'une pièce de théâtre « propose et déploie un monde qui a son intrigue, son réseau de personnages, son système de valeur » et un certain nombre de codes auxquels il renvoie. Une ouverture qui donne la perspective d'une lecture à la fois linéaire et polyphonique de texte des pièces de théâtre – entendez, la notion barthésienne du signe –, afin de développer dans un autre langage « une signification postérieure à la première écoute³⁴ ».

C'est que grâce à la lecture, et donc la lecture plurielle – notion fondatrice de toute analyse dramaturgique –, on postule, à la suite d'Anne Ubersfeld, que le sens de tout texte théâtral est sans cesse en devenir. Nous en voyons là une première jonction.

La deuxième jonction se réalise en une analyse de cohérence qui a pour ambition, comme le dit Patrice Pavis, « d'élucider la production du sens et la manipulation des signes » ; tant et si bien qu'une dramaturgie ou une sémiologie porte à la production du texte et de la mise en scène, à la réception de cette production par le lecteur (public). Elles vont dans ce cas, pourvoir à la description des mécanismes du texte dans leur relation allant de la création théâtrale et de la réalité qu'elle laisse entrevoir. C'est que, se fondant sur la forme dramatique, cette jonction se fait dans une sorte de « réflexion sur les choix dramaturgiques, lesquels se manifestent à la fois dans la lecture et dans la réalisation scénique ³⁵ ». Ainsi, dans cette logique, signale Patrice Pavis, comme une sémiologie du texte théâtral ''en creux'', elle va « décrire le fonctionnement des objets [signes], percevoir derrière une forme dramaturgique ou scénographique

³² PRUNER, Michel, *L'analyse de texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 8.

³³ PRUNER, Michel, *Idem*, p. 3.

³⁴ BARTHES, Roland, « Le bruissement de la langue », in *De l'œuvre au texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 285.

³⁵ PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, *Op.cit.*, p. 215.

''la pression'' exercée par (...) la place de cette forme dans l'évolution et l'adéquation ou non adéquation entre le texte et sa mise en scène actuelle³⁶».

Ceci renforce à nouveau la combinaison de la sémiologie du théâtre et de l'analyse dramaturgique, de manière à expliquer et décrire le texte comme un objet. Un objet en puissance dont la potentialité s'accomplit en acte : sa structure interne est déterminée par sa finalité, le principe d'un mouvement téléologique. Le texte apparaît comme une *modélisation*, en tant que système sémiotique de la réalité mimétique et de la transformation structurale inscrite dans le texte.

Lorsque Judith Bernard y voit les actions à représenter se référer d'une manière ou d'une autre aux faits sociaux, elle constate par ailleurs qu'on se donne « les moyens de penser les modalités de la venue au monde de l'œuvre théâtrale³⁷», dont le tracé va de la conception au texte proprement dit du théâtre. Cette conception s'ouvre aussi bien sur l'analyse historique des conflits du texte que sur les mécanismes esthétiques et idéologiques découverts dans la production théâtrale, tel que le suggèrent Bernard Dort et Roland Barthes. A propos de l'idéologie, ce dernier affirme qu'aucun langage n'est innocent, ni fictif soit-il, il existe une intentionnalité guidée par avance.

Lorsque la sémiologie du théâtre est mise à profit dans cette étude, elle va permettre d'examiner *le texte-à-dire* comme tout autre texte appartenant à un genre de la littérature, afin d'en expliquer le fonctionnement et les composantes. Elle aidera à extraire la structure des pièces de théâtre et le schéma actantiel qui en découlerait de manière à comprendre le fonctionnement de l'action dramatique.

L'analyse dramaturgique la précédera d'abord pour l'auscultation de l'extra-texte et ensuite, comme le préconise Patrice Pavis, considérer les axes du texte et des éléments de représentativité. Dans cette perspective, pour le texte, elle favorise le lien à la littérature, à la poétique, à la culture au statut du texte, à sa théâtralité ainsi qu'aux

³⁶ PAVIS, Patrice, *Idem*, p. 73.

³⁷ BERNARD, Judith, *Rhétorique du discours de mise en scène : Mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, Thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Lyon II Louis Lumière, U.F.R Lettres et Arts, 2007, p. 7.

éléments qui gardent la potentialité scénique, c'est-à-dire en puissance dans le texte.

En raison de la spécificité et de la complexité du texte dramatique, la combinaison de ces deux approches méthodologiques à notre portée, fait appel à la texture des pièces de théâtre dans laquelle on a les énoncés et dialogues, des actions, les didascalies, un aspect spatio-temporel, une esthétique, un message ou une idéologie à partager dans la communauté. On sait par ailleurs que l'écriture dramatique est une élaboration d'un langage issu d'un choix judicieux de matériaux sémiotiques les plus variés. Et, comme dans *un délestage* du texte, nous ferons de temps en temps appel au hors-texte qui se profile dans le discours théâtral, à travers les didascalies et les dialogues agonistiques plus expressifs et représentatifs du style dramatique mikanzien.

Ainsi, on regardera le texte comme porteur d'un potentiel de sens qui l'actualise. Actualisé en premier lieu par Mikanza, le dramaturge, en deuxième lieu par le lecteur (le critique ou le metteur en scène) pour comprendre le contenu dramatique par l'interprétation textuelle. Or, ces deux approches par essence contiennent et/ou produisent de l'interprétation comme « une mise en signes du monde ».

Ce qui nous renvoie à l'existence des codes déterminés par le texte : d'abord à la dénotation des signes et des faits dramatiques, ensuite à la connotation pour situer le sens caché ou « le sous-entendu ». Cette interprétation propose « une articulation des signes textuels (théâtraux) selon leur fonction dominante (iconique, indicielle, symbolique), la nature de leur lien avec le référent³⁸ ». Autant dire que dans une moindre mesure, il est fait appel à la sémiotique telle que le préconise C.S. Peirce pour comprendre le texte comme une totalité collective et prendre en compte d'autres mécanismes de création dramatique. Il apparaît dans la texture des signes – vus par l'interprétant ³⁹ – les informations sur les objets

³⁸ PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, op.cit, Paris, PUL, p. 26.

³⁹ Rappelons que Charles S. PEIRCE définit un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son Objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet il appelle son Interprétant, que ce dernier est par-là même médiatement déterminé par le premier. Pour Peirce, le signe peut être un objet d'expérience interne ou externe à l'esprit de l'interprète. Cette précision est utile pour comprendre que l'esprit est producteur de signes, qui sont à nouveau interprétés. Les signes se distinguent d'abord en *qualisigne* (la pure possibilité du signe), *sinsigne* (ce signe-là) et *légisigne* (la loi qui régit la grammaire du signe). Puis, sur le plan de la signification on aura *l'icône* (un signe par ressemblance avec l'objet), *l'indice* (un signe relié comme un symptôme à son objet) et *le symbole* (un signe doté d'une signification abstraite).

employés par le dramaturge, le sens des indications de temps et de lieu qui sont prises en charge par la sémiotique synchrétique. Celle-ci nous impose d'assumer le travail d'interprétation des signes de nature diverse.

En somme ce besoin d'analyse qui met en branle la combinaison, à notre sens nécessaire, de la sémiologie du théâtre et de l'analyse dramaturgique, au sein desquelles l'interprétation textuelle rime, se définit en termes de « supplétion de cadre méthodologique ». Ce besoin procèderait d'une démarche qualifiée de *sémio-déconstruction*. Celle-ci tient du fait que le concours de deux approches méthodologiques s'exerce dans un même champ d'orientation textuelle, ayant un versant critique, un mode interprétatif recourant à la déconstruction qui repère le texte des pièces de théâtre à l'étude – ayant le caractère construit –, pour le construire à un autre niveau.

4.3 De la recherche des informations

A côté de cette approche particulière, nous avons aussi les entrevues. Celles-ci ont principalement permis la récolte d'un plus grand nombre de renseignements nécessaires à l'étude auprès de quelques anciens collaborateurs de Mikanza à l'Institut National des Arts et au Théâtre National. Comme procédure, l'entrevue a servi au contact humain direct au cours duquel la sensibilité de nos interlocuteurs, leur insistance sur l'un ou l'autre aspect de l'écriture et de la personne du dramaturge Norbert Mikanza ont permis d'exclure des renseignements de caractère factice.

A ce propos, des questions ouvertes posées – orale et écrite –, susceptibles d'apport nouveau dans l'étude de la dramaturgie de Mikanza, serviront à comprendre sa vocation, son influence et la portée de son œuvre et quelques traits en rapport avec sa biographie. Car comme le suggère A.J. Greimas dans son étude sur la nouvelle intitulée « **Deux Amis** » de Maupassant, cette biographie s'impose au critique (lecteur) comme une nécessité dans « le rapport de l'homme avec l'univers posé comme signifiant » d'où on peut voir une source d'influence extratextuelle. Ainsi, se concentre un regard sur Mikanza dramaturge, qui a marqué la scène théâtrale de son pays. Ce personnage à la fois enseignant de théâtre, metteur en scène, réalisateur, producteur de spectacles, idéologue et considéré comme une source intarissable par le

monde théâtral, mérite, tant soit peu attention, dans le cadre de cette étude en vue d'éclairer notre réflexion autour de sa dramaturgie.

5. Norbert Mikanza et le théâtre

5.1. L'auteur

L'union de Mikanza Mbumba et de Kusemba Kambamba a donné naissance le 19 avril 1944 à Norbert Mikanza dans la localité de Mbelo Kwambanda, située dans le secteur de Lumingu, territoire de Bulungu, district du Kwilu, dans la province du Bandundu, en RD Congo. Le contexte est celui de la Deuxième Guerre mondiale qui n'est pas encore achevée, lequel a déjà conduit à un élan euphorique de la conscience nègre qui apparaissait peu après le mouvement de la Négritude.

Il commence ses études primaires en 1951 pour les terminer en 1957 à Kinzambi. Les études secondaires à l'Institut Don Bosco de Kikwit de 1957 à 1964. Evoluant chez les prêtres, ces derniers l'envoient en Belgique où il fait sa régence en Littérature et Histoire à l'Ecole Nationale Moyenne Saint Barthélemy de Liège entre 1964 et 1966. Pendant qu'il est en Belgique, les mouvements anti-impérialistes persistaient dans beaucoup de pays africains qui avaient accédé à la souveraineté nationale.

Sur le plan littéraire les éditions Flammarion, l'Harmattan et Présence Africaine avaient depuis publié les œuvres des écrivains africains⁴⁰. Les œuvres d'engagements, de militantisme à un humanisme nègre et à l'éclosion de la personnalité noire se répandent presque partout. Il rentre au pays, engagé comme professeur de français et d'histoire dans son ancien Institut. Se sentant attaché au service du pays, il s'occupe des jeunes, cela se révèle facile en tant que religieux de la congrégation des Frères Joséphistes. En plus de l'instruction qu'il leur transmet, il tient à changer leurs habitudes et à leur permettre de devenir des adultes exemplaires. C'est cette préoccupation qui est à la base de sa vocation : une vie au service du théâtre pour les faibles. On y voit le contenu d'une mission à venir.

⁴⁰ On peut citer les œuvres de Camara Laye, L. S. Senghor, O.B. Quenum, O. Sembene, Aké Loba, etc.

5.2 Premier contact avec le théâtre

Mikanza a connu ses débuts comme professeur au secondaire et aussi comme directeur d'internat. Dès lors, on comprend pourquoi il s'occupe tant des problèmes des élèves, surtout dès son retour de la Belgique. Il « bouleverse les caractères et habitudes, crée un engagement sans précédent dans la ville parmi les élèves qui découvrent le théâtre classique dans toute sa splendeur, il fut un dramaturge et metteur en scène célèbre au théâtre du ''Petit Nègre'' ⁴¹».

Mikanza commence ses premiers pas au théâtre, à l'Institut Don Bosco, au sein duquel on privilégie la pratique des œuvres littéraires dans le montage et la représentation de certaines pièces de théâtre. Ces représentations suscitaient un intérêt croissant auprès du public. Ainsi, au terme de l'année scolaire 1966-1967, l'Institut Don Bosco devenait un terrain favorable à l'éclosion d'une association culturelle et éducative. Mikanza monte une troupe de théâtre, le « Petit Nègre » qui rencontre l'adhésion massive des élèves. Il assigne à la troupe l'objectif d'instruire, de distraire le public et de cultiver les talents d'acteurs.

Dans le document-programme, l'initiateur dit que c'est une manière d'apporter une pierre, modeste soit-elle, à la construction et à l'expansion de la culture négro-africaine que résume, dans ses objectifs, le mouvement de la Négritude. Il s'agit notamment de « faire connaître les œuvres des auteurs négro-africains et singulièrement congolais, telle est la mission que s'est imposée cette jeune troupe ». Mais il y a mieux, pensons-nous : il s'assignait un rôle majeur d'*illustrer une morale*, voire une politique comme fut le cas de la mission du théâtre dans l'Antiquité.

On constate un parallélisme de forme ou de pensée, dans ce sens où le Théâtre National, à la même époque, veut également promouvoir l'édification et l'expansion de la culture négro-africaine par le théâtre. L'appellation « Petit-Nègre », rappelle bien une inspiration venant d'un poème de Guy Tyrolien **Prière du petit nègre** qui refuse de fréquenter l'école des Blancs, mais veut la vie champêtre, la culture authentique nègre. En outre, le messenger de cette noble mission est jeune, dont l'âge varie entre quatorze et dix-neuf ans, capable de réaliser des prouesses

⁴¹ Cf. une notice biographique publiée par le Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa.

nonobstant la signification négative qu'on a voulu attribuer au terme nègre. Pourtant, le théâtre du « Petit Nègre » dans ses premières heures a joué les pièces classiques de Corneille et de Molière avant d'aborder un répertoire africain.

Le théâtre du « Petit Nègre » a rayonné dans l'ex province du Bandundu avec des représentations de bonne facture. C'est à ce titre qu'il a été invité à Kinshasa lors des journées culturelles organisées du 24 janvier au 4 février 1969, en marge des Festivités de l'Organisation Commune Africaine et Malgache (OCAM). Devant un parterre de chefs d'Etats africains à la Cité de l'OUA, la troupe a laissé une brillante impression avec la représentation de **La mort de Chacka** et **Trois prétendants, un mari**. Une opportunité qui a permis la reconnaissance de Mikanza et de sa troupe. Une manifestation grandiose que ce sommet de l'OCAM, point de mire au cours duquel le Président L. S. Senghor, prononça son retentissant discours sur la Négritude dans la Salle du Parti. L'éveil du nègre se renforce et sa reconnaissance comme valeur culturelle dans le concert des Nations est devenue effective.

Très remarqué à Kikwit et étant religieux, il est désigné parmi les membres du jury dans l'organisation « Miss Kikwit ». Les instances religieuses ne supportent pas sa participation à une manifestation traitant les mondantités qui l'éloigne de l'orthodoxie de l'Eglise catholique. Après le départ de Mikanza du théâtre du « Petit Nègre », la troupe n'a pu tenir que pendant dix ans pour enfin sombrer dans l'oubli.

5.3 Le Théâtre National

Quittant Kikwit, il arrive à Kinshasa le 19 mai 1969 dans l'intention de poursuivre ses études de littérature et d'histoire. Le Ministre Paul Mushiete, qui avait été émerveillé auparavant par la prestation du théâtre du « Petit Nègre » à la Cité de l'OUA, le contacte en vue de monter une troupe de théâtre sur place à Kinshasa. Ici commence une fructueuse carrière pour Mikanza.

L'idée d'un spectacle sur la campagne de sensibilisation pour la conservation de la nature a soutenu celle d'un théâtre sur le plan national. Le Ministre Paul Mushiete qui avait dans ses attributions la Culture et les Arts, lui propose de monter une troupe de théâtre national. C'est ainsi que ce projet sera concrétisé par l'ordonnance du 22 août 1969

créant le Théâtre National (T.N) et Mikanza en devient le premier directeur. Il accomplit un mandat de trois ans à la tête du T.N, premier théâtre professionnel au pays. Cette nouveauté rend l'occasion belle pour ne pas rompre avec la valorisation du nègre.

Voici les étapes suivies par Mikanza comme directeur du T.N : De 1969 à 1972, il est directeur du Théâtre National différent du Ballet National qui existait avant. Il tombe en disgrâce après ce premier mandat et de 1973 à 1975 se rend aux USA pour parfaire ses études à Fisk University Nashville.

De 1977 à 1978, il est Coordonnateur des services spécialisés comprenant : le Théâtre, le Ballet, les Editions Lokolé, etc. De 1979 à 1986, il fut Délégué de la Compagnie du Théâtre National Mobutu Sese Seko (T.N.M.S.S.), comme entreprise de l'Etat. Entre le premier et le deuxième mandat, ainsi que vers les années 90, il fut plusieurs fois conseiller du Ministre de la Culture et Arts. Homme de grande culture, il fut également Expert de l'OUA, de l'ACCT et de l'UNESCO pour les arts de spectacles en Afrique. Il a dirigé et participé aux colloques, organisé la Table ronde des producteurs de spectacles africains avec son Agence Arts et Spectacles en 1989, une rencontre qui a réuni les artistes de cinq continents.

Il faut signaler que l'existence du T.N a été ressentie comme un regain de sensibilité chez les autorités politiques face à la culture de notre pays. Le T.N a rehaussé la culture et l'art avec en prime l'existence d'une école de théâtre qui a eu comme conséquence, une grande participation du public aux différents spectacles et représentations. Les artistes sont mieux soignés par le régime politique, en l'occurrence le chef de l'Etat lui-même. Les comédiens, les troupes et auteurs dramatiques sont bien formés, ce qui leur confère un prestige, ils participent à la vie culturelle et en reçoivent les dividendes.

5.3.1 Un artiste qui se confirme

En juillet 1969 Mikanza accepte une proposition du Ministre Paul Mushiete de composer une pièce de théâtre. Il se met à l'œuvre et ensemble ils donnent l'essentiel de cette pièce de théâtre, ayant à l'idée la célébration du quatrième anniversaire de la prise de pouvoir du Président Mobutu. C'est ainsi que le 24 novembre 1969 ***Pas de feu pour les antilopes***

fut représentée, la première fois, pour sensibiliser le public à la protection de la nature. Nous en sommes à une première pièce de théâtre sous la plume d'un dramaturge dont l'exercice se poursuivra longtemps.

Mikanza est aussi penseur et pédagogue, il apprend à chacun à se regarder dans un miroir, à user de sens critique. Pour ce faire, il a écrit beaucoup d'articles dans les journaux pour divulguer sa pensée. Des textes sur la réforme du théâtre en particulier et de la culture en général sans ignorer les rapports administratifs qui ont été rédigés dans la même perspective. Aussi, lorsqu'il arrive à l'Institut National des Arts (INA), en 1975, il s'est avéré comme un formateur attirant respect, incitant à la discipline autour de lui. Ce grand innovateur a introduit dans le théâtre congolais, le décor, l'éclairage et la construction de quelques édifices théâtraux, de même qu'il a initié le cours de *Questions spéciales de théâtre africain et congolais* au sein de la section Art dramatique de l'INA⁴². Il a adapté quelques pièces de théâtre, mis en scène plusieurs, laissé l'une de ses empreintes avec **Je fais du théâtre**, ouvrage pour la pratique de la mise en scène destiné aux étudiants en Art dramatique et autres praticiens du théâtre. Grâce à ses mérites, il est reconnu comme un grand artiste et un homme universel.

5.3.2 Un auteur dramatique

L'œuvre de Mikanza est immense. Il aurait écrit encore et toujours plus, si le destin n'eût pas décidé contre lui. Dans la chronologie de ses écrits dramatiques enveloppés d'expérience personnelle et de celle du monde, un monde balbutiant, on retient :

- Représentée le 21 novembre 1969 par le T.N, **Pas de feu pour les antilopes** est une idée originale du Ministre Paul Mushiete, à la suite de la campagne organisée sur la conservation de la nature. Cette pièce de théâtre écrite par Mikanza a servi de support à cette manifestation de sensibilisation nationale, en faveur de la nature. Cette pièce a été publiée par les Editions Congolia à Kinshasa, en 1970. L'année suivante, Mikanza monte un spectacle **Allo Mangembo keba !**, une adaptation de **Revizor** du russe Gogol.

⁴² Il est resté à la tête de la Section Art dramatique de l'INA pendant six ans au cours desquels il fut considéré comme l'un **des maîtres**.

- Les années 70 sont favorables, le peuple zaïrois croit encore au chef de l'Etat qui apporte quelques changements au pays. **Nkoy Mobali** est écrite en 1972, une époque où Mobutu mystifie le rôle du chef (traditionnel). Cette pièce vante et magnifie le chef. C'est en fait l'exaltation du chef de l'Etat pris comme un léopard, animal féroce autour de qui règnent la peur et l'autorité. Mikanza est membre fondateur de l'Union des Ecrivains Zaïrois. A cet égard, il a un regard critique sur les événements qui se déroulent au pays.

- **Moni Mambu** le pousse-pousseur, pièce éponyme écrite aussi en 1972, désigne le personnage principal qui interpelle les passants autour d'un certain nombre de sujets de société. Ce personnage possède le secret de la parole, – d'un point de vue étymologique – sous le couvert d'un « bagou » doublé par son travail de « pousse-pousseur ». Il parle à tout le monde car il voit tout, même ce qui est caché, révèle le contenu des faits observables.

- **Procès à Makala**, écrite en 1973 et publiée en 1977 par Les Presses Africaines, est une pièce dans laquelle un jeune garçon, jeté en prison, juge les adultes. Le procès ressemble fort à une interpellation où les adultes sont jugés coupables. Cependant, le dramaturge maintient le jeune garçon en prison, une bien curieuse manière de finir la pièce.

- Entre 1972 et 1973 Mikanza écrit une nouvelle, **Prix mangondo**, dans laquelle il insiste sur le comportement des jeunes délinquants. L'Etat doit trouver une solution pour ces jeunes « vendeurs à la criée », insolents mais, naïfs et sans projet d'avenir.

- En 1974, il est aux USA à Fisk University où il enrichit sa carrière professionnelle par les études théâtrales. Pendant ses études, il écrit **Monnaie d'échange**. Dans un procès à l'américaine, l'incriminé est condamné suite au concours de témoignages mensongers. La pièce fustige entre autres maux, la corruption qui s'est érigée en système au pays.

- En mai 1975, Mikanza retrouve le Théâtre National. Le régime politique, par le biais du citoyen Kangafu, alors Vice-président du Comité Central chargé de l'idéologie (FORCAD), lui recommande un projet de spectacle basé sur une histoire réelle. C'est ainsi qu'il écrit **La Bataille de Kamanyola**, pièce de théâtre publiée la même année par Les Presses Africaines. Le

récit de la pièce parle du Général Mobutu, chef des armées, mettant fin à la guerre avec les troupes régulières qui combattaient la rébellion.

- L'année 1977, déclarée année de la jeunesse au Zaïre, est une occasion pour le pouvoir d'adresser une commande à Mikanza. Ce dernier monte un spectacle **Ngembo** (une comédie musicale sur disque, As- Editions, Kinshasa, 1985) qui met sur scène le thème de la délinquance juvénile. Cette fois la délinquance est combattue par les jeunes eux-mêmes, enfants de la rue vivant grâce à la débrouillardise. L'année suivante, il écrit **Biso**, pièce de théâtre qui fustige les mœurs dans le milieu universitaire. Un groupe de jeunes filles se révolte et critique les mauvaises pratiques de leurs professeurs à l'université.

- Commencée en 1978, l'écriture de **Notre Sang** a été achevée le 4 janvier 1979. Présentée au concours des dramaturges du tiers-monde au Venezuela, cette pièce a reçu le deuxième prix et a été publiée en 1991 chez AS-Editions à Kinshasa sous le pseudonyme de Mayi-Khenzi. Dans une atmosphère de veillée d'armes où les jeunes parlent dans un langage presque imagé, **Notre Sang** est une véritable diatribe contre le pouvoir dictatorial qui a sévi au Zaïre.

- Après un moment où il semble être délaissé par les supports du régime politique, le dramaturge met en place une Agence dénommée *Circuit Arts et Spectacles* pour s'occuper de la promotion de ses œuvres en particulier et des spectacles en général. On remarque un silence entre 1980 et 1988 mais l'écriture de Mikanza ne s'estompe pas, au contraire le contexte de cette période lui inspire encore un certain nombre d'œuvres. Ecrite en 1988, **Baoni** est une pièce qui évoque la révolte des Batetela. Le dramaturge met en scène les Baoni qui se soulèvent contre les commandants belges avant l'indépendance de notre pays. C'est une pièce à l'image des tirailleurs sénégalais, dans la mesure où la révolte ne concerne pas seulement les Batetela ou les Baoni, mais aussi d'autres tribus. La même année il produit un ouvrage-guide **Kinshasa des arts et des spectacles** chez AS-Editions.

- **Festin des dupes**, pièce inspirée par les pillages de 1991 et 1993, commencée en 1991, elle s'est achevée en 1993. Elle relate comment deux soldats, l'un arborant l'air raisonnable et l'autre étourdi, se jettent

tous dans le pillage. Dans cette pièce, le dramaturge incite le public à ne pas profiter des biens mal acquis.

- Dans le cadre de la journée mondiale du Sida **Tu es sa femme**, écrite pour le compte de la Compagnie Mobyem Mikanza, représentée le 10 décembre 1993 au Théâtre du Zoo, est publiée quelques semaines plus tard par AS-Editions. Face au danger qui menace le monde, le dramaturge veut extérioriser les aspects négatifs de la tradition, considérée comme un handicap certain au développement harmonieux de l'homme. La même année, il écrit un essai **Otages**. D'autres pièces inédites⁴³ comme **Sang des Martyrs**, **Mundele Fundji**, **Maternité salle d'attente**, **Le Maître**, ainsi que la nouvelle **En allant au cimetière** procurent bien l'occasion de confirmer que Mikanza est venu au monde pour le théâtre.

6. Lien d'un point de vue historique et politique

Notre pays, avec une situation particulière, une colonisation de près d'un siècle, accède à sa souveraineté nationale le 30 juin 1960. Mikanza, seize ans, deux mois et onze jours, est élève à l'Institut Don Bosco de Kikwit au moment où intervient ce grand événement. Pays potentiellement très riche, laissé aux Belges par le roi Léopold II, il a vu s'agrandir une hégémonie extérieure sur son territoire national. Suite à l'instigation des puissances extérieures, cautionnée par la naïveté des Congolais, les troubles succèdent à l'espérance d'une nouvelle construction du pays.

Troubles, rébellions et sécessions ne se comptent pas au lendemain de l'indépendance et le dramaturge s'en inspirera. Le gouvernement est dans une situation d'incertitude. Le président Kasa-Vubu congédie son Premier Ministre P. E. Lumumba qui, à son tour, demande au Parlement de voter une motion de méfiance contre Kasa-Vubu. L'inexpérience des politiques de l'époque ne facilite pas le cours des événements. En trois ans d'existence, l'université fournit encore la formation aux futurs cadres du pays. A la déchéance du premier Ministre P.E. Lumumba, commence le désordre politique qui aboutit à la prise du pouvoir par le Lieutenant Colonel Mobutu, le 24 novembre 1965. La situation d'insécurité totale consécutive au désordre politique, ne pouvait pas garantir la production des œuvres de l'esprit en général et de la littérature en particulier.

⁴³ En grande partie le défaut du goût de la lecture, de l'intérêt des archives et de la reconnaissance des œuvres écrites a beaucoup contribué à leur disparition.

6.1. La période succédant à l'indépendance

Le gouvernement de l'époque a vaincu la rébellion (1965), l'ONU a anéanti la sécession et les manœuvres politiques qui avaient élu domicile dans le pays. La paix retrouvée, il lance un mot d'ordre « retrouvons les manches » – parmi de nombreux moyens de sensibilisation – pour que tout le pays puisse se consacrer au travail et s'engager dans la voie de la prospérité. La culture, considérée comme élément par lequel l'identité humaine se perçoit, tient à imprimer un nouveau rythme dans la vie sociale. Les politiques de ce temps l'ont bien compris et se sont adonnés à la culture.

Au lendemain de sa prise du pouvoir, Mobutu intègre quelques universitaires dans la gestion de la chose publique. Tous pratiquement, comprennent l'importance de la culture. L'influence de cet éveil culturel parvient à créer un cadre pour la production des écrivains. Mudimbe, Ngal, Kadima Nzuji, Nzuji Madiya, etc. accentuent le ton d'une littérature zaïroise qui recevra plus tard un écho sur le plan international. La décennie 70 connaît de plus en plus un engouement pour le théâtre. Dans la foulée, Elebe Lisembe écrit ***Simon Kimbangu ou le messie noir*** (1972) pour se souvenir d'un fils du pays qui voulait se libérer et libérer son pays des envahisseurs blancs. Ngenzhi Lonta écrit ***Njinji ou une fille Ngola sauvera le peuple Ngola*** (1976) et ***La tentation de la sœur Hélène*** (1978) ; Yoka Lye Mudaba s'exprime dans ***Kimpwanza*** (1977) ; P. Ngandu Nkashama se signale avec ***La délivrance d'Ilunga*** et, Musangi Ntemo et Bwabwa wa Kayembe attirent les regards sur ce qui se passe en Afrique du Sud dans ***On crie à Soweto*** (1978) et ***Les flammes de Soweto*** (1979). Certains écrivains s'attaquent plus tard au régime qui s'affermi. La manipulation de l'élite est à l'ordre du jour, sa valeur intrinsèque et son rôle de conducteur de la société s'effritent de jour en jour.

On va connaître l'exil d'éminents écrivains. Ces derniers fustigent le système mis en place pour gérer la "res publica". Ils constatent que les libertés fondamentales sont bannies, l'enseignement, la recherche et le bien-être social sont tout simplement renvoyés aux calendes grecques. Contrairement à ce qui se passe, le pouvoir a favorisé l'éclosion des œuvres qui reprennent en écho ses préoccupations. La culture est la voie par laquelle le parti unique s'exprime grâce au Département de la Culture et des Arts, dont la tâche est d'assurer la conservation, la promotion et la diffusion des activités culturelles et artistiques au

Département de la Mobilisation et Propagande et à la FORCAD. Cet élan se poursuit avec la mise sur pieds des organismes étatiques tels que le Fonds d'Assistance Sociale aux Artistes et Ecrivains Congolais (FASAE), les Editions Lokolé (Ed. Lok.), le Réseau Lecture pour Tous (RLPT), le Comité National pour l'Intégration Socio-économique du Monde Rural (CNISERMR), etc.

Bien que peu connu à l'époque, Mikanza commence sa carrière dans un contexte où l'authenticité passe pour une philosophie inéluctable. C'est la Deuxième République, sous les auspices des hauts responsables de la Culture et des Arts que l'on enregistre une montée de certains auteurs, dramaturges, poètes, romanciers et artistes peintres, sculpteurs, etc. tous feront le chantre de l'authenticité zaïroise, le pouvoir ayant adopté une politique dure à parti unique, une seule idéologie, une pensée unique y compris quelques restrictions sur les tenues vestimentaires. L'authenticité est clamée partout comme une reconnaissance du moi zaïrois. Le monde extérieur qui est fasciné par une telle politique au début, aura compris en cela une nouvelle force qui impulse la culture.

6.2. La période de latence ou de ralentissement

Le théâtre connaît un certain ralentissement vers les années 90. D'ailleurs, dans une sorte d'autopsie littéraire Ngali dit : « La vitalité viendra de manière significative du côté romanesque (Ngandu), de la littérature de témoignage (Ngali) et/ou de l'autobiographie (Mudimbe)⁴⁴ ». Signe du temps, dirait-on, cette période est surprise par les faits prémonitoires à la démocratie pour changer la donne, en ce qui concerne la gouvernance et les libertés individuelles.

A l'étranger certains intellectuels et écrivains irréductibles au régime Mobutu, stigmatisent les nombreuses violations des droits de l'homme et la misère. Le travail des romanciers se remet en marche de manière persistante. **On a échoué** (1991) de Djungu Simba reconnaît l'échec collectif d'un pays exsangue à tous les niveaux. Pius Ngandu Nkashama d'abord, dans **Le Doyen marri** (1994), condamne les événements survenus dans la nuit du 11 au 12 mai 1990 sur le campus universitaire de Lubumbashi, ensuite avec **Une saison de symphonie** (1994) il décrit une

⁴⁴ NGALI MBULI a MPANG, Georges, « Le Zaïre : une littérature vivante (1991-1995) », in **Notre Librairie**, Cinq ans de littérature, janv. Mars, 1996, p. 10.

cité dévoreuse, accablante, en un mot infernale à l'image de ce qui se passe au pays. Ce sont en fait, des illustrations du temps. La période de latence est semblable aux années qui passent mais, ne se ressemblent pas. Le pays subit les contrecoups de l'évolution perverse des m eurs sur le plan interne et des conséquences de l'industrialisation extravertie, de la crise économique mondiale récurrente, de l'élan vers la démocratie des pays sous-développés. La situation économique se dégrade petit à petit, les instances dirigeantes au pays abandonnent les artistes.

Quand le président Mobutu prononce son discours de renoncement au parti unique MPR, prélude au multipartisme, on remarque une tendance à l'abandon des relais qui faisaient passer l'opinion du pouvoir. Le ralentissement des activités culturelles est principalement dû à la perspective de voir d'autres mouvements politiques apporter une autre démarche, une autre vision politique. Le pouvoir lâche son monopole sur la participation et la promotion de la culture. Pour emprunter la pensée d'un écrivain antillais, nous dirons que la ''brillante'' époque du théâtre fut tributaire d'un contexte prospère dont nul ne peut douter, et dont les bénéfices et les services rendus « apparaissent d'autant plus clairement que le maître s'est retir ⁴⁵ ». Toujours de l'extérieur du pays apparaissent des écrits contre le pouvoir ; l'opposition politique devient plus virulente encore. Mikanza utilise sa plume pour contrarier le pouvoir qui est à la dérive. La contestation se fait plus grande au moment de la Conférence Nationale Souveraine à laquelle il prit une part très active.

La crise s'aggrave au pays presque dans tous les secteurs, le peuple vit difficilement et boude le régime qui avait prôné l'unité nationale. Le théâtre semble marquer le pas, perd un peu de son prestige d'antan. Les troupes de théâtre se multiplient, mais elles manquent cruellement de moyens pour évoluer normalement. De plus en plus le libéralisme, la libre entreprise déclarée par les gouvernants pendant la longue transition politique qui a suivi le discours à l'ouverture politique, n'ont pu s'installer, mais plutôt le chômage chronique a suscité des initiatives individuelles pour la recherche effrénée de l'argent. Du coup, sans expertise, sans référence professionnelle requise tout le monde s'adonne au théâtre. Un théâtre aidé par la télévision et dont les acteurs n'ont qu'une prétention d'être vus tout simplement. On peut dire que ce décor des faits

⁴⁵ MAXIMIN, Daniel, Le théâtre de Wole Soyinka, in *Présence Afrique*, n  79, 3 me trim., 1971, p. 105.

condensés que nous avons ciblés, n'a pas apporté un changement notable, en faveur du théâtre jusqu'au moment où Mikanza quittait ce monde le 27 septembre 1994. On peut noter qu'avant de partir dans l'au-delà, Mikanza a refusé des honneurs post-mortem.

Ainsi, après avoir explicité les concepts, l'objet et le champ, la problématique et l'intérêt ; après avoir émis les hypothèses et posé les méthodes d'approches de notre étude, donné des indications sur l'auteur et son œuvre dramatique, il sied d'indiquer les différentes parties.

7. Organisation des parties de l'étude

Au regard de l'énoncé du sujet de notre étude et, pour répondre à sa logique, trois parties essentielles en font l'ossature. Pour retrouver un modèle qui rapproche ou différencie les éléments dramatiques, la première partie est axée sur *la Structure*. Le premier chapitre de cette partie commence par une structuration de la fable, traite ensuite comme entrée, les éléments du paratexte (l'extra-texte), l'un des paramètres fondateurs d'une conception d'écriture dramatique. Au contact avec le texte des pièces de théâtre, le deuxième chapitre s'occupe de la structure de l'intrigue qui est à la base de l'action elle-même et de sa trame. Le troisième chapitre analyse la structure des personnages et actants et le quatrième chapitre examine celle de l'espace et du temps.

Au cours de la deuxième partie ayant trait à *l'esthétique*, deux chapitres sont consacrés d'abord au genre et à la composition pour le premier et ensuite pour le deuxième, au style et langage dans les pièces de théâtre à l'étude.

L'idéologie sera traitée dans la troisième partie au cours de laquelle divers traits seront examinés. Le premier chapitre se concentre sur la procédure et l'interprétation idéologique qui sous-tend les pièces de théâtre. Le deuxième examine le contexte d'engagement idéologique et le dernier chapitre analyse l'univers idéologique de Mikanza et de quelques dramaturges congolais, où des indications sur des lieux et conflits entretenus, peuvent en sortir une même perception idéologique.

Dans une telle perception des parties reprenant l'essentiel des chapitres et fournissant l'éclairage sur la dramaturgie de Mikanza, interviendra *la conclusion générale*. Celle-ci reprendra les grandes lignes de notre étude et en présentera les résultats.

I^{ère} PARTIE : LA STRUCTURE

Introduction

Le théâtre est coulé sous une forme dont l'acceptabilité se réfère au genre et notamment au « texte-à-dire » devant le public. Pour ce texte théâtral, une action dramatique trône au centre du dialogue qui s'engage entre différents protagonistes. Cette action se conforme au principe de succession d'événements qui invite à la cohérence, la juxtaposition et la linéarité. Le respect de ce principe, est de mise dans le découpage du texte comme point d'appui à la recherche de la structure. Il est évident que la dramaturgie répond à cet exercice de recherche de toute sorte de structure.

Entendue comme technique de construction des pièces de théâtre, la dramaturgie s'observe par l'examen du texte, forme autonome, organisme où tous les éléments forment un système de corrélation ; forme pure, prise comme fait de littérarité⁴⁶, dans laquelle comptent les rapports entre ses éléments constitutifs (matériaux et procédés) à partir desquels on peut pratiquer des coupes, même synchroniques, établir des différences et des rapprochements. A ce propos, la structure narrative, selon un point de vue des formalistes, est immanente. Pour le savoir, la lecture coopérative aidera à comprendre de quoi elle est constituée, au départ de l'intention génétique jusqu'à la concrétisation du texte dramatique où l'action est prépondérante, même si dans le théâtre contemporain il y eut des tentatives de sa remise en question pour donner aux situations une allure tantôt abstraite tantôt dénudée, comme c'est le cas chez Samuel Beckett.

Loin s'en faut, car cette *illusion*, – puisque nous sommes au théâtre – aboutissant sur une non-action, n'a pas résisté à la force de l'action dramatique qui, soit dit en passant, demeure le pilier des événements qui se déroulent dans un récit ou un texte de théâtre. Or ce qui renforce l'action dans sa tension progressive, c'est l'intrigue. La notion d'intrigue tout comme la fable, socle tangible où s'édifie la composition dramatique, ne peut être envisagée en dehors de l'action d'une part, et

⁴⁶ Pour les théoriciens du formalisme russe (école formaliste) Roman Jakobson et Tzvetan Todorov, l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité, soit ce qui fait d'une œuvre donnée, une œuvre littéraire. Pour les formalistes qui ont particulièrement analysé la poésie et le récit, l'œuvre est une forme pure dans laquelle comptent les rapports entre les éléments qui la constituent.

toute intrigue se fonde sur le changement brusque ou lent des événements, d'autre part. Il se présente les cas possibles d'enchaînement des séquences du texte dramatique disposées suivant un ordre enchâssé et/ou entrelacé. Cet enchaînement des séquences ne se réalise pas en l'absence d'une structure. Dans ce sens, il est entendu qu'il existe une structure d'action qu'un auteur donne aux pièces de théâtre, ce qui implique aussi celle de texte dramatique, en étroite harmonie avec la fable et l'intrigue qui permet à l'action d'avancer.

L'organisation du texte de théâtre qui prend en compte essentiellement la fable, l'action et l'intrigue appelle à l'analyse de leur structure. D'abord au premier chapitre, celle de la fable, comme structure narrative et comme construction, celle du paratexte et un examen de détermination des unités significatives. Le deuxième chapitre se penche sur la structure de l'intrigue des pièces pour ressortir à la fois leur rapport dans l'agencement des actions et la cohérence dans un schéma traditionnel du récit dramatique. Le troisième instaure la catégorisation des personnages et actants. La catégorisation relative aux personnages répond à l'exigence qu'il n'existe pas d'actions sans personnages au travers des scènes et dialogues, dans lesquels se perçoivent leurs desseins ; car confrontés aux obstacles de divers ordres. Ils sont inscrits au texte dramatique suivant le choix, le rôle, la classification et l'examen de certains paradigmes ciblés qui en constituent la préoccupation essentielle. Pour clôturer la première partie, le quatrième chapitre se propose d'étudier la structure de l'espace et du temps, deux facteurs qui non plus ne se conçoivent pas sans avoir saisi la fable, le cadre et l'action dramatique.

Chapitre 1 : LE REPERAGE DE LA FABLE, DU PARATEXTE ET DES UNITES SIGNIFICATIVES

Il faut bien reconnaître qu'il existe une structure pour un texte de conte, de récit, de fable, de roman, etc. Ce texte s'inscrit par rapport à deux niveaux d'écriture : la conception et la nature du texte à rédiger et la présentation et/ou l'organisation. De ce point de vue, on note aussi qu'une structure recouvre à la fois le fond et la forme, dans la mesure où ils participent à son organisation. On note encore qu'une simple lecture du titre d'un texte de théâtre peut conduire immédiatement à la connaissance de son histoire (récit), sans toutefois se résoudre à rester attentif d'abord aux aspects purement littéraires et dramatiques. Cette lecture constitue un attrait indéniable à la connaissance d'une œuvre. Ce premier attrait à « la suite des faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre ⁴⁷», s'impose à tout critique.

C'est un travail qui consiste à sonder d'abord la fable « comme matériau emprunté à la mémoire collective, en même temps comme une structure spécifique de l'histoire racontée (...) ⁴⁸». Il nous permet d'établir une brève chronologie des faits, comme ensemble signifiant ; de ce fait elle apparaît aussi comme notre première structure. La saisie de la fable, étant à un certain degré le travail de reconstitution, il s'ensuivra l'examen de quelques éléments qui encadrent le texte dramatique. Sous le nom de paratexte, ces éléments s'autorisent à nourrir et informer l'œuvre (le texte) dans laquelle ils prennent corps.

Ensuite, dans le corps du texte théâtral, il existe des unités significatives qui fondent le ciment de l'action dramatique. Pour A.J. Greimas, il s'agit de l'actant, de l'acteur, du rôle et du personnage auxquels nous joignons l'action, l'espace et le temps. Hormis l'acteur qui a tendance à se confondre avec le personnage, les autres unités seront analysées en vue de la recherche d'une structure textuelle conduisant par la suite au modèle actantiel des pièces de théâtre de cette étude. Tous ces éléments constituent des déterminations à l'examen de la structure, ingrédients du présent chapitre.

⁴⁷ PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 26.

⁴⁸ PRUNER, Michel, *Ibidem*, p. 26.

Section I : **PREMIERE ENTREE : LA FABLE DES PIECES**

1. LA FABLE COMME STRUCTURE NARRATIVE

La fable est « une suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre, agencement en système des faits racontés, logique des actions et syntaxe des personnages⁴⁹ ». Dans ce sens, elle est le ferment dans le traitement du fait théâtral par le biais d'un rapport des événements au réel qui se croise dans la vie et dans la création.

Victor Hugo note dans la *Préface de Cromwell* que le théâtre est un « miroir de concentration », un « point d'optique » où tout peut se réfléchir, « mais sous la baguette magique de l'art ». De ce fait, la fable, l'un des points de repère d'une pièce de théâtre réfléchit le réel, en le remodelant, pour une action dramatique ordonnée et bien comprise.

Au sens brechtien, la fable est une mise à plat diachronique du récit des événements. Prise sous cet angle, elle est considérée comme *non-théâtre* pour renvoyer à l'histoire, par conséquent relève d'abstraction et non de la recherche d'une structure. Pourtant, l'ordre des facteurs apparaissant dans la fable, conforte bien cette allégation d'Anne Ubersfeld selon laquelle « la pure diachronie rendrait parfaitement inintelligible la formulation d'un texte hautement conflictuel ⁵⁰ », c'est-à-dire dramatique et consistante. En outre, renchérit-elle, « la reconstruction intellectuelle et la catharsis psychique ne trouvent leur aliment qu'à la faveur de la fable comprise comme une totalité⁵¹ ».

Comme matériau dont s'inspire le dramaturge, la fable relève de l'invention et/ou de l'intention génétique. La fable des pièces de théâtre de notre corpus diffère d'une pièce à l'autre. Cette différence s'attache à la diverse qualité d'un excellent usage que le dramaturge en a fait. Ainsi, comme ensemble de faits constituant le fond d'une œuvre, la fable des pièces de théâtre de Mikanza se distingue par son contenu en ce qu'elle est *commanditée* ou ressortie de la *conception de l'auteur*.

Dans le premier cas, nous avons *P.F.A* et *L.B.K*, et dans le deuxième cas, les autres pièces. Au demeurant, ses pièces de théâtre laissent entendre cette insinuation de Brecht sur la fable « comme machine de guerre ».

⁴⁹ UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, pp. 41-42.

⁵⁰ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, Classiques du peuple, 1978, p. 59.

⁵¹ UBERSFELD, Anne, *Ibidem*, p. 58.

Nous ne construisons pas des personnages pour les jeter ensuite dans une histoire. Nous construisons une histoire qui modifie les personnages à chaque instant, explique-t-il.

2. LA FABLE COMME CONSTRUCTION

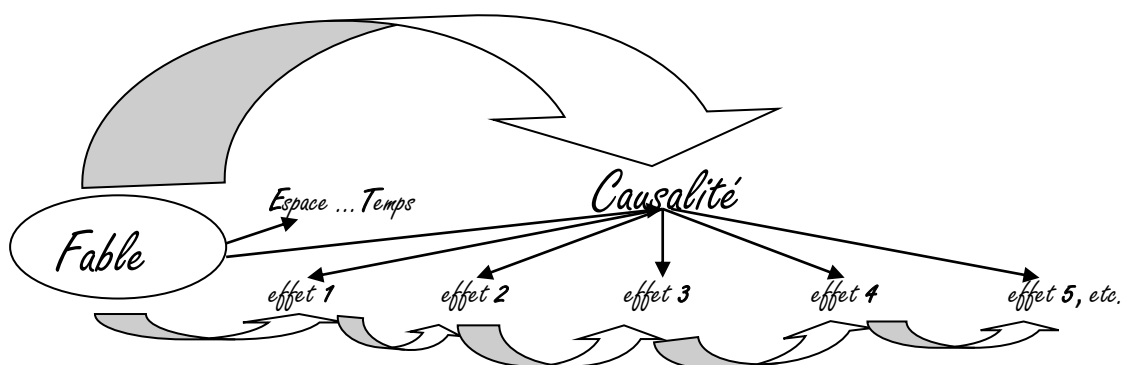
La fable demeure le lieu même où siège la fiction du texte dramatique, où partent l'intrigue et les actions, où tout presque se construit avant qu'une œuvre s'élabore, devienne complète et achevée. Elle est construite pour enclencher le mouvement évolutif d'une œuvre littéraire, mais dans le cas d'espèce, pour organiser toute l'histoire de la pièce de théâtre, facilitant du coup la compréhension des étapes : l'épilogue, les péripéties et le prologue.

De ce point de vue, elle est une construction qui légitime, solidifie et enfin concrétise le texte dramatique au regard de sa spécificité, dans son rapport avec l'objet que se propose l'auteur.

Ainsi, notons que cette construction peut bien s'entrevoir d'abord comme un ensemble des fables des pièces de théâtre de cette étude. Cet ensemble s'articule autour des faits : de l'interdiction contenue dans la sensibilisation du peuple (*P.F.A*), on en arrive à une révolte qui constitue la trame de *L.B.K*, laquelle laisse la place à l'établissement des responsabilités des adultes *P.M* qui ont cautionné la dictature stigmatisée dans *N.S* comme une grande indication de la dérive de toute une société dont la gestion des structures officielles est inadéquate et archaïque, ainsi que le décrivent *T.S.F*, *M.E* et *Biso*.

Ensuite, c'est une construction tirée de la jonction des situations sociales dans le but de concentrer et de traduire le message véhiculé. Enfin, comme *construction*, la fable des pièces est présentée selon un ordre logique, chronologique et hiérarchisé des faits, s'appuyant sur une causalité vers la production des effets mêlant parfois séduction et surprise.

Schématiquement, représentons cela de la manière suivante :



Dans ce schéma, la fable s'identifie aussi par le cadre spatial et chronologique. La tendance des effets qui s'enchaînent, bloquent et débloquent progressivement, car la fable, tout comme l'intrigue, commence avec une tension faible. Elle s'amplifie au fur et à mesure que l'action dramatique évolue pour obtenir un dénouement. Or, il nous semble que la fable est, elle aussi, construite et pour ce faire, il faut partir d'un fil conducteur ; ce qui suppose une opération conçue dans le sens de conduire à une structure.

2.1 Pas de feu pour les antilopes

L'histoire de *P.F.A* s'appuie sur la restriction à chasser le gibier en période d'interdiction au regard des exigences de la réglementation en la matière. En effet, l'année civile est subdivisée en période longue de reproduction des espèces animales et en période de chasse qui dure à peine deux mois. Ainsi, comme les villageois s'entourent de grandes végétations, souvent ils en font un usage tel qu'ils ne respectent pas cette réglementation. *P.F.A* met donc en face deux villages dirigés chacun par un chef. Ce dernier est l'autorité morale par laquelle provient toute loi et/ou injonction. Il dirige sa communauté, fait respecter les règles de conduite paysanne conformément au système mis en place dans le village.

C'est ainsi que le village Kipwala dont le chef raffole de la bonne chair, tient aux feux de brousse pour nourrir tout le village, bien que tous les indices ne présagent pas l'organisation favorable aux feux de brousse.

A l'origine de toutes les décisions importantes, le chef impose les feux de brousse prétextant qu'il n'y a pas d'autre possibilité de sortir de la famine.

A l'opposé du village Kipwala, Mukoko, chef de village Benga, respecte la réglementation de protection de la faune et de la flore, organise les activités paysannes : la culture des champs, la pêche, l'élevage, la vannerie, la poterie, le commerce, etc. Les activités qui permettent de mobiliser les énergies à réagir positivement aux événements. Chaque période de l'année est destinée à une activité précise. Il a favorisé l'organisation et le bien être des paysans.

Ces deux villages dans leur différence ne peuvent se rapprocher, aussi longtemps que s'opposent leurs visions dans la conduite de la destinée paysanne. Et, l'antagonisme s'aggrave du fait que toute la notabilité de Kipwala est divisée sur la question du feu de brousse et que le sage Mayamu quitte son village pour apprendre les méthodes qui font la prospérité de Benga. Pour régler ce conflit, la sagesse africaine propose la confrontation par la danse. Comme par ailleurs la vérité doit être rétablie, le camp du chef Mukoko a pris le dessus. La pièce se termine dans l'allégresse générale qui ponctue la réconciliation et la paix pour les deux villages.

2.2 La bataille de Kamanyola

Un conflit à l'échelon national oppose deux camps : la rébellion et l'armée. La première conteste le pouvoir en place, l'accusant d'illégitimité et la deuxième se place en défenseur de l'unité nationale. Tout commence par l'occupation de l'Est, ventre mou du pays, par les rebelles qui s'organisent pour prendre le pouvoir. La confrontation armée a lieu depuis plusieurs mois sans donner l'occasion à une entente durable entre les antagonistes. Le champ de bataille compte de nombreux morts, surtout dans le camp de l'armée régulière, car les éléments de cette armée luttent contre des hommes rendus invisibles par le *dawa*, considéré comme un puissant fétiche.

Le combat s'intensifie au front, la rébellion gagne du terrain grâce à son invincibilité et prend des localités entières où elle fait régner sa loi. L'armée régulière au comble de désarroi, veut battre en retraite.

Chez les soldats, les discussions s'animent autour de l'origine de cette bataille fratricide. L'inquiétude augmente à chaque accrochage avec l'ennemi invisible qui joue avec la technique d'usure. Annoncé depuis longtemps à côté des troupes armées, le Commandant en chef rejoint les

rangs. Aussi, requinquée par sa présence, l'armée renouvelle ses énergies, accule la rébellion et prend le dessus. La victoire est certaine. C'est ainsi que le pays délivré, a retrouvé la joie. Le peuple peut encore aspirer à la paix et à la concorde nationale.

2.3 Procès à Makala

Les événements qui se déroulent dans la ville sont plus que quotidiens. Mais lorsque les adultes perdent leur foi dans la responsabilité à conduire la jeunesse, la société va droit à la dérive. Une dérive qui prend de l'ampleur et les incitateurs se nomment : le voleur, l'assassin et la femme. Ces adultes emprisonnés à Makala n'ont pas l'opportunité de jouir normalement de leur vie. Piqués par une volonté de repentance, ils se dévoilent. Ils disent la vérité sur les motifs qui les ont conduits à commettre leurs délits. Pour cela, on peut vivre les événements sur pratiquement deux phases de leur vie : le cours normal et les déboires qui conduisent en prison.

La fable de *P.M* est faite d'un récit cadre et d'un récit enchâssé qui retracent la situation de chaque prisonnier. Le monde qu'ils décrivent est tout à fait impitoyable. C'est un monde où règne la corruption, la concussion, la délinquance, la prostitution, le meurtre, l'ivrognerie, le vol, la promiscuité, l'insécurité, etc. Au vu d'un tel tableau, la recherche d'une vie facile devient une illusion, l'éducation et l'instruction des jeunes sont renvoyées aux calendes grecques. La version des faits relatée par chaque prisonnier, met en accusation les adultes. Ceux-ci n'ont pas rempli leurs obligations dans la société et par conséquent, sont les responsables de la perversion familiale et de sa déchéance. La jeunesse qui évolue dans cette société n'a pas les moyens de s'épanouir seule. C'est de cette manière qu'elle est condamnée à un avenir incertain par la faute des adultes une fois de plus.

Mais, à l'issue de la reconnaissance de leur culpabilité et contre toute attente, ils vont bénéficier d'une relaxe. Le garçon innocent restera encore longtemps en prison.

2.4 Notre Sang

L'histoire de *N.S* relate comment un pouvoir dictatorial écrase un peuple qui tente de réagir et protester contre ses prétentions diverses et injustes. Au faite de cette situation de soumission, quelqu'un va se lever pour faire entendre sa voix. C'est ainsi que le Meneur prend la périlleuse initiative d'organiser un soulèvement populaire contre le système politique établi. Il installe son Quartier Général dans sa propre chambre pour diriger toutes les opérations de protestation. Pour ce faire, il arbore la tenue du révolutionnaire à l'image de Che Guevara, communiste assidu. Plusieurs photos recouvrent le mur de sa chambre mythique dont celle de Fidel Castro, son modèle anti-impérialiste, copie conforme de la lutte qu'il mène contre l'impérialisme occidental et le système anti-démocratique et dictatorial installé dans son pays.

Le Meneur va regrouper autour de lui un certain nombre des camarades qui acceptent l'idéologie populaire. Un plan est mis en place. Celui-ci consiste à faire une marche pacifique afin de montrer à la face du monde que le peuple souffre et n'adhère pas à un système politique anti-humain qui conduit le pays à la chute, alors que le pouvoir fait croire constamment à l'opinion internationale que tout va bien au pays.

Pendant les préparatifs, le pouvoir usant de stratagèmes, infiltre les groupes du Meneur. Ce dernier, encore inconscient, accepte des appareils motorola piégés apportés par un homme apparemment en discord avec le pouvoir. Toutes les dispositions prise par le Meneur et ses groupes sont minutieusement suivies jusqu'au jour de la marche pacifique qui, aussitôt commencée, a fini dans un bain de sang. Grande est la désolation du Meneur, la ville est plongée dans une torpeur indéfinie, les familles pleurent leurs enfants tués. Ainsi, tant d'efforts soldés par un échec aussi funeste que brutal plonge le Meneur dans un état d'inconscience. Il devient fou.

2.5 Tu es sa femme

Au hasard des événements qui touchent une famille, la maladie s'autorise à perturber la vie d'un couple heureux. C'est une maladie réputée dangereuse et sans remède. L'époux se résout à consulter les médecins à trois reprises pour sa guérison. Il est suivi régulièrement, mais

voici qu'un jour l'hôpital le renvoie à la maison pour que sa famille trouve d'autres moyens de guérison. A la maison, l'amie de l'épouse, médecin, va offrir ses services pour le suivi du malade. Elle vient chaque jour prescrire les produits pharmaceutiques au malade, mais il ne guérit toujours pas. Face à cette situation que l'on peut qualifier d'impuissance de la médecine moderne, la famille prend la relève, suggère des soins traditionnels. Une condition s'impose : il faut amener le malade au village pour y subir ce traitement en médecine traditionnelle. L'ascendance des us et coutumes veut tirer la meilleure partie à la patience qui a guidé les soins médicaux antérieurement. C'est ici que commence le conflit entre l'Epouse, intellectuelle comme son mari, et sa belle-famille apparemment sans instruction, mais toujours préoccupée du sort de leur fils.

Or, jusque là, la véritable nature de la maladie n'est pas communiquée à l'épouse ni à la belle famille. La déontologie médicale en vigueur n'en autorise pas la divulgation. Le secret reste intact, insondable. Il plane donc un mystère autour de cette maladie obscure au point que tout le monde dit ce qu'il pense. De plus, les convictions religieuses, spirituelles et coutumières de chacun viennent encore creuser le fossé de la division dans la maison du malade. Dans cette ambiance qui met à distance les idées constructives pour attaquer la maladie, arrive le prophète. Ce dernier veut désamorcer la tension croissante des esprits. Mais voici qu'il tombe comme par enchantement sous le charme de l'épouse confrontée à son triste sort où la fatalité se charge de prendre une place essentielle.

En fin de compte, l'amie de l'Epouse va dévoiler l'origine de cette dure maladie. L'Epouse, en ressent un coup fatal car elle sait que son avenir et celui des enfants sont tout simplement compromis. Tout espoir de construire une vie conjugale paisible se volatilise en fumée. Décidée tout de même à sauver son époux, elle va lutter, son amie à ses côtés, pour obtenir sa guérison, jusqu'au jour où il rendit l'âme. La désolation est totale.

2.6 Monnaie d'échange

La fable de M.E cible la famille de l'Etudiant qui en est l'aîné. Orphelins de père, voici que lui et sa sœur viennent de perdre encore leur mère. L'Etudiant, débordant de brillantes études, rentre au pays après quelques années d'absence. Il veut travailler car il se sent redevable de son pays

qui lui a octroyé une bourse d'études. Il est accueilli par sa sœur, unique membre de famille qui, d'ailleurs, fonde beaucoup l'espoir à la réussite professionnelle de son frère, grand intellectuel. Outre sa sœur, il est accueilli par un ami et le fiancé de sa sœur. L'Etudiant annonce qu'il veut travailler et qu'on lui trouve une occupation décente. Devant ce vœu légitime, l'Etudiant ne réalise pas que les paramètres de la vie sociale ont longtemps été bouleversés. Son ami et le fiancé de sa sœur lui proposent d'entreprendre des démarches « spéciales » pour faciliter son engagement dans l'Administration Publique. L'Etudiant s'y oppose.

L'Etudiant ne sait pas que pour trouver un emploi, il faut corrompre. Il refuse de corrompre par ce que, non seulement il ne dispose pas de moyens financiers, mais aussi il ne comprend pas le sens d'un tel acte. La situation se complique, il n'a toujours pas un travail. Au cours d'une réception organisée à son insu, son ami, sa sœur et son fiancé, remettent au directeur une enveloppe contenant de l'argent. Ils font croire à l'Etudiant que c'est une cérémonie officielle de présentation du fiancé, scénario qui place l'Etudiant comme le père de la sœur.

Avide des mondanités, le directeur corrompu fixe rendez-vous à la sœur de l'Etudiant dans un night-club pour retirer l'acte d'engagement de son frère. Lorsque l'Etudiant apprend la nouvelle de la méconduite de sa sœur, il lui assène une gifle fatale, elle tombe du haut du pallier et meurt. L'Etudiant est mis en accusation, il doit comparaître au tribunal pour répondre de son délit.

Un procès public se déroule dans la salle d'audience, où l'Etudiant est interrogé par le juge devant les témoins qui sont le fiancé de sa sœur, sa fiancée et son ami. Ensuite vient le réquisitoire du ministère public et la plaidoirie de l'avocat commis d'office. Or, les juges avaient déjà préparé sa fiancée et une femme présentée comme son épouse légitime aux fins de témoigner contre l'Etudiant. Devant ce jeu compliqué, le président du tribunal demande à l'Etudiant de collaborer avec le tribunal pour obtenir ses aveux. Mais, l'Etudiant repousse ce jeu mensonger. Ainsi, le ministère public va condamner l'Etudiant, soutenant qu'il est anti-nationaliste, pendant que son avocat soutient la thèse d'un accident. Dans ce procès qui se déroule à l'américaine, le public considéré comme membres du jury est appelé à prononcer le jugement.

2.7 Bisò

Bisò relate l'histoire des étudiantes, vivant à la cité universitaire. Elles sont au nombre de cinq pour donner toute la teneur d'un récit qui reprend la réalité de la vie que mènent les étudiantes dans un milieu aussi grouillant d'activités. Dans leur chambre chaque fille est occupée. La première mange, la quatrième est assise dans un fauteuil, la cinquième étudie et la deuxième diminue le volume sonore d'un poste de radio qui diffusait de la musique.

Pendant les vacances, la danse devient chaque week-end l'une de leurs occupations majeures. Subitement elles parlent de leurs instincts sexuels, d'autres occupations universitaires, de comportement affiché par leurs professeurs et aussi de la manière dont elles peuvent attirer l'attention de ces derniers. Ainsi, se prêtant à un exercice psychanalytique, comme sur des malades pour savoir si un soupirant est misogyne ou philanthrope, elles ciblent avant tout leurs enseignants. Elles montent aussi quelques stratégies pour parvenir à leur fin.

Section II : **DEUXIEME ENTREE : LES COMPOSANTES PARATEXTUELLES**

La question des limites du texte, longtemps négligée et aujourd'hui encore par d'aucuns, classée dans un cadre purement publiciste, garde toujours son importance reconsidérée sous l'influence de l'analyse des " paratextes " proposée par G. Genette⁵². Le " paratexte ", divisé en péri-texte et en épitéxte, est avant tout déterminé par son emplacement soit autour du texte, soit dans l'espace même du volume pour le péri-texte (titre, notes, nom d'auteur, dédicace...) ; soit encore autour du texte mais hors du volume pour l'épitéxte (articles extérieurs au volume, entretiens...). Aussi devons-nous partager ce point de vue de Catherine Brasme, éclairant sur le paratexte, qui peut être nettement distinct du texte même de l'œuvre (le titre), « mais peut aussi se glisser dans le filigrane du texte – certains passages de commentaires insérés dans le cours de l'œuvre, certaines notes. Le critère de la " place " pour déterminer ce qu'est un " paratexte " apparaît alors sujet à caution : le paratexte peut s'introduire non pas aux limites topographiques les plus attendues – au début et à la fin de l'œuvre -, mais peut se loger dans de multiples interstices, au cœur même de l'ouvrage, de façon plus diffuse et

⁵² Nous faisons allusion à GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

discrète : il peut se superposer au texte, s'y intégrer, et non pas seulement se juxtaposer à lui. On retrouve ainsi précisément certaines modalités d'insertion dont on avait suggéré les différences de mise en œuvre pour l'émergence du discours auctorial dans les comédies et dans les tragédies : le discours auctorial serait lui-même un paratexte, intégré dans le texte même des pièces ⁵³».

Mukala Kadima Nzuji en parlant du paratexte, dit qu'il est parmi des choix faits par l'auteur, « en vue d'une parole littéraire singulière non seulement dans le code commun (...) mais aussi dans les divers langages sociaux et surtout dans le réseau des pratiques scripturales existantes », car poursuit-il, le paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public ⁵⁴». Toutes ces précisions autour de la notion de paratexte, et au regard des travaux sur le paratexte, nous fait comprendre qu'il existe une diversité d'éléments paratextuels qui comporte une richesse et un intérêt particulier pour l'étude littéraire ; cependant en raison de leur ubiquité et de la consistance de notre analyse, nous nous bornerons au paratexte se trouvant non à l'intérieur, mais *autour* du texte dramatique et *rattaché* au texte dramatique, dans ce qu'il représente et dans leur manière de fonctionner ensemble : le titre, le genre et le sujet, le prologue, l'épilogue et la distribution.

1. LE TITRE

Le titre partage un rapport de réciprocité avec le texte dans la mesure où celui-là constitue « une source d'interrogations dont [celui-ci] constituera la réponse », écrit Gérard Vigner⁵⁵, et vice versa à la suite de la lecture du texte. Sept titres nous permettent de cerner leur choix et signification, leur triple fonction, en l'occurrence *identifier l'œuvre, informer sur son contenu et attirer l'attention* du point de vue de la réception. Au contact des titres, nous allons comprendre leur syntaxe et aussi la catégorisation qui peut en découler. Une manière de leur trouver, à ce niveau, une structure.

⁵³ BRASME, Catherine, ***La poétique auctoriale dans les tragédies de Sénèque. Stratégies d'auteur : modalités d'émergence du discours auctorial et élaboration de la communication littéraire au seuil des tragédies sénéquiennes***, Thèse de doctorat, Université de Lille II, 2004, p. 26.

⁵⁴ KADIMA-NZUJI, Mukala, « Introduction à l'étude du paratexte du roman Zaïrois », in *Cahiers d'Etudes africaines*, 140, XXXV-4, 1995, pp. 897.

⁵⁵ VIGNER, Gérard, « Une unité discursive restreinte : le titre » *Le français dans le monde* 156, 1980, p. 30.

1.1. Choix et signification

Dans son ouvrage R.K.M. Fiangor, abordant une étude sur le théâtre, reconnaît que le paratexte répond à plus d'exigence et de travail esthétique au motif que « les indications paratextuelles paraissent souvent chargées de significations et d'attentes qu'on aurait tort de négliger ⁵⁶». Ainsi, tous ces titres sont choisis d'après une exigence à deux niveaux : *l'insertion* à titre de commande, exigence du pouvoir qui fait parler la plume du dramaturge, et *l'insertion* répondant à l'exercice personnel de l'écriture dramatique. A propos de l'insertion de commande, ***Pas de feu pour les antilopes*** et ***La bataille de Kamanyola*** se font l'écho du pouvoir politique qui tenait à multiplier les sources de sensibilisation à ses actions et l'enracinement durable d'un système politique qui a vu le jour le 24 novembre 1965. Et, la titrologie à l'épreuve dans ces deux pièces de théâtre fut un moyen au théâtre pour parvenir à cette fin.

Quant au deuxième type d'insertion, elle relève du choix de chaque auteur à formuler comme il entend son œuvre de fiction. Il en est donc *l'énonciateur principal*. Dans ce rôle, il peut porter, entre autres, une information à l'intention du public. Il s'agit du rôle qui transforme la société, l'éclaire, manière qui, selon Mukala Kadima Nzuji, fonde l'originalité d'un écrivain, suppose des choix qui se manifestent de façon exemplaire notamment au niveau du paratexte. Ainsi à titre d'exemple, ***Biso*** est une indication qui montre que le dramaturge appartient à deux univers linguistiques différents : le lingala *Biso*, qui veut dire *Nous* en français, semble être une interpellation sur les mœurs légères des jeunes étudiantes d'universités. Au delà, c'est une interpellation qui cible toute la société. A travers le sexe faible, c'est-à-dire les étudiantes, le dramaturge veut porter comme une estocade à la société, en disant : Qui sommes-nous ? Où sommes-nous ? Que faisons-nous ? Que devenons-nous ? Pourquoi est-il toujours question de nous ?

⁵⁶ KOFFI M. FIANGOR, Rogo, ***Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels***, Paris, L'Harmattan, p. 110, 2002.

1.2. La triple fonction

Celle-ci peut se comprendre comme la fonction appellative pour identifier l'ouvrage, la fonction référentielle pour désigner son contenu global et la fonction conative ou publicitaire pour mettre en valeur l'œuvre ou pour séduire des lecteurs potentiels. Les sept pièces de théâtre portent bien la signature de Mikanza. Leur contenu se prête à l'analyse pour déterminer leur richesse, leur valeur réceptive, car une œuvre prend son importance par rapport à sa demande sur le plan de la recherche, de la consommation de plusieurs natures. Ces pièces de théâtre ont été fort réclamées tant du point de vue de la représentation que de celui du contenu, quand il faut tenir compte des prix accordés lors de festivals ou de concours culturels.

a) *Identification et information sur l'œuvre :*

La fameuse phrase de Tchicaya U Tam'Si, « les clefs de mes œuvres sont à la porte », convient bien au rôle que joue le titre d'une œuvre. Celle-ci est d'habitude identifiée grâce au titre qu'elle porte, demeurant par conséquent à la porte, c'est-à-dire à l'entrée, pour dévoiler l'œuvre, orienter et programmer la lecture. Le titre donc «est à l'œuvre ce que la clé est à la porte⁵⁷ ». A ce titre, il devient un discours auctorial qui précède le texte (l'œuvre), un discours sur le monde à découvrir dans les pages à venir. Mais, aussi, une problématique posée dès l'entrée de jeu. Ainsi, on pourra noter, à titre d'exemple, que grâce au paratexte de la pièce **Bérénice**, que toute la problématique de la pièce y est logée. Bérénice renvoyée doit prendre elle-même la décision de partir.

Les titres choisis par le dramaturge placent l'œuvre dans un contexte précis. **Pas de feu pour les antilopes** s'identifie par le feu et les antilopes. Deux mots qui renvoient à la brousse, aux activités qui s'y exercent. **La bataille de Kamanyola** par deux autres qui impliquent respectivement l'adversité, la lutte armée et le lieu de combat. **Procès à Makala** une instance judiciaire et un autre lieu réel. **Notre Sang** pose le problème de l'anatomie humaine : sans le sang, le corps humain ne peut vivre. **Tu es sa femme** parle de la présence d'une femme, mais tout de même d'une personne qui veut le bien de ses proches. **Monnaie d'échange** se place

⁵⁷ KADIMA-NZUJI, Mukala, *Op.cit.*, p. 898.

dans un contexte de valeur monétaire et **Biso** rappelle la présence de toute une communauté humaine à travers laquelle chacun se reconnaît.

Ces titres ne sont pas reconnus dans ce que préconise la pratique classique où ils sont réduits souvent à un héros : **Hamlet**, **Bérénice**, par exemple. On se trouve ici dans le cas d'absence d'un héros éponyme du type mythologique. Toutefois, la diversité des œuvres faisant que certaines portent les mêmes titres, oblige les auteurs à noter, **L'Avare** de Molière, **Œdipe** de Gide, **Antigone** de Sophocle, etc. Pour les titres de Mikanza, il n'y a aucune indication de ce genre destinée à éviter à l'œuvre la méconnaissance de sa fonction identificatrice. Ses titres sont connus par leur contenu et par l'inscription de son nom, comme portant sa signature propre.

b) *Attirer l'attention :*

Ces titres suggestifs à première vue, invitent à la lecture. On se convainc dès le départ de ce que le dramaturge veut dire. Une attention soutenue sur le titre peut dire au lecteur que les titres **Notre Sang**, **Procès à Makala**, **Tu es sa femme**, **Biso**, etc. poussent un cri collectif. Tandis que **Monnaie d'échange** évoque l'argent qui sert d'intermédiaire, **Pas de feu pour les antilopes** fait penser à une interdiction qui refuse de mettre en relation le feu et les animaux et **La bataille de Kamanyola** plonge le lecteur dans un récit de lutte. Pourquoi se combattre ? Cette pesante question pour le cas de la dernière pièce, peut être posée dès l'amorce du titre par le lecteur.

1.3. Les types de titre

a) *Titre informant ou réaliste :*

Tous les titres de Mikanza livrent une information au sujet de laquelle quelque chose se passe. C'est au contact avec le contenu de la pièce de théâtre que cette information est totalement découverte. Ainsi, comme l'énoncé de chaque titre l'indique **Pas de feu pour les antilopes** donne une information concernant les feux de brousse. Peut-on en user ou non, quelle est la période requise pour en user ?, etc. **La bataille de Kamanyola** informe au sujet de la lutte entre les factions antagonistes ; **Procès à Makala** sur un procès se déroulant en prison ; **Tu es sa femme** sur le sida et la femme ; **Notre Sang** sur le sang des innocents qui coule ;

Monnaie d'échange sur le rôle prépondérant que joue l'argent et **Biso** sur un comportement qui tend à perdurer dans la société.

Une série d'informations, grâce à la dramaturgie et à la représentation, qui opère une catharsis où corps, âme et société purgés d'une démesure jugée immorale, incivique et egocentrique par rapport au comportement de l'homme dans la société. C'est ici qu'est envisagée la conception politique de la catharsis qui police le refoulé collectif pour une transformation des mœurs. L'aspect médical opère corrélativement le retour à une norme prescrite par la loi sociale, dit Alain Bernard Marchand, même corporelle, «le corps agi comme manifestation du comportement social et comme métaphore de l'idéologie en jeu⁵⁸». Auprès du public/lecteur comme libération d'un "en trop" dont il faut se purger pour retrouver la commune mesure. En ce sens, pense A. Ubersfeld, qu'il y aurait un va-et-vient entre le plaisir de l'identification et la distance critique. Le spectateur s'identifie à une espèce de conscience centralisatrice dont le héros est parfois le porteur. On voit les personnages du général d'armée (L.B.K) tel qu'il est dans les forces armées, le Meneur (N.S) qui se conduit comme tout révolutionnaire d'idéologie progressiste, l'Etudiant et les étudiantes (M.E, Biso) dans leurs habitudes quotidiennes, la femme (T.S.F, P.M) déjouant et jouant la manière de vivre et le chef traditionnel tel qu'il est dans nos villages. Tous ces personnages sont représentés, c'est-à-dire signifiés à distance intentionnellement (du latin *representare* «rendre présent»). Les faits représentés viennent de la réalité sociale et fournissent l'information nécessaire à la bonne conduite. L'information qui relève aussi de la mimésis – superposition de la réalité ou réalité fictive – dans le cadre de toute titrologie, qu'elle soit imaginée, recommandée, adaptée à une situation ou encore mythique.

b) Titre nom ou à référent animé :

Allo Mangembo keba (1971), **Nkoy Mobali** (1972) et **Ngembo** (comédie musicale, 1977) répondent à une préoccupation culturelle. Tous comportent des noms d'animaux, à part "Mangembo". Dans ce premier titre "Mangembo", pris comme sujet, fait référence aux élèves de Kintambo, qualifiés d'intelligents, mais qui sortaient entre 17 heures et 18 heures de l'école, en comparaison avec la sortie des chauves-souris à la

⁵⁸ MARCHAND, Alain Bernard, « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », in *Philosophiques*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 108.

tombée de la journée. Le deuxième titre parle d'un héros comparé au léopard, personnage revêtu d'une force extraordinaire et le troisième représente des personnages parasites pris également comme des chauves-souris qui s'agrippent à un arbre. **Moni Mambu le pousse-pousseur**, pièce éponyme, écrite en 1972 est une indication manifeste, mieux patente d'un personnage du type traditionnel qui prévient la communauté des conséquences néfastes résultant de son mauvais comportement. Il n'accepte pas les erreurs de celle-ci, la met en garde et détermine les limites au-delà desquelles on ne peut pas franchir. **Ngembo** est une métaphore qui a tendance à ridiculiser ceux qu'elle vise. Avec l'idée que cette désignation peut les faire raidir afin qu'ils changent. C'est une forme de révolte vis-à-vis de leur comportement. Une autre révolte mais plus féroce s'exprime à travers **Baoni** (1988), nom forgé pour qualifier une tribu qui prend la tête de la révolte contre l'occupant blanc. Ces titres à référent animé, en lingala, désignent une catégorisation sociale.

Prix mangondo (une nouvelle, 1972-1973), à l'instar de **Festin des dupes** (1993) et **Otagé** (un essai, 1993) ont à coup sûr un rapport avec les événements socio-politiques qui se déroulent au pays. Ces titres renvoient l'image d'une société qui a eu la prétention de se développer à un certain moment, mais à cause de l'incurie des dirigeants, a connu la désorganisation généralisée et tombe en déliquescence.

Ces différents titres se joignent à l'une des pièces de théâtre à l'étude pour observer que **Biso**, semble cacher le sujet de la pièce dans la mesure où, écourté, et à l'instar de **Les Mots**, **La Nausée** de J. P. Sartre, prend une désignation imprécise, à défaut d'une perception subliminale. Ainsi, **Biso** renferme quelques sens que nous pouvons lui conférer. Ce titre, en effet, se donne à voir comme une brève apostrophe ou comme une énigme. Enigme, car on peut oser dire ce que veut le dramaturge à travers le titre. Quel message nous envoie-t-il ?

1.4. La syntaxe des titres

Dans l'ensemble, la syntaxe de la titrologie se présente comme un ordre, avec le ton impératif que prend la locution "Pas de...", dans **Pas de feu pour les antilopes**. Tandis que **La bataille de Kamanyola** et **Procès à Makala** comprennent en partie une localisation, c'est-à-dire une

spatialité qui exprime un événement et une autre qui est un substantif ; **Biso** et **Tu es sa femme** constituent à la fois une dénomination et une interpellation ; **Notre Sang** et **Monnaie d'échange** recourent à la désignation des maux qui sévissent dans la société. On observe tout de même que le dramaturge jongle parfois avec le titre.

Dans **Allo Mangembo Keba**, il y a référence au téléphone avec "Allo", mise en garde avec "keba" qui lance un appel à distance pour que les autres concernés en soient rapidement avertis et soient sur leur garde. Mangembo est composé du préfixe "ma" : (le lieu) et de "ngembo" : (chauve-souris). **Moni-Mambu le pousse-pousseur** est une indication sur une dénomination relevant du mythe traditionnel. "Moni" (radical du verbe kikongo – *kumona*) qui veut dire "voir" et "Mambu" qui signale l'accumulation " des problèmes" difficiles à résoudre. Ceci dit, Moni Mambu est donc celui qui rencontre sans cesse les difficultés.

Lorsqu'on observe la syntaxe des titres énoncés en phrases courtes, précises, **Pas de feu pour les antilopes**, **La bataille de Kamanyola**, **Biso**, **Procès à Makala**, **Notre Sang** et **Monnaie d'échange**, on s'aperçoit que ce sont des expressions ou des formes stéréotypées qui ne comportent pas de verbe. Ceci fait penser à l'absence d'une action ou d'un mouvement enclenché et dont le processus devrait suivre son cours. L'action exprimée par le verbe aurait pu nous indiquer le mode grammatical et une précision du temps grammatical employé. Dans ce cas, cela nous aurait permis de placer ces titres dans la chronologie de temps, même si on peut l'imaginer. Or, le dramaturge en a fait autrement. Par ce fait, il est facile de comprendre qu'il se range dans un contexte intemporel pour rendre son œuvre impersonnelle. En d'autres termes, on dira qu'il destine son œuvre à toutes les races sans exception. De plus, la formulation de tous les titres ne contenant aucun verbe, peut être perçue comme une sorte de sanction. Chaque mot du titre fonctionne comme un martèlement, une insistance pour durcir les mots, leur donner un autre éclat. N'ayant pas de verbe, ces titres constituent des propositions elliptiques "alertes" qui traduisent une idée vivace et une spontanéité particulière. Le raccourcissement de la pensée dû à l'absence du verbe répond bien à la nature et à la présentation de titre d'une œuvre.

Pas de feu pour les antilopes commence par une locution exprimant la négation “ *Pas de...*”(SP) ou locution prépositive. C'est une locution prépositive qui prend la place d'un déterminant devant le mot “feu”, dans l'ordre syntaxique d'une phrase. C'est une interdiction. Le mot “feu”est l'un des objets dont on parle, il est en rapport avec “les antilopes” (SN) et complément déterminatif. “Pour”(préposition) est mal employé ici et devrait accompagner l'interdiction. Ce n'est pas le cas parce que lorsqu'on brûle la forêt, c'est pour traquer les antilopes, d'où il n'y a pas de faveur pour les antilopes. “Pas de feu pour les antilopes”, phrase nominale, se perçoit dans ce sens : *Il ne faut pas de feu pour attraper les antilopes.*

La bataille de Kamanyola commence par “la”, un déterminant qui, naturellement, définit l'objet formant avec le mot “bataille” un SN représentant une situation se déroulant à un lieu précis : “Kamanyola”, un référent local, que la préposition “de” précède.

Procès à Makala est composé de “procès” qui signifie un jugement (différend), de “à”une préposition qui introduit un lieu (situation spatiale) ou une direction, elle établit une relation entre deux noms et de “Makala”, un nom. Makala est un terme en langue lingala. Il dénote une situation “noire”, difficile, comparable au bois brûlé, facile à broyer. Ce référent Makala est un complément circonstanciel de lieu.

Notre Sang, Tu es sa femme et **Monnaie d'échange** sont des syntagmes qui ne voilent pas, à première vue un regard critique du dramaturge sur la société. Tous montrent à quelques égards le degré d'implication de l'auteur en tant que narrateur, mettent en valeur la situation d'énonciation. Le premier titre possède un pronom “Notre”qui détermine le mot Sang et désigne une *attribution*, une *appartenance*. Le substantif “sang” se réfère à l'espèce humaine dont on craint la disparition imminente, ensemble ils forment un SN. Pour le deuxième titre : “Tu”, est sujet, au début de la phrase, “sa” pronom possessif désigne “femme”, *Sa femme* est un SN. “Femme” est complément à valeur adjectivale, c'est-à-dire un adjectif qualificatif dont la fonction est un attribut et connote une responsabilité qui incombe à la personne féminine. Ce titre insère la présence d'interlocuteurs mis face à face, valables au déclenchement d'un discours. Celui-ci renvoie l'écho d'un mal installé dans la société. L'emploi des pronoms établit ici une des relations pragmatiques avec le

public, démontre l'attitude du dramaturge face au public avec lequel il communique de manière concrète. Le troisième titre, selon le dictionnaire Le Grand Robert, désigne «une pièce de métal de forme caractéristique nummulaire, dont le poids et le titre sont garantis par l'autorité souveraine, certifiés par des empreintes marquées sur sa surface, et qui sert de moyen d'échange, d'épargne et d'unité de valeur». Ici, "monnaie" sert effectivement d'échange. Le mot "échange" évoque l'idée d'une opération, d'un contrat, de recompense, de dédommagement ou de détermination. Monnaie et échange dépendent étroitement de la nature de leur rapport établi. Le titre "Monnaie d'échange" semble devenir un acquis pour la personne qui exige une forme immorale de recompense.

Quant à **Biso**, titre allusif, c'est un syntagme unique, pronom personnel. "Nous", représente les hommes en général, sans distinction de sexe ni de classe sociale.

1.5. La catégorisation

En observant les sept titres de pièces de théâtre, on est en droit de dire qu'ils expriment des situations diverses dans lesquelles se trouve la société congolaise, des expériences développées contrairement aux bonnes mœurs et aux efforts de développement harmonieux. Des situations que l'on place strictement dans le cadre social et dont une autre catégorisation systématique ne s'impose pas en dehors de la société elle-même. Par contre, il faut voir dans **Pas de feu pour les antilopes**, comment peut être réglée la question zoologique ou de la faune et de la flore dans nos villages. La brouille socio-politique et l'incurie due à l'inexpérience dans **La bataille de Kamanyola** et **Notre Sang**, la responsabilité vis-à-vis d'un fléau, le sida, dans **Tu es sa femme**, la dépravation des mœurs et le procès fait à la société dans **Procès à Makala, Monnaie d'échange** et **Biso**. Ces situations rentrent dans une catégorie, c'est-à-dire un ensemble de problèmes que connaît l'homme. Ces problèmes décrits dans les pièces de théâtre déterminent, tous, le niveau d'abattement d'une société, le niveau de profonde crise morale.

L'exploitation inspirée de divers faits saillants sociaux enserme narrativement le contexte diégétique des textes dramatiques, dans le sens instauré par le titre, d'une part et, d'autre part donne une image du contexte dans lequel vit l'homme congolais, ciblé par le dramaturge déjà

au niveau de la titrologie. Celle-ci ayant été cernée comme une des formules paratextuelles communiquant des idées essentielles, on peut à présent mieux comprendre et désigner le genre et le sujet de l'œuvre.

2. LE GENRE ET LE SUJET

Le genre présente les idées générales d'un groupe d'êtres ou d'objets montrant des caractères communs. D'un point de vue littéraire, c'est une catégorie d'œuvres définie par la tradition d'après le sujet, le ton, le style et la présentation. Selon le Dictionnaire Encarta (1993-2008) : après une période baroque marquée par un style surchargé, des messages codés complexes, la littérature se tourne vers des formes plus simples et plus pures. Chaque genre donne lieu à des règles d'écriture rigoureuses que les auteurs se doivent d'appliquer. K. Hamburger, considère trois genres : épique, dramatique et lyrique⁵⁹. Celui des pièces de Mikanza est bien sûr le théâtre.

Sur le genre et le sujet, quelques interrogations reviennent souvent : de quoi le théâtre parle-t-il aujourd'hui et sous quelle forme, s'ouvre-t-il à une histoire immédiatement contemporaine liée à la nature du sujet ? Comment le choix du sujet d'une pièce se détermine-t-il ?

Traitant de la question du genre dans son étude, Catherine Brasme⁶⁰ considère que la position de J. M. Schaeffer sur les genres est révélatrice. Nous pensons que ce qu'il appelle la conception " lectoriale " des genres peut être envisagée dans le cadre de la réception d'une œuvre, opérant comme un " horizon d'attente " ou un " répertoire ". Mais, il y a surtout la classification au 17^{ème} siècle qui détermine les genres à la suite de la codification qui finit par en offrir des œuvres modèles. De même, l'existence de la hiérarchie des genres à l'intérieur du champ littéraire : place du théâtre par rapport aux autres genres ; degré de légitimité des sous-genres dramatiques (voir, historiquement, la domination de la tragédie sur la comédie ou de la comédie " sérieuse " sur la farce...) ; classement des théâtres et de leur public selon les genres en présence, etc. demandent de la part du lecteur un effort d'accommodation à reconnaître une catégorisation générique.

De ce point de vue, un genre serait comme un catalogue d'essences préexistantes qui se trouveraient plus ou moins bien illustrées par des

⁵⁹ Cf. Hamburger, Käte, K. Hamburger, *La logique des genres*, Paris, Seuil, 1986.

⁶⁰ BRASME, Catherine, *Op.cit.* p. 6.

œuvres données. Nous savons par ailleurs que chaque genre traite d'un sujet bien précis. C'est ce dernier qui est à l'œuvre dans un texte de théâtre et, notamment, dans ceux des pièces de théâtre de la présente étude.

Mikanza aborde le sujet de chaque pièce de théâtre sans aucun détour. La langue et le style font appel à l'expérience quotidienne de la société. Le sujet manque d'humour, signe d'attachement à l'engagement du dramaturge de « dire vrai et juste ». C'est ainsi qu'on percevrait la présence de Mikanza dans certains personnages. L'assassin dans *P.M*, le malade dans *T.S.F*, Mayamu dans *P.F.A* et l'Etudiant dans *M.E*. Il a imaginé en 1982, le rôle de narrateur à travers la technique de "radio-trottoir" dans le but essentiel de mieux présenter le sujet de la pièce **Le Cid**. De même que la palabre dans *P.F.A* pour rendre explicite le sujet.

On a quelque difficulté à déceler la limite entre la fiction et le réel qui disparaît aux yeux du lecteur. Le langage est clair, le sujet puisé dans la réalité, celle que le dramaturge analyse et critique. Il parle de divers sujets : de la préservation de la nature (*PFA*), de la guerre et des troubles d'origine politique (*LBK*), de la responsabilité des adultes et des maux qui minent la société (*PM*, *ME*), de la femme (*Biso*), de la maladie c'est-à-dire du VIH Sida (*TSF*) et de la dictature politique (*NS*).

D'ordinaire, le sujet d'une œuvre est puisé dans l'expérience sociale, environnement accessible à l'auteur disposé à le traiter pour le réintroduire dans la société. Ce qui le prédispose à l'observation des événements social, historique, politique, culturel, etc., afin de s'accommoder des préceptes qui définissent et hiérarchisent la production dramatique ou l'écriture d'une œuvre. Au regard donc de cette observation des événements, le genre dramatique qui en découle s'identifie à une catégorie sociale. La farce fut réservée à la populace, la pastorale aux bergers et bergères, la tragédie aux nobles, la tragi-comédie aux nobles et à la classe d'origine plus modeste. Ce sont des indications qui justifiaient aussi le sens de l'écriture, mieux une idéologie.

Les sept titres des pièces de théâtre à l'étude ne sont pas suivis d'indications sur le genre, comme il en est le cas dans la pratique, suivant la tradition théâtrale classique, car la notion de genre a été fort longtemps éclatée pour rendre plus de liberté à l'écriture dramatique.

C'est de cette liberté, on veut bien s'en convaincre, que Mikanza fait montre.

A part le cas de **Biso**, il ne fournit pas de repère explicite sur le genre de ses pièces de théâtre pour dire qu'il n'indique pas le registre auquel appartiennent ses pièces de théâtre. C'est seulement à la fin du texte dramatique que le lecteur découvre que telle pièce est un drame social et telle autre une tragédie, etc. Catégorisation libre et reconnue du drame romantique dont se réclame Victor Hugo. Ce dernier « veut rendre compte des contradictions de l'homme, "être complexe, hétérogène, multiple composé de tous les contraires" ⁶¹ ». On s'aperçoit qu'à l'état actuel, l'écriture théâtrale s'est dessaisie des étiquettes faisant allusion au registre du genre, « affirmant ainsi sa liberté et son refus des codes, mais peut-être aussi le doute profond qui désormais l'habite ⁶² ». Doute du résultat attendu, du fait des réponses inappropriées réservées, à certains égards, même à la nature de l'œuvre théâtrale. Celle-ci, représentant les faits de la vie, donc peut revêtir plusieurs formes parmi lesquelles une comédie, un drame, une tragédie. C'est une forme de réalisme.

Mikanza par cette attitude veut rompre avec l'indication sur le registre qui suit le titre d'une pièce de théâtre. De ce fait, il tient aussi l'argument de rendre le théâtre à la société, à l'humanité. Est-ce que cette même liberté l'habite aussi dans la manière de commencer ou de terminer son texte dramatique ?

3. LES « EMBOUTS » TEXTUELS COMME ARGUMENTS

3.1. Le prologue

Le début d'un texte dramatique dans les tragédies c'est le " prologue ", dans la mesure où sa fonction est d'introduire un type de réception particulier. Catherine Brasme note que le prologue sert à établir les liens intertextuels et les réseaux d'images susceptibles d'impulser le point de vue d'un récepteur " modèle ", réceptif aux multiples strates de signification de l'œuvre. Notons rapidement que certains accolent, de par la tradition classique, le " premier acte " au terme de " prologue ". En tant que « Seuil » de l'univers textuel, nous préférons désigner le début des pièces par l'expression prologue, préfiguration et *lieu spécifique* d'une

⁶¹ PRUNER, Michel, *Op.cit.*, p. 12.

⁶² PRUNER, Michel, *Idem*, p. 13.

parole de la pièce et de *la fonction textuelle* qui lui est attachée. Et le fait de mentionner le "prologue", semble refléter la lecture qui peut être faite de ce lieu du texte et la perception de son rôle et de son statut par rapport à la suite de l'œuvre.

Ce travail de création qui présente une exposition des données nécessaires au commencement de l'action, fait encore remarquer Catherine Brasme, «entre dans la stratégie générale par laquelle sont tissés certains rapports avec un récepteur qu'il s'agit de rendre attentif moins à l'intrigue elle-même qu'à la façon dont ses éléments sont recomposés de façon "originale", redéfinissant les contours génériques des œuvres⁶³». Ce même travail relève de la "poétique auctoriale" dans la mesure où il considère ce que fait l'auteur (le dramaturge), dans son activité, devenue une instance créatrice par rapport à la fonction textuelle à laquelle correspond le pôle de la réception, qui lui est indissociable.

Mikanza donne, en guise de prologue, tantôt la présentation du décor et de *la toute première disposition scénique à l'ouverture de l'action dramatique* par rapport aux faits à dramatiser (*M.E, Biso, T.S.F*). Il faut y voir l'intention scénographique plutôt que la communication urgente à la présentation du texte dialogué. Cette disposition scénique est brève dans **Biso** où le lecteur entre en contact directement avec un espace : l'internat. Elle est décrite avec un élan de "dramaticité" et la manière plus sommaire et suggestive dans *M.E* : «*De nos jours. Quelque part dans n'importe quel pays d'Afrique*» (p. 2). Là, également, deux espaces sont introduits et les personnages de l'Etudiant et de la sœur sont identifiables. Quand apparaît dès le départ dans *T.S.F* "la véranda", espace dramatique et scénique privilégié, on voit un seul personnage, très remarqué, c'est l'Epouse qui "applique du dissolvant sur les ongles..." (p. 14).

Tantôt le commentaire en off d'*un chœur* sur fond de musique (*L.B.K*), le chœur rend compte de la narrativité du texte dramatique. Ce faisant, le contenu du prologue de *L.B.K*, un poème, est forcément une évocation historique sur la colonisation et l'indépendance, fait entrevoir la situation dramatisée en Afrique : "Au cœur de l'Afrique" (p. 13), précisément en

⁶³ BRASME, Catherine, *Op.cit.*, p. 26.

RD Congo envahie par la rébellion : "L'armée est sollicitée partout : A l'Est, Au Sud" (p. 14). Le chœur de *N.S* s'ouvre sur le héros, le Meneur, personnage principal au cours d'une scène macabre, « *La torpeur l'envahit (...), il s'agite en proie à un cauchemar* » (p. 13), pendant son rêve, dans une petite chambre. Il implore le pardon : « *Son zèle à vouloir se faire excuser n'a d'égal que la colère de l'homme masqué (...)* » (p. 13), le même pardon est de mise dans la prière testamentaire du dramaturge précédant le chœur : « *Mon Dieu Seigneur, au jour où votre serviteur appellerez* » (p. 5.). Le prologue s'annonce sur une mauvaise augure : « *la machette s'abaisse lentement sur lui. Héroïque (...) penche la tête sur le côté* » (p. 15). Ce prononcé du chœur semble proportionnel au ton dramatique que les faits ont sur le déroulement des actions et sur ce qui impulse leur achèvement.

Tantôt encore par le résumé de l'action dramatique (*P.M*), dans la mesure où le déroulement des actions peut paraître enchevêtré. Dans ce cas, le dramaturge s'impose la tâche de fournir une explication claire au début. Sans doute il est de même pour la scène d'exposition dans *P.F.A* et l'exposition du chœur dans *N.S*. Aussi, ce résumé prélude à l'action dramatique de *P.M*, montre une conversation qui se déroule en prison, « *Dans la prison de Makala* » (p. 9) entre trois prisonniers, mais brutalement interrompue par l'arrivée d'un garçon. La scène d'exposition de *P.F.A* introduit les femmes qui s'affairent à leurs activités, dans la mesure où elle règle la gestuelle et le ton des lamentations des femmes dont l'influence reste sensible au récepteur tout au long de la pièce.

Tous ces indices sont en fait des éléments dont rien ne rejette ce poids que le dramaturge leur donne, mais qui entrent dans un réseau de données soutenant la perspective d'interprétation. On sait qu'il représente le champ dans lequel ce qui aurait été " prévu " ou " voulu " par le dramaturge.

Le prologue mikanzien n'est pas toujours en forme dialogué, il prend aussi la forme d'un texte introductif, d'un monologue, d'un poème qui s'adresse au public. Il se distingue par la *communication littéraire spécifique* qui est entreprise au début du texte dramatique. En ce sens que, jouant pleinement sa fonction d'exposition, il constitue un phénomène par lequel l'illusion théâtrale est rompue et les spectateurs

directement intéressés à " négocier " le passage, l'entrée dans le système de l'œuvre.

Mais, avant que la communication s'établisse entre les seuls personnages, le public, loin de disparaître de la situation de communication, reste un interlocuteur indirect dont la présence et la participation sont toujours supposées afin d'y voir son attachement au récit. Le chœur de *L.B.K* établit cette communication directe avec les conséquences de la colonisation, celui de *N.S* avec le rôle libérateur face au néocolonialisme. Dans les tragédies, comme il n'y a pas de rupture d'illusion, si l'on considère le "*prologus*", le public n'est jamais pris à partie directement : il est dès lors bien plus malaisé de cerner en quoi la situation de communication du prologue et celle des premières scènes diffèrent, bien plus difficile aussi d'établir les limites du prologue, de le reconnaître comme tel.

Le modèle de prologue varie chez Mikanza. On ne le voit pas se fixer sur le chœur uniquement, étant donné que celui-ci reste le modèle de la tragédie. L'auteur diversifie les conditions de déclenchement de l'action, en même temps qu'il fait voir le sens de reconnaissance du prologue qui serait non plus seulement le *lieu* du texte, mais aussi la *nature* et l'*enjeu* de la parole qui s'y déploie. Ce qui fait d'ailleurs leur caractéristique, dans une visée assez descriptive, afin d'avoir à l'esprit par qui, par où les conditions d'ouverture de l'œuvre, appelées " seuils " au sens genettien du terme, orientent la lecture.

3.2. L'épilogue

La suppression de l'épilogue, du prologue et du chœur pour la première fois, à l'époque de la Renaissance, est considérée dans l'histoire du théâtre comme prélude au début du drame moderne. Ce coup de poing a pour justification, de considérer la primauté exclusive du dialogue, c'est-à-dire l'expression interhumaine dans le drame et que celui-ci n'est rien d'autre que la reproduction des rapports interhumains. Cependant, au vu de l'évolution du drame, la tradition théâtrale n'est pas complètement bousculée pour laisser la primauté exclusive au dialogue. Les auteurs y font encore recours. Ce qui, en fait, donne la place au paratexte, notamment l'épilogue, discours récapitulatif à la fin d'une pièce de théâtre.

Ayant une dimension de la narration théâtrale, l'épilogue se déroule dans un contexte scénique, structuré et verbal ; or dans **Biso**, on ne voit pas de trace d'intégration du récit. **Biso** est une pièce de théâtre qui excelle dans le caractère plus atypique. Elle est présentée sommairement, en un seul acte, coupée du dernier discours paratextuel. Cependant, le dramaturge semble régler cette carence par la dernière didascalie : « *elles forment une rangée allant du côté jardin vers le côté cour* », (p. 12) pour clore l'acte et quitter la scène. C'est ainsi qu'elles reprendront en chœur : « *Allons-y ! A l'assaut ! (...), elles sortent par la porte du côté cour* » (p. 12). Au vu de cette scène, on revoit un paramètre, le décor ou l'espace, et dans une moindre mesure, le recours au mouvement rythmé d'ensemble des personnages qui adressent leur dernier mot au public.

Quant à *P.M*, *M.E* et *N.S*, on ne décèle rien sur l'épilogue. *P.M* note l'attitude du garçon en prison, derrière les barreaux : « *il s'assied lentement sur l'escabot les mains toujours accrochées aux barreaux* », (p. 88). L'émotion et le désappointement se lisent sur son visage. Comportement relatif à un aveu d'impuissance et d'injustice sociale. Le décor change au noir pour dire que la pièce prend fin. La pièce *M.E* se termine par une voix en off, cédant la place à l'apologue que le dramaturge fait ressortir intentionnellement par la mère, dans l'outre-tombe : « *Montrez-vous dignes de nous. Ne nous tourmentez pas sous terre, au royaume des ancêtres par une conduite déshonorante* », (p. 82). Dans *N.S* l'apologue est remplacé par des invectives prononcées par une autre voix féminine, en off : « *Bonheur ! Pour quel bonheur avez-vous ouvert ces veines ?* », (p. 70). Question lancinante qui s'observe dans le dialogue entre le héros et les voix de l'au-delà, dialogue axé sur le sang représentant des victimes tuées par balles. A l'instar de *P.M*, le décor à la fin vire au noir.

T.S.F ne donne aucune indication du prologue. La voix qui parle en dernier lieu est celle de la sœur du malade. Elle vient en off, appelant le docteur : « *Docteur ! Docteur ! Docteur ! Voici les médicaments, le sang et les résultats...* » (p. 67). La scène montre uniquement les femmes : l'épouse, l'amie, la mère et la sœur. Les gestes des uns et des autres témoignent de l'impuissance humaine devant une maladie qui a rongé le corps entier. Les dés sont jetés : « *Rageusement, l'Amie brise le flacon de*

médicament sur le pavement », (p. 67). Toutes sombrent dans le noir, qui représente ici le gouffre, inconscientes. Et, c'est la fin de la pièce.

L'épilogue de *L.B.K* est essentiellement un éloge du courage du personnage principal, repris de cette manière : « *Grâce au courage, à la détermination et à la bravoure du Commandant en Chef (...)* » (p. 56). Il inaugure une nouvelle ère de paix et de sécurité qui allait renaître, le sang allait cesser de couler, la reconstruction du pays allait démarrer : « *Kamanyola, c'est donc bien un nouveau départ* » (p. 56). Ce souhait vers une nouvelle vie fait aussi étalage de la victoire de l'armée nationale, dans un espace géographique connu, un lieu resté mémorable.

La dernière scène de *P.F.A* est différente des autres pièces de théâtre ; elle s'achève par la joie et le contentement général. Les villages antagonistes font la paix à l'avènement d'un nouveau chef traditionnel, sage et intelligent. Aussi, après avoir noté ce qui fait ce contentement général, voyons ce que peut réserver la distribution.

3.3. La distribution

Le propre au théâtre est de vouloir *affecter*, écrit Ross Chambers⁶⁴, et, pour ce faire, il faut avoir des individus pour réciter le texte, mieux interpréter les personnages du texte dramatique. En ce moment, intervient la parole dans le spectacle où la gestuelle se joint aux autres illustrations du texte grâce au concours du metteur en scène.

Mikanza joue sur deux types de distribution, tantôt une distribution abondante, tel est le cas dans *L.B.K*, *P.F.A*, *M.E* et *P.M* ; tantôt une distribution allégée dans *Biso*, *T.S.F* et *N.S*. Il choisit le rôle qui convient le mieux à l'interprétation et par rapport à leur dénomination, en ce sens que le nom corresponde au rôle à jouer dans la pièce et à l'effet qu'il produira auprès du public. Ainsi, il est à dix-sept personnages et plus d'une vingtaine "de soldats" et les "simba" invisibles, considérés comme mineurs pour *L.B.K*, vingt-deux pour *P.F.A*, représentant essentiellement l'univers paysan, quatorze pour *M.E* qui, selon le dramaturge lui-même sont situés « d'après leurs relations les uns aux autres ou d'après leurs fonctions, (p. 1) » et neuf dont l'origine sociale différente

⁶⁴ CHAMBERS, Ross, « Le masque et le miroir vers une théorie relationnelle du théâtre », in *Etudes Littéraires*, décembre 1980, p. 402.

se révélera après pour *P.M.* La distribution régresse de manière symétrique avec six pour *T.S.F.*, *Biso* et *N.S* et se rapproche du style racinien dans **Phèdre** et **Bérénice**, comme par ailleurs dans **Britannicus**, avec une distribution homogène à travers laquelle transparaissent néanmoins les deux figures emblématiques de la pièce, Néron et Agrippine. Aussi, par exemple, la distribution est-elle conçue de façon que Mukoko et Manga fassent figures de proue dans *P.F.A.*, l'Etudiant et la sœur dans *M.E.*, le malade et l'Epouse dans *T.S.F.*, et le Meneur et l'Envoyé dans *N.S.*

A l'instar de la ténacité d'Hamlet, prince de Danemark, à vouloir à tout prix venger son père empoisonné par son propre frère Claudius assoiffé de pouvoir ; le personnage de Commandant en chef de l'armée dans *L.B.K.*, tient aussi à vaincre les frères rebelles simba, accusés d'installer à profusion le trouble et de préparer un plan machiavélique contre le pays. La distribution tient compte de l'action dramatique et de l'exercice facile d'imitation perçu chez l'acteur. Mikanza a choisi ses personnages par rapport à cette donne pour, bien entendu, mieux soutenir les ressorts de l'intrigue. On remarque que la distribution réserve en grand nombre les filles étudiantes dans *Biso* et les femmes dans *P.M.*, dans une moindre mesure dans *T.S.F.* ; en sorte qu'elles parviennent à laisser leur prétendue empreinte négative et indicielle. Il va sans dire qu'au travers de ce choix dramaturgique, on pourra également atteindre l'extériorisation des unités significatives.

Section III : **TROISIEME ENTREE : ANCRAGE ET UNITES SIGNIFICATIVES**

Notre préoccupation se place au niveau de la présentation des unités significatives du texte dramatique qui intéressent l'analyse et qui éclairent en amont le travail d'auscultation de la structure. C'est ainsi qu'il est important de s'intéresser aux unités significatives dans une pareille étude pour déterminer leur place et leur nécessité dans l'analyse de la structure et de celle ultérieure de l'esthétique. Une manière de présenter le protocole et la détermination de ces unités significatives. A ce propos, on sait bien que la partition du texte dramatique tient compte des unités telles que les actants, le personnage, l'action, le rôle, le discours, l'espace et le temps. Pour A. J. Greimas, il s'agit de l'actant, l'acteur, le rôle et le personnage qui sont hiérarchisés et articulés. Hormis l'acteur qui a tendance à se confondre avec le personnage, les autres unités seront analysées en vue de la recherche d'une structure textuelle conduisant

par la suite au modèle actantiel des pièces de théâtre de cette étude.

En sémiologie, note Anne Ubersfeld, la détermination des unités est la première démarche dans l'analyse. Or il se trouve que « dans le domaine du théâtre, elles sont particulièrement difficiles à saisir et pourraient bien à la limite ne pas être identiques selon qu'on considère le texte ou la représentation⁶⁵ ». Dans ce cas, la notion d'*unité significative* peut être comprise et engagée du fait qu'elle constitue d'une part, le lit où peut surgir une diversité de fonctionnement dramatique et, d'autre part, elle comprend un ensemble de moyens ou un système signifiant à la base de la construction du texte dramatique. Détentric(e) d'un contenu signifiant, d'une (des) unité(s) dans un texte de théâtre se réfère(nt) à un tout, à une totalité ; ce qui lui (leur) convient pour se structurer. A ce niveau, loin de pouvoir en faire une analyse au sein même de la structure de chaque pièce de théâtre, notre intention est, pour bien comprendre, d'envisager leur importance et de situer leur rôle avant de les insérer dans la structure dramatique. En clair, il s'agit de les cerner comme modalités et stratégies qui participent à l'élaboration et à la présence du texte dramatique. Et, aussi, d'indiquer leur place et leur rapport dans le fonctionnement à l'intérieur du texte théâtral et dans quelle mesure elles favorisent le rapport texte-représentation, c'est-à-dire au niveau scriptural et au niveau de la représentation. D'autant plus qu'elles se complètent (se structurent) comme dans un maillon de chaîne : l'actant se détermine suivant l'action que l'on retrouve dans le discours (le dialogue) pour être exprimée à l'aide d'un rôle du personnage considéré dans l'espace et à travers le temps.

1. LES UNITES QUI PARTICIPENT DE L'ACTION

1.1. L'actant

Catégorie issue d'un modèle de base et nommée par A. J. Greimas, l'actant est différent du personnage. Il est un objet, une idée, une abstraction ou un personnage collectif, absent sur la scène ; il n'est jamais sujet de l'énonciation. La notion d'actant s'amplifie avec Vladimir Propp dans son étude de la structure des contes pour mettre l'accent sur l'action au détriment de l'agent, c'est-à-dire le personnage. La question des

⁶⁵ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, pp. 64-65.

actants, ou des dramatis personæ, comme Propp les appelle, donne une conception des actants qui est fonctionnelle : les personnages se définissent par les « sphères d'action » auxquelles ils participent, ces sphères étant constituées par les faisceaux de fonctions qui leur sont attribués. Dès lors, l'être qui agit (agent) est, semble-t-il, conditionné par le besoin de savoir ce que fait le personnage et non *qui fait quelque chose et comment il le fait*. Ce qui constitue des questions qui ne se posent qu'accessoirement.

Lucien Tesnière énonce une typologie des actants qui tient compte : (i) de la *communication* (actants de la communication) qui met face à face le locuteur et l'allocutaire dans les dialogues ; (ii) de la *narration* ou l'énoncé (actants de la narration) où l'on voit le sujet et l'objet, le destinataire et le destinataire et, enfin (iii) de la *fonction* (actants fonctionnel) avec le sujet pragmatique et le sujet cognitif. Tous, à quelque titre que ce soit participent au procès dramatique.

En rapport avec cette typologie, *P.F.A* met côte à côte les notabilités de deux villages, Kipwala et Benga, réalisant leur fonction de notables. Ils font usage de la force de l'oralité où le jeu de passe-passe proverbial prend le dessus (la narration). Ils jouent aussi les communicateurs (locuteurs et allocutaires) pour la recherche d'un consensus autour des feux de brousse.

Le Quartier Général de l'armée loyaliste met à la disposition les moyens techniques de communication pour atteindre leurs différentes bases au front, rend possible la communication entre plusieurs bataillons qui sont en fait les actants de la communication dans *L.B.K.*

Agissant dans le cadre de différentes forces qui influencent le déroulement de l'action, un système plus épuré, plus abstrait et plus général, réduit à trois positions relationnelles : celle de l'actant *sujet* qui poursuit un but ; *opposant* obstacle à la réussite du sujet et *adjuvant*, l'aide du sujet dans la réalisation de sa recherche. En ce sens que, écrit J. C. Coquet, « dans une visée *paradigmatique* l'actant est le lieu d'une combinatoire modale, il s'agit d'étudier à la fois la combinatoire modale de l'actant-sujet, autrement dit les modalités requises pour l'identification

et les relations sujet-objet ou sujet-sujet qui définissent l'actant ⁶⁶). Dans la quête de l'objet, on voit précisément l'extériorisation de cette combinatoire modale des actants chez Mikanza. Ainsi, Mayamu, le Commandant en chef, le malade, l'Etudiant et le Meneur représentent le paradigme de courageux ; ceux-ci animés par la sagesse, l'esprit de la stabilité sociale et de l'honneur comme vertu, ne peuvent obéir qu'à leur devoir. De même que la recherche de la paix (L.B.K), la poursuite du bien-être social (P.F.A, N.S, T.S.F) et la sensibilisation de l'homme sur sa responsabilité envers la jeunesse, la famille (P.M), agissent dans le cadre de cette analogie relationnelle des actants. Dans la foulée, J. C. Coquet définit le sujet du discours par sa relation à de grandes catégories sémantiques modales telles que le *vouloir*, le *pouvoir*, le *savoir* et le *devoir*. Il poursuit, disant que la combinatoire modale d'un actant *autonome* dispose de trois premières modalités (vps) et celle d'un actant *hétéronome* inclut aussi la dernière (vps-devoir).

Le récit historique de la rébellion repris dans L.B.K et dont l'émouvant chœur en fait grand écho au prologue, constitue l'appel au renforcement des énergies nécessaires à la relance du développement national et à l'éveil, à l'union des cœurs pour la construction du village (P.F.A), à la solidarité humaine (M.E, P.M) et à l'abandon des mœurs légères et immorales (N.S, T.S.F, Biso). Et, donc, autour d'un idéal concret. Pour ce faire, J. C. Coquet note que la visée *syntagmatique*⁶⁷ cherche à tracer l'histoire transformationnelle de l'actant. Celui-ci, dans l'accomplissement de son parcours sémiotique, précise les « programmes » qu'il entreprend suivant qu'il est en position de « sujet de quête » ou qu'il a acquis la qualité de « sujet de droit », étant en coïncidence avec son objet recherché. Lorsqu'un personnage est ce qu'il « fait » ou provoque ; il est considéré comme une fonction ou un ensemble de fonctions qui peuvent changer ou s'inverser dans le cours du récit. Un actant quant à lui peut être absent de la scène, les personnages sur scène parlent de lui, agissent en fonction de lui mais il n'apparaît jamais physiquement.

⁶⁶ COQUET, Jean Claude, *La quête du sens*. Le langage en question, p. 149, cité par Magdalena, NOWOTNA, in ***D'une langue à l'autre. Essai sur la traduction littéraire***, Littérature, 2005, p. 50.

⁶⁷ COQUET, Jean Claude, *Op.cit*, p. 149.

1.2. Le personnage

Le personnage théâtral – être fictif s'incarnant dans un comédien réel, être qui parle à son interlocuteur en même temps qu'au public – peut-être simultanément : un individu possédant un nom, des traits physiques distinctifs, un rôle qui peut être plus ou moins traditionnel et codé (le malade, l'épouse, le trompé, le traître...) et un actant sujet, objet, adjuvant, opposant... ; il fait partie d'un système dynamisant l'action. Le personnage se caractérise aussi par son discours qui le rattache à une classe sociale, à un groupe.

Dans la catégorie de personnage on compte trois niveaux : l'actant, l'acteur et l'individu. Tous ils tiennent un rôle lorsque l'on se réfère à ce que peut être le *schéma actantiel* d'une histoire ou aux schémas de différentes séquences. L'application rigoureuse du rôle de personnage au théâtre donne un effet de « quasi-personne ⁶⁸ » ou « d'illusion anthropomorphique », selon P. Pavis. Il est doté d'une onomastique et d'opérateurs modaux d'autant plus qu'il sait, qu'il veut quelque chose et agit en conséquence. En témoigne aussi, à pour cet agent, l'attribution d'un pouvoir d'exemplification et de représentation généralisante, en conformité ou en rupture avec les normes et les valeurs sociétales de l'auteur et du lecteur. Selon Umberto Eco le personnage est auto-diégétique, « surnuméraire ». Avec Simonini, il est un personnage ignoble sans aucune qualité, sans morale et surtout animé d'un antisémitisme total qui motive toutes ses actions et toute sa vie. Il en est presque le cas avec le chef Manga qui sera remplacé par Mayamu, personnages tous deux « indigènes », mais avec l'avantage que Mayamu (*P.F.A*) est un personnage « mixte » ou « migrant », selon T. Parsons. Tandisque les adultes de *P.M*, la Militante (*N.S*) et d'autres encore dans les pièces à l'étude peuvent être qualifiés en général de « modélisations simulées de la ''réalité sublunaire'' ⁶⁹ ». Le personnage se présente d'après une hiérarchisation selon son degré de fréquence, sa position dans l'intrigue, sa fonction axiologique. Les genres, les époques ou les auteurs,

⁶⁸ D'après JOUVE, Vincent, dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1992. Selon Vincent JOUVE les personnages peuvent induire trois types différents de lecture : "Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (susitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nomme respectivement ces trois lectures : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte."

⁶⁹ PETITJEAN, André, *Op.cit*, p. 69.

permettent de mesurer et de décrire la configuration du personnage. D'un point de vue de l'anthropologie imaginaire, il est le point de spécificité, dans la mesure où cette représentation fictionnelle réfère, par-delà les variations figuratives, de l'allégorie à l'individu (*Biso*, allégorie de la société congolaise) ; de la métaphore à la synecdoque... (les villages *Benga* et *Kipwala*, comme réalité villageoise en RD Congo). Il peut aussi assumer des fonctions actantielles différentes.

La crise du personnage tant évoquée par R. Abirached n'a pas, à notre humble avis, effacé son rôle prépondérant dans l'art dramatique. De toute manière, avec l'avènement du naturalisme, du symbolisme et aussi des approches filmiques liées au cinéma, l'acteur se retrouve en face de rôles nécessitant une réflexion nouvelle. Mettant à profit tout son savoir-faire, il doit alors chercher de nouvelles pistes pour donner corps et voix au personnage qu'il veut incarner, trouver un savoir-être... ; ce qui l'amène à rentabiliser l'action dramatique au mieux de ses aptitudes.

1.3. L'action

Dans le **Dictionnaire du théâtre**, P. Pavis définit l'action comme étant constituée par l'ensemble des changements concernant les personnages à partir d'une situation initiale et aboutissant à une situation finale selon la logique d'un enchaînement de cause à effet. Ce qui situe l'action dans tout le parcours du processus dramatique, à défaut duquel le théâtre même n'a pas son caractère conflictuel ni dynamique. Ainsi, se fait jour la combinatoire des forces qui interviennent dans le drame et que tous les éléments constitutifs porteront un sens et une valeur. Sans action – l'un des piliers de la convention du genre –, le théâtre a tendance à devenir le non-théâtre.

Or, avant que l'action s'assigne dans une logique conflictuelle et dynamique, il y a une restriction. Il en est ainsi de *l'unité d'action*, appelée aussi unité de péril, où le théâtre classique veut une seule action principale. Par rapport à cela, Mikanza dans les pièces à l'étude, a choisi des actions ciblées : le procès de la société adulte (*PM*), celui du pouvoir (*ME* et *NS*), celui de la femme (*Biso*), la préservation de la nature (*PFA*), lutte contre la maladie (*TSF*) et lutte pour le pouvoir (*LBK*). Il peut y avoir des intrigues secondaires ; mais ces dernières doivent trouver leur résolution au plus tard, en même temps que l'action principale. Une fois

échappé au danger qui le menace, le héros ne doit pas s'affronter à un nouveau péril qui n'est pas une conséquence directe du premier.

Au XX^{ème} siècle, le théâtre de l'absurde⁷⁰ a voulu une rupture totale par rapport aux genres plus classiques, s'appliquant à traiter fréquemment de l'absurdité de l'homme et de la vie en général. Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, etc. sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre. Ionesco et Beckett notamment ont exposé une philosophie qui, entre autres, ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. Malgré toutes ces tentatives nouvelles qui ont affecté l'action théâtrale. L'intrigue est demeurée une unité significative incontournable. Elle contient donc la possibilité de la construction d'un modèle de structure, d'une fonction syntaxique. L'intrigue peut donner le contenu d'une absurdité implacable, d'un irréalisme inconsistant, d'une audience pathétique, etc, elle signifie à la fois sa diversité et son épanouissement dans l'évolution du temps. Camus (**Malentendu**) et Beckett (**En attendant Godot**) ont dû formuler les objections de conscience à une analyse du drame fondée sur une théorie de l'action. Ainsi, ont-ils considéré deux aspects : le monde de la vie comme modèle de l'action théâtrale, l'intrigue théâtrale comme modèle de l'action quotidienne. Mikanza construit sa dramaturgie sur le quotidien et l'action de ses pièces de théâtre, dans ce cas, s'y réfère résolument pour enfin en déterminer le rôle des intervenants.

1.4. Le rôle

Le rôle passe par l'acteur ou le comédien qui pose l'acte sur scène pour jouer ce que l'homme fait au quotidien. Aussi, l'acteur s'investit souvent dans son rôle avec sa personnalité et son vécu. Ce rôle peut changer (au travail, en famille, entre amis, etc.), il devient *constituant*, puisqu'il fait partie de l'identité. Le rôle est *indispensable*, puisqu'il donne de la cohérence à la société et une place à chacun. En cela, l'acteur de théâtre ne joue en général qu'un seul rôle à la fois, clairement défini et cohérent, afin de le rendre fort et rationnel. Il n'empêche que certains acteurs sont accusés de jouer tous leurs personnages de la même manière, de cabotiner. Ce problème du *paradoxe sur le comédien* est

⁷⁰ Terme formulé par l'écrivain et critique ESSLIN Martin en 1962. Ce type de théâtre est apparu dans les années 1950. Son origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme, la chute de l'humanisme à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale.

exposé par Diderot⁷¹, qui s'oppose à l'opinion courante qui suppose que, pour être convaincant, le comédien doit ressentir les passions qu'il exprime. Diderot soutient au contraire qu'il ne s'agit que de manifestations des émotions : il faut donc faire preuve de sérénité afin d'étudier ces passions, pour ensuite les reproduire. Mais, dans cet exercice des aptitudes, qu'en est-il du rôle du théâtre : divertir ou faire réfléchir ?

Depuis longtemps, le rôle du théâtre est de critiquer la société. Critique des mœurs et critique sociale. Ainsi, à l'aide de personnages caricaturaux, le théâtre peut critiquer les mœurs : certaines personnes ont des traits de caractère particuliers accentués dans les pièces. Mikanza fait apparaître, entre autres, le rôle de « méchant » dans *T.S.F* assuré par la sœur du malade pour harceler l'Épouse. On voit le même rôle chez le chef Manga dans *P.F.A* pour narguer son homologue Mukoko et le sage Mayamu ; chez le frère aîné et les parents de la femme dans *P.M* pour condamner volontairement l'avenir des enfants et, l'amant de la femme de l'assassin, dans son désir ardent de supprimer la vie de ce dernier. Dans *M.E*, le directeur de l'administration publique abuse de l'innocence de la sœur de l'Étudiant. Le juge du tribunal, conscient et s'appuyant sur sa puissance au siège qu'il occupe, pousse l'Étudiant à un aveu déloyal. *N.S* livre cette méchanceté avec ce côté malveillant accru de l'homme à la machette qui, d'un coup de machette, abat un jeune homme. Cet homme à la machette étant la métaphore du pouvoir déchirant. Quant à Molière, il a dit : « Je ne sais s'il n'est pas mieux de travailler à rectifier et à adoucir les passions des hommes que de vouloir les retrancher entièrement ». C'est comme cela que la devise de la comédie apparaît dès les années 1620 en France : « Castigat ridendo mores », elle corrige les mœurs par le rire. C'est le cas dans **L'Avare** où Harpagon est une caricature de personne intéressée uniquement par l'argent et délaissant son entourage.

Le théâtre s'exprime aussi pour faire face aux mystères et conflits qui inquiètent. Les créateurs de théâtre cherchent ainsi à montrer un miroir social, un reflet plus ou moins caricatural de la société, qui permet de

⁷¹ **Le Paradoxe sur le comédien** est un ouvrage de réflexions sur le théâtre rédigé par DIDEROT Denis entre 1773 et 1777. En effet, DIDEROT expose deux sortes de jeux d'acteurs : *jouer d'âme*, qui consiste à ressentir les émotions que l'on joue et *jouer d'intelligence*, qui repose sur le paraître. Les émotions jouées se lisent sur le visage de l'acteur, mais ce dernier ne les ressent absolument pas.

mieux la comprendre, et de mieux dénoncer ses failles : ce rôle politique était particulièrement évident dans la Grèce antique, avec la comédie ancienne. Mais, cette citation de Hamlet de Shakespeare peut aussi être mentionnée : « *for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature* ⁷² ». Le théâtre est aussi un miroir tendu à la nature : le spectateur, comme l'acteur, vient chercher une réponse, se construire une identité. Enfin, le théâtre peut avoir un effet cathartique, servant d'exutoire aux passions qui ne sont pas autorisées par la société. Le théâtre peut aussi être un divertissement, sans autre objectif que de changer les idées à ses spectateurs, par l'utilisation du comique notamment.

À noter, le travail de Mikanza qui aborde une manière de faire du théâtre résolument social et de fois politique, c'est-à-dire qu'il faisait jouer à des gens des situations conflictuelles en changeant la position des personnages. Cela permettait, selon lui, de régler certains conflits. C'est ici le prolongement de ce qu'on a appelé le *théâtre militant*. Un rôle correspond aussi à l'ensemble des répliques d'un personnage dans une pièce de théâtre. L'ensemble des rôles similaires à travers la littérature dramatique s'appelle un *emploi*. Ce terme est aussi utilisé à l'opéra et au cinéma. Un acteur joue, interprète un rôle.

Selon leur concept de « théâtreagogie », le théâtre est utilisé comme un outil de formation et de socialisation. En témoignage, ce seul cas des Grecs peut nous faire comprendre la profondeur du rôle au théâtre. À l'antiquité, les Grecs continuent d'admirer non seulement les nouvelles productions théâtrales à caractère social, mais aussi les anciennes pièces grecques, et tout particulièrement les tragédies de la Grèce antique. L'importance attribuée au théâtre dans l'Antiquité est indéniable. Rappelons tout de même le cas de la Grèce ancienne où les tragédies, les comédies et les satires étaient le centre de la vie culturelle. Le public participait aux représentations, créait et improvisait l'action du rituel (*methexis* : μέθεξις, nom féminin) ; captivé par les pièces d'Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane et, plus tard, Ménandre, à travers

⁷² On peut obtenir une traduction mot à mot, à peu près comme celle-ci : « Pour toute chose ainsi faite à l'excès, elle l'est dans le but de plaire, pour se terminer dans l'ensemble, au début et maintenant, était et l'est encore pour garder tel qu'il sera, le miroir au-dessus de la nature ». Cette citation démontre le rôle joué par le théâtre depuis toujours.

lesquelles il pouvait expérimenter les différentes situations tragiques ou comiques vécues par les personnages de la pièce. Ensuite, en Grèce, le rôle du théâtre n'a pas changé depuis l'Antiquité, où il était un moyen de divertissement et d'enseignement faisant participer le public. Le succès des « poètes tragiques » était toujours directement lié à la réaction positive ou négative des spectateurs. Il en est de même aujourd'hui, surtout lors des festivals d'été d'Athènes ou d'Épidaure, au cours desquels le drame antique captive toujours autant l'attention du public.

La participation du public apporte sûrement un engouement croissant pour le milieu théâtral. L'introduction dans le théâtre grec de courants majeurs tels que le réalisme, le naturalisme ou le symbolisme a contribué à rapprocher davantage le théâtre grec du théâtre européen ou américain. La coexistence de la théorie et du jeu, dans une représentation, tient essentiellement à la coopération entre l'acteur et le metteur en scène, ainsi qu'à l'acceptation mutuelle de certaines "conventions". Dans ces courants majeurs, il ne faut y voir qu'une légère imitation sur le plan de la forme, car les personnages et les situations de la pièce étaient transformés de façon à s'adapter aux réalités grecques, pour transmettre *une vision plus percutante* des événements. Aujourd'hui, la réaction du public face à une représentation peut aussi être critique, si l'on accepte la théorie de Brecht sur la participation du public comme étant une sorte de distanciation (*verfremdung*) par rapport à ce qui est joué sur la scène.

Au XVIII^{ème} siècle, les dénominations des rôles s'apparentent au moins à trois vocabulaires distincts : rôles de nature sociale, définissant parfois une certaine hiérarchie entre interprètes (premiers rôles, seconds rôles, rois et reines, jeunes premiers, soubrettes), types de rôles définis d'après des personnages de pièces particulières (Crispin, Agnès), rôles nommés d'après leur créateur, pratique surtout courante dans l'opéra-comique (Trial, Caillot, Dugazon). À ces catégories s'ajoutent encore des rôles définis d'après les accessoires (rôles à manteaux, rôles à livrée, rôles à baguette...).

En outre, c'est au XX^{ème} siècle que commence une nouvelle ère pour le théâtre grec, qui subit les influences du nord-ouest. De 1950 à 1960, les farces et les comédies dominent la production théâtrale. Les descriptions réalistes de la vie quotidienne des personnages comiques, les quiproquos,

la satire caustique des coutumes et des habitudes grecques, de même que les tendres histoires d'amour créent l'atmosphère qui a régné sur le théâtre grec et le cinéma durant plusieurs années, fascinant le public grec de génération en génération. Aujourd'hui encore, ce théâtre demeure populaire, toujours aussi poignant et contemporain. Enrichis de nouvelles idées, les auteurs parviennent à conjuguer théâtre moderne et restitution fidèle de la vie réelle. Dans ce sens, Mikanza attribue le rôle à jouer, rôle ordinaire, mais avec la détermination d'imitation enfin de dévoiler son monde dans les pièces de théâtre. La *femme*, l'*homme* ordinaire et le *chef* sont des rôles les plus en vue. Toutefois, celui du chef semble prendre de l'ascendant du fait de son importance dans la culture congolaise : chef coutumier, chef d'armée, chef de clan, chef de famille, etc. considéré comme un rôle tout à fait particulier. En somme, le rôle du théâtre et des acteurs se renforce pour le seul but social. C'en est également, dans une certaine mesure, un discours porteur.

1.5. Le discours

Avant, il faut entendre qu'un discours théâtral est utilitaire et théorique dans la mesure où il véhicule quelque chose, il pose le canevas sans lequel il n'est pas considéré comme tel. Le discours théâtral est composé essentiellement de dialogues dans lesquels nous avons les répliques, les didascalies, les apartés, les monologues, les tirades, etc. Ensuite, le discours est langage de nature diverse : discours social, politique, mythologique, culturel, esthétique, etc. Toutefois, à travers le discours couve un autre, à quelque niveau que ce soit, idéologique. Au théâtre, il est perceptible dans le dialogue dramatique.

Mikanza fait passer dans la bouche de ses personnages fictifs, l'évidence des situations d'existence à la fois diverse et paradoxale. Le discours, en effet, est celui de l'homme et de la société dans laquelle il vit. Il y a un discours inquiétant chez les soldats des troupes dans *L.B.K* :

« Nous sommes militaires, il est vrai. Nous avons offert nos vies pour la patrie, nous le savons. Mais si nous sommes prêts à mourir sur le champ de bataille, ce n'est pas comme des rats que nous devons sacrifier nos vies ». (L.B.K, Tab III, p. 37).

Le deuxième soldat a pris son courage pour adresser cette mise en garde à son commandant. Ce discours côtoie celui de l'Etudiant de M.E qui s'en prend à sa soeur pour avoir humilié leur famille et celui accusateur du garçon dans P.M :

« Mais quel beau monde que celui des compagnons qu'on m'a donnés ! ». (L.B.K, Tab XI, p. 65).

Le garçon dans le même temps, s'indigne du comportement des adultes et de sa société. Les adultes sur lesquels il fonde tout l'espoir de bien conduire cette société qu'ils vont léguer à leur descendance. Or, il n'en est rien à ce printemps de leur vie. Le discours de Mayamu qui échange avec le notable Mala est révélateur de vérité ou susceptible de corriger des erreurs humaines :

Mala :

Lorsqu'il y a lieu de choisir entre la vie et les honneurs, choisis la vie ...

Mayamu :

Les beaux colliers ne pourraient se porter, s'il n'y avait au préalable un cou. (L.B.K, Acte I, sc. 8, p. 15).

C'est dans le dialogue que l'on trouve toute sorte de discours. Le ton direct de cette phrase du Meneur : « Nous avons besoin d'eau », continue de faire croire qu'un message nous est transmis, discours parfois retentissant, impératif en vue d'une réponse satisfaisante. L'essentiel est d'en saisir la portée et d'en faire bon usage dans notre vie.

Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouve toujours quelque peu emprisonné dans un cadre monologique rigide et immuable, car la pièce de théâtre ne met en scène qu'une seule action principale. Au théâtre, celui-ci n'est pas directement exprimé par les paroles, bien sûr, mais c'est pourtant là qu'il est le plus monolithique. Il est le fait d'un échange entre deux ou plusieurs personnages et comprend une diversité de moyens qui s'accommode à l'intrigue dramatique et au contexte de l'échange. En ce sens qu'on peut parler de *la stichomythie, l'aparté, la tirade ou le monologue*.

Dans les pièces de théâtre à l'étude, les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques, elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique du dramaturge, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. La conception d'une action dramatique apportant une solution à toutes les oppositions dialogiques, est elle-même totalement monologique. Une véritable multiplicité de plans (éparpillement des actions) serait préjudiciable à la pièce : l'action dramatique qui s'appuie normalement sur l'unité de l'univers représenté serait alors capable de servir de lien et d'apporter des solutions. On constate que l'action est *univoque* dans toutes les pièces, ce qui est aussi en rapport avec l'unité d'action au théâtre.

Dans une pièce dramatique, la combinaison de conceptions du monde autonomes, à l'intérieur d'une unité supra-conceptuelle, est impossible, la structure dramatique ne fournissant pas de base pour une telle unité. Par conséquent, dans « le roman polyphonique de Dostoïevski, le dialogue dramatique (au sens théâtral) ne peut jouer qu'un rôle tout à fait secondaire ⁷³ ». En fait, Bakhtine semble penser que, pour le théâtre, l'intentionnalité propre à toute œuvre littéraire est incompatible avec la polyphonie, parce qu'il manque au théâtre l'instance narratoriale face à laquelle les personnages peuvent s'émanciper, entrer dans une relation égalitaire de dialogisme. A ce propos, Claire Stolz écrit dans son article⁷⁴ que « l'hybridisation » narrateur/personnage, pierre de touche de la réalisation d'une polyphonie romanesque, est impossible au théâtre. Cependant, d'une part, on peut remarquer la part croissante des didascalies qui mettent en place une instance qui ressemble fort à celle du narrateur, au fur et à mesure du déroulement de l'histoire du théâtre, ces commentaires scéniques devenant parfois totalement envahissants dans le théâtre de la seconde moitié du XX^{ème} siècle (Beckett, Ionesco, Duras....), faisant même souvent entendre des voix off de « récitants » au

⁷³ Dostoïevski, *La Poétique*, p. 46-47.

⁷⁴ STOLZ, Claire, Atelier de théorie littéraire : « Polyphonie et genres littéraires », in *Fabula*, La recherche en littérature, Page Web, dernière mise à jour à 0h08, le 6 Juillet 2002, p. 1.

point que l'on a pu souligner souvent une sorte de « romancisation » du théâtre.

Pour revenir au discours, la posture dialogique juxtapose la présence du dramaturge et du metteur en scène par la médiation de l'espace théâtral et scénique. Il s'agit de la « double énonciation » comme le dit Anne Ubersfeld qui inscrit le théâtre dans le domaine de l'illocutoire, voire du perlocutoire. A ce sujet, Claire Stolz pose que : « L'auteur dramatique affirme au départ : (a) ma parole suffit à donner aux praticiens l'ordre de créer les conditions de l'énonciation de mon discours ; elle constitue à elle seule cet ordre, et c'est en cela que réside sa force illocutoire ; (b) mon discours n'a de sens que dans le cadre de la représentation ; chacune des phrases de mon texte présuppose l'affirmation qu'elle est dite ou montrée sur scène, que nous sommes au théâtre.

Cette double énonciation impose une double série de conditions d'énonciation (les conditions d'énonciation scéniques, concrètes, et les conditions d'énonciation imaginaires, construites par la représentation). Particulièrement, à l'intérieur du dialogue, la voix du locuteur I (le scripteur) et la voix du locuteur II (le personnage) sont l'une et l'autre présentes, même si elles ne sont pas repérables en tant que telles. Poursuivant sa réflexion, Claire Stolz dit : « la voix de l'auteur investit-désinvestit la voix du personnage par une sorte de battement, de pulsation qui « travaille » le texte du théâtre [...] Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est discours sans sujet⁷⁵ ». Ainsi, elle pense que la fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable. Discours sans sujet, mais où s'investissent deux voix, dialoguant : c'est la première forme, fruste, de dialogisme à l'intérieur du discours de théâtre ; dialogisme dont il est plus facile de postuler l'existence que de relever les traces, le plus souvent irrepérables⁷⁶ ». Tandis que celle du dialogue permet de rendre le *récit plus vivant*. Le lecteur, et c'est le cas chez Mikanza, découvre la façon de parler des personnages à travers le niveau de langue, leurs traits de caractère, leurs émotions ;

⁷⁵ STOLZ, Claire, *Op.cit.*, p. 2.

⁷⁶ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, Editions Sociales, note 38, 1996, p. 197.

faire avancer l'action, les paroles peuvent modifier les relations entre les personnages ou enclencher des péripéties et *d'apporter des informations* ; le lecteur est informé des événements passés ou à venir de l'histoire, des intentions des personnages, de l'évolution des projets et des relations.

Enfin, le dialogisme, présent à l'intérieur même de la voix d'un personnage dont la conscience se trouve divisée, existe aussi dans ce qu'A. Ubersfeld appelle le collage et le montage d'énoncés radicalement hétérogènes qui sont l'essence même du dialogue théâtral qui confronte et oppose deux paroles : « il y a montage quand les éléments hétérogènes prennent sens par la combinaison, par la construction qui est faite avec eux ; il y a collage quand c'est l'hétérogénéité qui fait le sens, non la combinaison⁷⁷ ». Pour Claire Stolz, ce collage « est constitutif du dialogue de théâtre, par un biais imprévu qui est celui du présupposé commun : s'il y a dialogue (et dialogisme), c'est que toutes les consonances et dissonances, les accords et les conflits se font autour d'un noyau commun⁷⁸ ». Quand Bakhtine nie qu'il y ait dialogisme au théâtre, « il a raison, parce qu'il voit l'existence de ce noyau commun ; il a tort, parce que c'est justement ce présupposé commun qui permet la confrontation, la juxtaposition, le montage, le collage de voix différentes ». Pour discuter, il faut s'accorder sur un point, qui n'est pas mis en question, qui, non formulé, est la base même de la parole commune, s'autorise-t-elle à poursuivre sa réflexion sur le rapport théâtre et polyphonie.

2. LES UNITES QUI RECOIVENT L'ACTION

L'époque classique soumet la pièce de théâtre à une série de règles pour le besoin d'art, d'esthétique et de présentation. Le respect de ce qu'on appelle au XVII^{ème} siècle « poème dramatique » instaure un espace sur la bienséance, la vraisemblance et les unités de temps, de lieu et d'action. Ainsi, dans une belle formule explicite, Boileau écrit :

⁷⁷ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, p. 217.

⁷⁸ Claire STOLZ, *Op.cit*, p. 2.

« Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul acte accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli⁷⁹ »

Rappelons que le respect ou non de cette règle engendra des débats passionnés, dont le plus célèbre fut la fameuse "Querelle du Cid" et, donna naissance à une abondante littérature. Cette règle, qui suscita de nombreuses contestations parmi les partisans d'un théâtre riche en rebondissements, impose une certaine concentration de l'action. C'est donc *l'unité de l'action* qui veut que la pièce de théâtre soit centrée sur une seule intrigue. Aristote parlait de limiter le déroulement de l'action au temps d'une "révolution de soleil" ; Chapelain dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630) proposa de faire tenir l'action en une journée. Mikanza observe cette règle dans les actions qu'il présente parce qu'il tient à consacrer toute l'attention et à pénétrer la sensation collective.

A ce sujet, *l'unité de temps*, appelée aussi unité de jour ou la règle de vingt-quatre heures, tient à ce que toute l'action représentée, puisse avoir lieu dans un seul jour. J. Racine voulait rapprocher le plus possible la durée de la représentation à la durée de l'histoire (environ trois heures), mais P. de Corneille voyait la question de façon plus large et admettait que certaines de ses pièces dépassaient légèrement les vingt-quatre heures. Il insista sur le fait qu'il était impossible de faire croire que toutes les actions qui composent l'intrigue d'une pièce tiennent en vingt-quatre heures. D'où, il n'est pas crédible de faire tenir en deux ou trois heures de représentation une multitude d'événements et de retournements de situation qui s'étalent dans le temps. Cette règle fait appel au principe de la *vraisemblance* : elle cherche à faire coïncider au maximum la durée de l'action avec celle de la représentation théâtrale. Toutes les polémiques alimentées par cette règle mettent en évidence son aspect paradoxal : au nom de la crédibilité et de la vraisemblance, il est impossible de faire tenir de nombreuses péripéties en une seule journée. Pourtant, au nom de cette même exigence, il convient de faire tenir toute l'action en vingt-quatre heures.

L'unité de lieu veut que toute l'action représentée se déroule dans un seul endroit. On y voit la prison (PM), la véranda (TSF), le salon et le tribunal

⁷⁹ BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, édition de Guy Riegert, 1674, (Paris, Larousse, 1972) chant III, vv. 45-46.

(ME), le village (PFA), le campus universitaire (Biso), la plaine de Ruzizi (LBK) qui sont des décors. Cette unité interdit de montrer à la fois un champ de bataille et ensuite l'intérieur d'un palais. Pour la tragédie, on choisit le plus souvent une salle commune à l'intérieur d'un palais ; mais Corneille croyait qu'on pouvait représenter différentes salles dans un même palais. La comédie préfère une salle dans une maison bourgeoise ou un carrefour public. L'unité de lieu exige des récits de ce qui se passe ailleurs, les récits de combats notamment, où la question de la bienséance joue aussi. L'unité de lieu, se déduisant des deux unités d'action et de temps, recommande un décor de palais pour la tragédie et d'intérieur bourgeois ou de place publique pour la comédie.

Également liée à la notion de vraisemblance, *l'unité de lieu* trouve les mêmes justifications que l'unité de temps : le cadre de la pièce étant nécessairement limité à l'espace imposé par la scène, il ne serait pas crédible de faire se dérouler l'action dans plusieurs endroits différents. Cette règle, qui n'est pas mentionnée chez Aristote, constitue une invention du théâtre classique et découle des impératifs de la mise en scène. Aussi se mettra-t-elle en place plus progressivement que les autres. Si, au départ, on constate une certaine tolérance à l'égard de cette règle (les déplacements des personnages sont autorisés à l'intérieur d'une même ville ou vers une ville voisine), les positions se durcirent peu à peu allant jusqu'à imposer l'unité de décor : on opta alors souvent pour un lieu propice aux rencontres (une place, un palais, une antichambre). L'effort d'imagination requis pour cette unité devrait le plus souvent justifier les aspirations vers un maximum d'homogénéité. Cette règle favorisa le recours au récit pour évoquer tout événement qui se déroule hors de la scène, on en veut pour preuve le récit de Thérémène, dans **Phèdre** de Racine, ainsi que celui des protagonistes dans *PM* (la femme, l'assassin, le voleur) ; dans *LBK* (les soldats) et dans *NS* (le prologue) de lui-même Mikanza, l'auteur.

A ces trois règles fondamentales, il convient d'ajouter *l'unité de ton*, qui constitue une autre dimension importante de l'esthétique classique : elle imposait de maintenir le même niveau de langue dans toute la pièce et dans la bouche de tous les personnages, quel que soit leur rang. De même, la structure d'une pièce classique – et donc le déroulement de l'intrigue – répondant à des règles précises, a contre toute attente

favorisé des polémiques littéraires. Aussi, au regard de quelques réticences engendrées par la codification du théâtre, le théâtre contemporain a su, à l'image de la poésie moderne, s'en débarrasser très vite. En dépit de cela, la structure interne fait recours au fond qui reprend le déroulement traditionnel d'une pièce de théâtre. C'est à ce niveau qu'il y a lieu de mentionner l'intrigue.

Chapitre 2 : **LA STRUCTURE DE L'INTRIGUE**

Le texte théâtral au vu de sa nature s'organise par rapport à un ensemble structuré d'éléments dont dispose l'auteur (le dramaturge) pour permettre au texte de porter une forme. Ainsi, le texte dramatique, de par l'invention de l'auteur, montre quelque chose, propose un spectacle selon l'agencement du récit (texte). Celui-ci reste tout de même une fiction, mais une fiction active du fait de l'enchaînement particulier des faits relatés ou montrés par rapport à l'action dramatique. Ces faits se révèlent au fur et à mesure suite au changement qui affecte la situation initiale vers la situation finale selon la logique d'un enchaînement de cause à effet.

A ce propos, intervient la structure dramatique qui s'attache à l'intrigue parce qu'elle est le lieu qui stabilise ce qui est donné à voir, le rendant présent, parfois excessif. Ce donné à voir – représentation ou spectacle – est la mimésis selon un ordre, une certaine organisation du texte dramatique dans laquelle on distingue trois niveaux : la fable, l'action et l'intrigue. Cette dernière étant le niveau qui comporte la substance de leur concrétion respective, il est plus que justifié que l'on fournisse une structure du texte dramatique à partir de l'intrigue.

L'intrigue donc respecte le schéma de l'exposition, du nœud dramatique avec des péripéties, et, enfin, de la situation finale (dénouement). C'est, purement un conditionnement dramaturgique qui repose sur les conventions théâtrales.

Par ailleurs, lorsque la fable doit être désignée comme la structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce, elle n'en révèle pas totalement toutes les vellétés ; et donc son fonctionnement demeure subliminaire, par le fait que le critique ou l'analyste redresse sa trajectoire chronologique et, par son insertion dans l'action et surtout dans l'intrigue, souligne de plus en plus la détermination d'une structure en profondeur dans l'intrigue où l'on découvre l'exposition, le nœud et la situation finale. C'est dire qu'on prend en compte le conflit dramatique à partir de « son point de condensation jusqu'à son point de résolution, tout en éclairant

les mécanismes d'une telle progression⁸⁰ ». Dans ce sens, aussi, s'éclaire l'invention dramatique.

Cette invention, comme on peut le constater, suit un cheminement narratif logique de cause à effet dont l'intrigue détient la clé. Pour parvenir à l'intrigue elle-même, prise pour cible, moteur du drame, il y a le passage qui l'y conduit et le lieu de son aboutissement. Fort de cette dynamique par laquelle on décèle les mécanismes qui font progresser le conflit dramatique, le présent chapitre s'attardera à l'analyse de la structure d'intrigue (même dramatique) par rapport à la sphère d'influence de la trilogie *exposition*, *nœud* et *dénouement*, laquelle donne lieu à une linéarité qui fournit une structure interne des pièces à l'étude.

Pour respecter l'agencement de chaque pièce telle qu'elle est tissée (voir la texture), *l'intrigue* nous y amène, car elle est cet arrangement « des éléments et des événements qui permettent à l'action d'avancer⁸¹ ». Elle est cette référence ordonnée, elle en est le point d'appui du *conflit dramatique* entendu comme structure de surface de la pièce. Or, l'enchaînement d'une action dramatique se rapproche de (ou suit) celui logique des macro-propositions narratives que propose J.M. Adam, qui s'est appuyé davantage sur Claude Bremond⁸², pour dégager la nature alternative de cet enchaînement correspondant aux propositions suivantes :

- Pn1 : Orientation ;
- Pn2 : Composition ;
- Pn3 : Evaluation (hypothèse) ;
- Pn4 : Résolution ;
- Pn5 : Succès ou échec.

Ces étapes de l'intrigue peuvent bien sûr se complexifier au gré de l'art du dramaturge. De ce fait, on assiste ainsi souvent au dédoublement de certaines étapes et à des rebondissements. L'ordre du récit pourra ne plus suivre l'ordre logique du modèle quinaire. Toutefois, cette structure de

⁸⁰ GUBARIKA, Prosper, *Le personnage dans l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi. Essai de sémiologie du texte théâtral*, Thèse de doctorat, UNIKIN, inédit, 2007-2008, p. 140.

⁸¹ PRUNER, Michel, *Op.cit.*, p. 33.

⁸² Nous faisons allusion à BREMOND Claude dans « Les possibles narratifs », qui illustre une logique narrative par un schéma de la *virtualité* (éventualité) laquelle donne accès soit au *passage à l'acte* qui conduit vers l'achèvement et l'inachèvement de l'acte, soit tout simplement au *non passage à l'acte*.

l'intrigue se conforme à la *forme*, notamment dans l'exposition et à l'*enchaînement* (poursuite) des *faits*, selon une classification de Norman Friedmann⁸³.

Ce travail formel descriptif, expliquent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, « repose sur quelques oppositions binaires ou ternaires qui reprennent :

i) l'acte, le personnage et la pensée tels qu'on trouve dans **La Poétique** d'Aristote ;

ii) le héros sympathique ou antipathique au lecteur ;

iii) l'action dont le sujet porte l'entière responsabilité et celle qu'il subit passivement ;

iv) l'amélioration et la dégradation d'une situation ». Norman Friedmann met en valeur dans le récit, trois types d'intrigues auxquels l'analyse se réfère, tels que repris ci-après :

<i>Types</i>	<i>Subdivisions</i>	<i>Caractérisations</i>
<i>Intrigues de destinée</i>	- d'action :	<i>un problème est posé auquel on trouve solution.</i>
	- mélodramatique :	<i>malheur atteint le héros qui ne l'a pas mérité.</i>
	- tragique :	<i>le héros responsable de son malheur.</i>
	- de châtiment :	<i>le héros antipathique échoue.</i>
	- cynique :	<i>le héros méchant triomphe à la fin.</i>
	- sentimentale :	<i>le héros sympathique triomphe à la fin.</i>
	- Apologétique :	<i>le héros traverse des périls et vainc.</i>
<i>Intrigues de personnage</i>	- de maturation :	<i>le héros naïf, mûri progressivement.</i>
	- de remise :	<i>il change, mais se prend dans son propre piège.</i>
	- d'épreuve :	<i>il résiste aux épreuves ou abandonne.</i>
	- de dégénération :	<i>à la suite des échecs, il renonce.</i>
<i>Intrigues de pensée</i>	- d'éducation :	<i>il s'améliore mais son comportement est intact.</i>
	- de révélation :	<i>dès le début, il ignore sa condition.</i>
	- affective :	<i>les attitudes et croyances du héros changent.</i>
	- de désillusion :	<i>il perd ses idéaux, meurt dans le désespoir.</i>

⁸³ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, reprennent cette typologie dans **Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Seuil, aux pages 380-382.

Cette espèce de classification, disons-le, recourt aux différentes possibilités dans lesquelles les textes sont « coulés », une reproduction d'enchaînement qui produit l'intrigue. Bien entendu, ladite classification n'est pas très rigoureuse, mais offre une certaine vision claire (moins opaque) et distincte des situations d'enchaînement logique ou causal, et surtout qu'elle met un accent particulier non seulement sur l'action, mais aussi sur le personnage, désigné souvent ici par le héros, d'autant plus qu'il est au centre de l'action dramatique. On le comprend bien quand Claude Bremond écrit : « la fonction d'une action ne peut être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage, qui en est le patient ou l'agent ⁸⁴ ».

Au vu de cette typologie de Norman Friedmann, oubliée pratiquement par des théoriciens, la classification à notre sens s'appuie sur *le rôle du genre, les actes de personnages et leurs convictions*. Il faut dire que les intrigues de destinée sont identifiées par rapport au rôle du genre dramatique consistant à réaliser la catharsis ; celles de *personnages* portent sur les actes, au regard de la mimésis et celles de *pensées* portent sur les convictions personnelles ou individuelles des personnages. Tout se rapporte à la progression de l'action dans le système formant l'intrigue. A ce propos, comment se présente cette progression ?

⁸⁴ BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, pp. 132-133, cité par Barnabé Zé, *La narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY, 2001, p. 82.

1. L'EXPOSITION

Partie au cours de laquelle l'auteur livre des éléments indispensables à la saisie de la situation dramatique, « l'exposition constitue une convention dramaturgique qui pose les bases de l'action⁸⁵ ». L'exposition de *P.F.A* est *dynamique*, dans la mesure où « les informations sont transmises en action ⁸⁶ » ; elle apporte dans tous les cas, les informations susceptibles d'un grand intérêt.

§ 1. Pas de feu pour les antilopes

Dès la scène 1 de l'Acte I, le chef Manga est très agité, tirant avec nervosité des bouffées de sa pipe. Ce comportement dénote un désarroi qui est dans son for intérieur. Lorsqu'il appelle son fils Matola, futur chef de Kipwala, il vient de prendre la décision de se débarrasser de ce désarroi.

Matola, mon enfant, cours de toute la force de tes jambes. Tu iras auprès du sorcier Dítítí, des notables Mayamu, Muka et Mala. Je veux bavarder avec eux ce soir. Dis-leur cela. (P.F.A, Acte I, sc. 2, p. 8).

Mais avant la rencontre du chef Manga et des notables, la scène 1 dévoile dès le départ le sujet et la problématique qui l'entourent dans cet échange des femmes et des hommes, au retour des champs.

L'homme à la calébasse :

(...) Vous êtes devenues paresseuses. Depuis deux ans aucune femme de Kipwala n'a labouré un nouveau champ.

La femme à la cruche :

Riez bien mais essayez de nous montrer un pas de forêt déboisé par un homme depuis deux ans.

L'homme avec une pipe aux lèvres :

Vous savez bien que si nous n'avons pas déboisé, c'est parce que nous consacrons ce temps à vous approvisionner en gibier frais tué à la chasse.

⁸⁵ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 34.

⁸⁶ PRUNER, Michel, *Ibidem*, p. 34.

La femme à nasse :

Oh ! vous parlez de provision de viande fraîche ? Que rapporte-t-on encore de ces multiples chasses et feux de brousse ? (P.F.A, Acte I, sc. 1, p. 6).

Les invités du chef Manga arrivent l'un après l'autre. Après le repas servi en leur honneur, le chef se lève pour exposer le motif de la réunion :

Le chien a quatre pattes, mais il ne peut suivre qu'un seul chemin. Je parlerai donc clairement et irai tout droit au but. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 14). C'est pourquoi, aujourd'hui notre assemblée a pour tâche de chercher à conserver, et en bon état, la vie. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 15). Nous y sommes : puisqu'il faut préserver la santé, cette grosse richesse, nous devons demander l'aide de la nature. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 16). Vous savez que chaque année, à pareille date, nous tenons conseil pour décider de l'ouverture des grandes chasses. (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 17).

Il s'agit bien des feux de brousse autour desquels se concentre la trame de la pièce P.F.A. Les échanges qui suivront présagent une tension, en dépit d'un développement d'arguments élogieux, flatteurs du chef Manga pour faire accepter l'organisation des feux de brousse.

§2. La bataille de Kamanyola

Le spectacle est celui de la peur dès le départ de l'exposition qualifiée aussi de dynamique. Des coups de feu et des cris d'alerte au camp militaire signalent une situation de trouble. Il y a donc une attaque des rebelles qui ont abattu un soldat veilleur à la garde du camp.

Commandant :

Tous en place.

Veilleurs, sortez des rangs.

Que s'est-il passé ?

Premier veilleur :

Mon commandant, nous ne savons pas.

Commandant :

Comment ? Vous étiez en faction pour garder le camp, il s'est passé un grave incident qui a coûté la vie à l'un de vos compagnons et vous ne savez pas comment cela s'est passé ? (L.B.K, Tab. I, p. 15).

Deuxième veilleur :

C'est-à-dire mon commandant, que tout s'est passé si vite que nous ne nous sommes aperçus de rien. (L.B.K, Tab. I, p. 16).

A la lumière de cet échange, un des officiers militaires propose l'envoi d'un commando de reconnaissance. C'est l'opération commando qui va « booster » la suite de l'action dramatique, après l'incident de la mort d'un soldat. Cet incident est un élément constitutif dans le fonctionnement du drame et sert à établir facilement une combinaison des forces qui interviennent.

§3. Procès à Makala

Le premier tableau contient une exposition dynamique qui institue un cadre, préparant les éléments qui évolueront d'une situation initiale à une autre situation. Le calme apparent qui accompagne leur occupation respective derrière les barreaux, se rapporte à l'impuissance de leur volonté à se soustraire de la prison. Consciemment l'assassin, le voleur et la femme reconnaissent leur manque de liberté à pouvoir côtoyer le reste de la société qui, par contre, jouit de toute leur liberté de mouvement. Ce souci apparaît dans leur dialogue :

L'assassin :

Cette radio qui diffuse continuellement de la musique. J'aimerais savoir à qui appartient cette radio. (P.M, Tab. I, p. 13).

Le voleur :

Quelle question ! Oh intellectuel... Le règlement est dur pour nos bourreaux, vous le savez.

L'assassin :

C'est donc permis ? Ah ! Et dire que deux ou trois postes de radio moisissent chez moi...

Le voleur :

Permís ? Essayez d'en faire venir un ... Il faudra se préparer aussi à lui dire adieu. (P.M, Tab. I, p. 14).

La femme :

Ne cherchez pas à savoir ce qui ne vous intéressera plus guère. (...) Pour le monde libre nous sommes déjà considérés comme morts.

L'assassin :

Peuh, le monde libre ! Laissez-moi rire. Ceux qui sont de l'autre côté ne sont pas plus libres que nous. Illusions !

La femme :

En tout cas, ce ne sont pas des prisonniers. (P.M, Tab. I, p. 15).

La pièce P.M précise qu'il y a trois personnages en prison pour des faits qu'ils ont commis. Il apparaît nettement dans leur discussion que la prison ne contient pas seulement trois personnes, qu'il y a de la place pour d'autres candidats qui foulent au pied les lois dans la société. De cette manière, la prison devient une sorte de buvard susceptible d'absorber tous les marginaux.

§4. Tu es sa femme

Le dramaturge commence par une indication de l'espace qui susurre une situation de grand malaise dans le foyer du couple dont l'un est gravement malade. Bien qu'elle parle des retrouvailles à la maison du malade, après une période d'hospitalisation, l'exposition précise le sujet, d'où elle revêt un caractère dynamique.

L'hôpital est mentionné dans le dialogue entre les personnages pour annoncer qu'il y a un malade qui y a logé. L'arrivée de l'oncle et de la mère au début de la pièce fait allusion à l'hôpital :

La mère :

Comment va-t-il ? Comment va mon fils ? Nous venons de l'hôpital (...)

L'oncle :

A la porte de l'hôpital, nous avons rencontré votre amie médecin. (...) Nous ne sommes même plus entrés dans l'enceinte de l'hôpital car elle nous a informés que vous aviez été libérés. (T.S.F, Tab. I, p. 15).

En même temps que s'engage le dialogue concernant la sortie d'hôpital du malade, il est fait allusion à l'argent. Comme « un passe-partout », l'argent se cherche par n'importe quel moyen, même si on ne peut pas y recourir, on se rend malheureusement compte qu'il est au service des profiteurs sans scrupules.

L'oncle :

(...) Que ne paie-t-on plus aujourd'hui dans cette ville. Le jour n'est plus loin où il faudra payer l'ami à qui on dit bonjour dans la rue.

La mère :

Vous ne pensez pas si bien dire, mon frère ! Payer pour dire bonjour passe encore. Pouvez-vous comprendre qu'on se mette à s'enrichir en vendant les excréments des cochons ! (T.S.F, Tab. I, p. 16).

Ainsi, de la maladie qui, déjà, met sous tension les membres de famille, la discussion change et met au centre des préoccupations pécuniaires, devenues courantes, source de dissension et de malentendus divers. La ville ne s'empêche pas de garder ce genre des pratiques sans scrupules, qui alimentent des comportements méprisants.

§5. Monnaie d'échange

Un proscenium reprend une scène de recueillement dans le silence. Ce dernier, aussi inexplicable soit-il, tend vers une communication. Ainsi, s'alternent silence et répliques interrompues de temps en temps, entrecoupées de sanglot évoquant le souvenir de la présence (voix) de la défunte mère de l'Etudiant et de la Sœur.

La sœur :

Elle n'a pas beaucoup souffert, pauvre maman. (M.E, Acte I, p. 9). Il est vrai que rien ne pouvait présager cette mort lorsqu'on voyait maman vaquer à ses activités comme de coutume. (...)

L'Etudiant :

Tu veux dire...

La sœur :

... que la mort de papa a considérablement ruiné mère. (...) (M.E, Acte I, p. 10).

La mort de la mère de l'Etudiant et de la sœur est le sujet de conversation que le dramaturge expose comme un film pour faire comprendre au public et à l'Etudiant qui vient de rentrer au pays, les circonstances qui en prévalaient. L'exercice est d'autant astucieux de la part du dramaturge et savamment construit que l'exposition de M.E est dynamique, une fois de plus.

L'Etudiant :

Il est heureux que tu sois arrivée à temps au village.

La sœur :

Oui. Dès que le télégramme m'est parvenu, (...)

L'Etudiant :

Bien entendu, maman n'avait pas été conduite à l'hôpital. (M.E, Acte I, p. 10).

La sœur :

Qui l'aurait fait ? Tu sais aussi combien loin est le dispensaire le plus proche du village. (...)

L'Etudiant :

Quand tu es arrivée, maman avait donc toute sa raison et pouvait parler encore ?

La sœur :

Oh oui, jusqu'au dernier moment, mère a gardé sa lucidité. (...)

L'Etudiant :

Dis-moi, petite-sœur, les dernières paroles de maman. Force ta mémoire et essaie de te les rappeler. (M.E, Acte I, p. 11).

Moment de recueillement, à la fois moment de deuil de l'Etudiant et de sa sœur, lequel va persister dans les préoccupations de leur vie quotidienne. Ce souvenir, il est vrai, va hanter l'esprit de ces enfants orphelins, occupés à la recherche du travail pour un bien-être apparaissant de plus en plus volatile.

§6. Notre sang

Elle est tout aussi dynamique, l'exposition de N.S, qui s'ouvre par un cauchemar où un jeune homme, genou à terre, implore l'homme masqué de ne pas abattre sa machette sur son cou. Scène quasi macabre qui augure l'écoulement du sang des innocents. Les répliques du Meneur et de l'Adjoint sont à la fois énigmatiques et interrogatives.

L'Adjoint :

La vallée se noie dans la moiteur des vapeurs vespérales.

Le Meneur :

Il fait chaud.

L'Adjoint :

Point de vent. Pas la moindre brise rafraîchissante. Le thermomètre monte dans la nuit.

Le Meneur :

L'horizon s'assombrit. Aucun signe d'espoir ?

L'Adjoint :

Aucun. L'attente augmente l'impatience. L'aube est le seul espoir. Ils attendent dans la fièvre, la sueur au front.

Le Meneur :

La nuit porte conseil. Celle-ci s'achèvera-t-elle ?

L'Adjoint :

*La nuit s'écoulera. Rien désormais n'ébranlera leur détermination.
(...) (N.S, Exposition, Mvt 1, p. 17).*

La pièce N.S expose dès le départ le désespoir du peuple grandissant chaque jour, face au pouvoir. Le peuple, comme le reconnaît si bien le Meneur a, dans sa mémoire toute fraîche, la dernière répression sauvage des paisibles concitoyens.

§7. Biso

L'exposition présente, à l'ouverture de la pièce, les étudiantes occupées chacune à une tâche. Elle est donc *dynamique*. D'une radio-cassette, une musique baigne le salon où elles se trouvent pour détendre l'atmosphère, alors qu'elles semblent se concentrer sur un problème connu dans leur for intérieur. Ceci est le signe annonciateur d'un week-end au cours duquel elles entendent se faire plaisir. C'est un moment de relâchement après les cours durant l'année académique. Cette ambiance de divertissement est décrite par l'une d'elles :

Deuxième fille :

*Eh les camarades, personne ne sait si les garçons ont une surbourn
ce soir ? (...) Il me faut danser ce soir. A tout prix. Je me rouille et
je risque d'être dépassée. (Biso, Acte I, p. 1).*

Ce besoin de s'amuser le soir est consécutif à l'effort fourni pendant l'année où recherche et études ont prévalu. Pour l'instant, leur corps requiert un repos. Mais, ce repos doit d'abord détendre les nerfs pour éviter qu'ils se raidissent, dans l'immobilité, au campus universitaire.

2. LE NŒUD DRAMATIQUE ET PERIPETIES

La convention au théâtre veut que le nœud d'une tragédie comprenne « les desseins des principaux personnages et tous les obstacles propres ou étrangers qui les traversent⁸⁷ ». C'est ici que l'on observe les forces antagonistes du drame, dans la mesure où les obstacles rencontrés, contrarient les désirs des personnages.

§1. Pas de feu pour les antilopes

La scène 9 de l'Acte I voit le nœud commencer en premier obstacle autour du feu de brousse.

Dititi :

Chef Manga, l'herbe verte des brousses est devenue jaune. Est-ce assez pour décider que le feu prendra bien ? (...) Mais la saison est-elle avancée pour que cela se soit produit de la sorte ? Et pour le savoir, chaque année, on organise d'abord des expéditions d'éclaireurs qui étudient s'il y a beaucoup d'endroits où les bêtes se rencontrent et dorment. Nous n'avons pas entendu ici le rapport d'une telle expédition. Pourquoi voulez-vous bafouer la coutume ? (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 18).

Manga :

Quelqu'un a-t-il encore le désir d'élever le ton ou de quitter l'assemblée au nez du chef que je suis ?

Mayamu :

Chef... Je suggère que les brousses soient épargnées ainsi que les forêts. Seuls seront brûlés les arpents où nous ferons les champs de cette année. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 19). Je veux seulement prévenir les dangers qui nous guettent. En nous adonnant systématiquement à des feux de brousse, nous appauvrissons très fort le sol. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 20).

La colère du chef Manga s'accroît du fait qu'il n'a pas encore l'adhésion de tous les notables à son projet (voir scène 10).

Manga :

⁸⁷ BELLEGARDE, Morvan de, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, 1702, cité par PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 35.

Qui dira ce qui provoque cette dissension parmi nous aujourd'hui ? Je tiens à vous rappeler à l'ordre et à la raison. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 10, p. 21). Qui, parmi les notables de Kipwala s'oppose à perpétuer une coutume léguée par nos ancêtres et qui est d'organiser de grandes chasses chaque année afin de fournir de la nourriture à tout le village ? Je tiens à vous dire que cela doit se décider à l'unanimité. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 10, p. 22).

Au terme d'un débat houleux qui a connu inévitablement la pression du chef coutumier, mais marqué par le respect dû à son rang, l'assemblée s'est résignée à l'acceptation d'organiser les feux de brousse.

- L'exaspération des villageois

Cette adhésion malencontreuse provoquera l'exaspération des villageois après les feux de brousse ainsi que le départ de certains d'entre eux.

Ngwanza :

(...) vous avez participé à beaucoup de feux de brousse, sont-ils toujours aussi maigres ?

Penga :

Oh, enfants, vous avez beaucoup à regretter. (...)

Mayala :

(...) ce qui est vrai, c'est que nos brousses et nos forêts sont pauvres maintenant. Dans le temps, après un feu de brousse, nous avions des provisions de viande pour toute la saison. Mais de nos jours... (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 26). Que va-t-il arriver maintenant ?

Mama Kola : On raconte dans le village que certaines familles qui prévoient famine et misère ont décidé de s'en aller d'ici. (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 27).

La faim a provoqué effectivement le départ de plusieurs familles pour se mettre à l'abri. Les feux de brousse à peine terminés, Mayamu se propose de quitter le village Kipwala dans l'unique souci d'étudier à Benga, les voies et moyens susceptibles de sauver son village de la situation de détresse qu'elle traverse.

- La désertion de Kipwala et l'apprentissage

Le départ des villageois de Kipwala vers d'autres lieux paisibles, provoque la réflexion sur le sort des villageois qui y restent encore.

Mayala : (...) Que va-t-il arriver maintenant ?

Penga :

Un désaccord ! Des départs ! Comment vont réagir nos ancêtres morts ? Je m'en vais.- Des mauvais temps se profilent à l'horizon. (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 26).

- L'apprentissage et le retour de Mayamu

Après avoir appris les méthodes qui font la prospérité de l'économie et des autres domaines de la vie à Benga, Mayamu revient dans l'idée de les appliquer à Kipwala et de redresser assez vite la situation.

Mayamu :

C'est pourquoi j'ai jugé bon de m'éloigner pour un temps. Les voyages instruisent et j'espère qu'en rentrant à Kipwala, je pourrai rapporter un remède à sa misère. (...) (P.F.A, Acte II, sc. 1, p. 28).

- La colère de Manga à son paroxysme

Depuis longtemps, affirme un villageois du nom de Mala (Intermède, p. 47), ceux qui quittent Kipwala ne reviennent plus. Or, pour Mayamu qui a compris où son village a failli, ce n'est pas le cas. Il est rentré pour apporter un autre message. Mais, à peine que ce message est transmis, le chef Manga fulmine de colère.

Manga :

Assez, traître.- cela suffit- Nous avons trop supporté votre insolence et votre arrogance. (...) Mais pourquoi n'y êtes-vous pas resté ? Qui vous a rappelé ici ? Mukā et Malā, attrapez ce traître.- Et liez-lui les mains. (...) Dès ce soir Mukā, vous irez à Benga.- Dites au chien qui règne dans ce village que moi, Manga, le provoque au combat (...) (P.F.A, Intermède, pp. 50.51).

Le nœud est scellé d'autant plus que, malgré ses écarts de langage et son comportement indécent qui laissent libre cours à la colère, Manga n'a pu résoudre les problèmes qui assaillent Kipwala. La famine, la misère et la pauvreté y ont élu domicile. Le nœud dramatique côtoie à présent

l'intrigue d'épreuve et celle de *châtiment*, s'accroît par la crise de confiance à l'égard du chef Manga qui ne propose aucune perspective pour en sortir.

§2. Monnaie d'échange

Dans *M.E*, le nœud commence avec le refus de l'Etudiant qui n'accepte pas, au regard de sa moralité, ses compétences et ses diplômes, de corrompre pour se faire engager dans l'administration publique. La combinaison d'arguments et, notamment ceux relatifs à l'obtention d'un soutien fort et haut placé, au tribalisme et à la corruption sous diverses formes, a provoqué l'ordre enchaîné d'arguments (1-2-1) qui concourent à *l'intrigue de maturation* vers celle de *mélodrame*.

L'Etudiant :

(...) J'ai appris à souffrir et à trouver ma joie et mon bonheur uniquement dans un résultat- si mince soit-il- que j'acquiers par mes propres efforts. (...) (M.E, Acte I, pp. 49-50).

A ce propos, les ruses et les pratiques dont le fiancé de sa sœur indique l'importance actuelle, afin d'arracher facilement un poste de travail, l'offusquent bien qu'il s'agisse de son propre avantage, celui d'avoir très vite un travail. Il ne s' imagine pas que la corruption en soit également l'une des voies pour y parvenir.

L'Etudiant :

Ceci risque d'être au-dessus de mon entendement. Ne me dis pas qu'il faut acheter le travail, qu'il faut payer de l'argent si on veut en gagner ? (M.E, Acte I, p. 51).

Le nœud progresse lentement, en même temps que l'intrigue, lorsque l'Etudiant retarde son mariage avec sa fiancée. Dans son intransigeance, il ne veut pas se présenter au futur beau-père pour y recevoir une aide dans sa quête de travail. Il ne veut pas qu'on lui impose quelque directive dans sa vie. Il s'en estime capable sans attendre une récompense, même morale soit-elle.

L'Etudiant :

(...) je ne voudrais dans ce domaine de travail aucune immixtion... et ce, ni de mon beau-père, ni de personne d'autre. Je ne peux donner à personne le droit d'ajouter une conquête de plus à son palmarès de jeunes sortis de la boue. Je veux être libre moi-même. (M.E, Acte I, pp. 65-66).

Le comportement de l'Etudiant est jugé par son entourage, inapproprié aux conditions et circonstances actuelles de la société congolaise, en particulier et africaine, en général. Cependant, l'Etudiant adopte une attitude de marbre devant tous ces moyens malhonnêtes pour atteindre un but. Ainsi, le nœud se durcit de plus en plus pour arriver à son apogée quand il apprend du fiancé de sa sœur la mauvaise nouvelle.

Le fiancé :

C'est toi le plus grand salaud qui utilise ta sœur pour te faire engager. Salaud, oui, tu l'es et si tu peux te convaincre qu'elle suit tes instructions, tu vas dans le night-club de la rue 5. Tu y constateras comment tu as réussi à dégrader ta sœur qui, aux yeux de tous étale son déshonneur au côté de l'amant que tu lui as mis dans les pattes. (...) (M.E, Acte II, p. 115).

L'Etudiant :

Ma sœur... ce n'est pas vrai... pas vrai... je ne puis y croire... Je ne veux plus la voir... Je ne veux plus voir personne... (M.E, Acte II, p. 116).

Finí... il n'y a plus de grand frère... Je ne veux plus entendre ce mot dans ta bouche. Je ne suis plus ton grand frère. (M.E, Acte II, p. 118).

Ne contrôlant plus sa colère, l'Etudiant assène une gifle d'une telle intensité que sa sœur tombe raide morte du haut du palier. Le nœud est tendu à se rompre. L'Etudiant accusé de meurtre, doit comparaître au tribunal où d'autres chefs d'inculpation, à savoir « la subversion » et « l'abandon de famille », sont mis à sa charge.

§3. Biso

La pièce Biso pose le problème du manque de sérieux des étudiantes qui, au détriment de leurs études, sont constamment à la recherche de

l'argent. C'est une sorte d'autopsie qu'offre le dramaturge au travers de leurs agissements. Que méritent-elles..., quel drame vivent-elles ?

Le nœud dramatique est voilé dans toute la pièce, se confondant à l'action elle-même. Par conséquent, *Biso*, pièce monocorde, est une sorte de simple narration adaptée au théâtre. De plus, et nonobstant l'absence d'un héros, tout repose sur les croyances, les attitudes des filles étudiantes. *L'intrigue affective* peut être appliquée à ce ''drame-narration'' où les pensées conduisent aux préjugés mais, sans avoir la conviction d'en sortir et de pouvoir maîtriser le destin.

§4. Notre sang

La tension est forte dès le départ car, celui que l'on considère comme le héros, c'est-à-dire le Meneur, en fait le constat : *Il fait chaud*, dit-il, *en pleine nuit*. Dans ce contexte, l'action s'enfle au point que le nœud semble la nouer au tragique qui s'accapare de la pièce N.S. L'attente de la marche s'éternise :

L'Adjoint :

C'est l'enjeu dont l'aube est le giron. Les volontés sont mobilisées. Un autre échec et ce sera un châtiment exemplaire. (...)

Le Meneur :

Réussir ou périr, vaincre ou mourir, c'est l'angoissante expectative. Le quartier se transformera en brasier au premier pas en arrière. (...) (N.S, Mvt I, pp. 18-19).

Le Meneur et l'Adjoint dans leur échange, connaissent la force de l'adversaire qu'est le pouvoir. Ils se représentent le film d'un désastre futur. Le nœud dramatique est en ce moment devenu assez extensible au risque de le voir baisser et remonter à chaque fois. Sans détour N.S étale la condition du peuple meurtri par le pouvoir politique et qui supporte une lourde facture : la faim, la mortalité infantile croissante, l'immoralité, le viol, le banditisme, les maladies endémiques, etc.

L'arrivée de l'Envoyé chez le Meneur est un moment crucial de l'intrigue. Celui-ci, après avoir fait la reconnaissance des lieux, offre au Meneur un carton des motorola piégés. L'acceptation du Meneur ouvre la voie, à la fois, aux complications qui vont suivre et à la mise sur pied des stratégies

du régime politique pour suivre le déroulement de toutes les opérations de la marche qui sera organisée par le peuple.

Les représailles de l'armée envoyée par le pouvoir dictatorial font échouer le projet du héros qui consiste à renverser la tendance pour l'établissement d'un nouveau régime démocratique, épris de justice et de liberté. Ce projet échoue, le héros se sent responsable de cet handicap majeur, car il n'a pas pu sortir son peuple du gouffre. Il y a donc une *intrigue tragique* à ce niveau.

§5. Procès à Makala

Quatre situations différentes mais, malheureuses, concourent à l'existence du nœud dramatique. Les circonstances de la mort de la mère du garçon (Tab. II, p. 24), celle de l'enfant de l'assassin (Tab. XII, p. 81), le retrait précipité du voleur de l'école (Tab. III, p. 31) et de la femme (Tab. VI, p. 49).

Dans la mesure où l'action dramatique progresse pour éclairer la situation de chaque personnage confronté à son destin malheureux, ils prennent de plus en plus conscience de dégâts de leur passé respectif. L'intrigue de maturation dans *P.M* permet à chaque personnage, naïf et inexpérimenté au départ, de mûrir son raisonnement par rapport aux événements futurs. Cela est mis à profit grâce au procès conduit par le garçon en prison.

§6. La bataille de Kamanyola

L.B.K est la pièce de la peur qui grossit au fur et à mesure où l'action se développe. Le fait que les troubles provoqués par la classe politique perdurent et ne garantissent pas encore la paix, l'armée régulière au front en ressent le coup. L'état psychologique dans lequel se trouve l'armée s'aggrave par l'insuccès récolté sur le champ de bataille depuis le commencement des hostilités.

Le nœud dramatique s'agrippe autour de deux complications. La première se produit quand l'un des soldats veilleurs, commis à la garde du camp, meurt à la suite des blessures provenant d'une flèche ennemie empoisonnée. Un des officiers en fait le constat :

(...) C'est mourir à petit feu que d'être en présence d'un ennemi invisible. (...) (L.B.K, Tab. I, p. 17).

La première complication s'annonce très tôt qu'une deuxième devient nettement perceptible. D'abord, le commando de reconnaissance n'apporte pas de renseignements assez rassurants, ni fournis pour aider l'armée régulière à mettre en place une nouvelle stratégie de combat. Ensuite, le soldat blessé grièvement, lors de la mission confiée au commando, succombe :

premier soldat :

Notre camarade blessé lors de la mission de reconnaissance, mon commandant...

premier officier :

Quoi le soldat blessé ?

deuxième soldat :

Il vient de mourir, mon lieutenant. (L.B.K, Tab. III, pp. 36-37).

Au front, la mort des militaires et l'idée d'invincibilité des rebelles, enfoncent les éléments armés dans la torpeur. De plus, le manque d'équipements et matériels appropriés, la longue attente des renforts devant provenir du Quartier Général, suscitent une interrogation : que va-t-il arriver ? Cette situation contribue à l'intrigue d'action.

§7. Tu es sa femme

L'intrigue de T.S.F est tissée de manière à permettre l'action d'évoluer crescendo. Ainsi, la sortie de l'hôpital du malade va orienter toute la pièce. Dans cette évolution apparaît la crise d'humeur de la sœur du malade qui reproche à sa belle-sœur d'éloigner les enfants de leur père, parce que ce dernier est malade.

La sœur :

Vous éloignez les enfants de leur père, juste au moment où il revient à la maison. Quel sens donnez-vous à cela ? (...) Craignez-vous que vos enfants soient contaminés. (...) (T.S.F, Tab. I, p. 25).

Par l'expression : «Tu es sa femme» la sœur désigne du bout de doigt l'Epouse. C'est une désignation qui se révèle tout à coup comme

une accusation grave contre l'Epouse. Elle l'accuse d'éloigner tous les enfants de leur père sans raison. Elle l'accuse d'être une femme qui ne surveille pas la vie de son époux et de feindre ne pas connaître l'origine de cette mystérieuse maladie dont souffre son grand frère. Elle est donc, en dépit de son innocence la responsable numéro 1. C'est ce qui inquiète de plus en plus l'Epouse.

L'inquiétude de l'Epouse ne fléchit pas. Accusée d'être responsable de la maladie de son époux, elle n'en connaît ni la nature, ni l'origine, ni même les moyens de le guérir. En outre, la crise s'accroît lorsqu'elle va apprendre que le sida est la maladie qui ronge son époux depuis quelque temps. Elle en sera très émue au point de se fondre par terre. Se sentant incapable de refuser ce sort, elle se résigne et demeure un moment calme. Coup de théâtre, pendant cette attente, son époux rentre dans le coma, ainsi le nœud se durcit dans un *contexte mélodramatique*.

3. LA SITUATION FINALE

Appelée aussi dénouement, la situation finale est le moment où la tension dramatique baisse. La pièce arrive à la fin pour la résolution du conflit étalé. Les obstacles formant le nœud cèdent ainsi que l'action et/ou l'intrigue va parvenir à un aboutissement soit heureux, soit malheureux.

Michel Pruner qui y consacre une attention particulière explique que pour le théâtre classique, le dénouement, « pour être réussi, doit être à la fois *nécessaire, complet et rapide* ⁸⁸ ». Ainsi, connaître la fin d'un récit, d'une intrigue qui a captivé l'esprit est une sorte d'exigence du côté de lecteur. De même que l'auteur doit assurer que la pièce se clôture dans une voie où il existe une résolution satisfaisante ou non. C'est cela qui permet à l'intrigue de changer en situation finale. Cette sorte d'obligation intervenant à la fin « instaure une dramaturgie de la clôture qui suppose que, la pièce achevée, tout est réglé ⁸⁹ ».

En premier lieu, *nécessaire*, le dénouement l'est au prix de la logique de la situation qui en découle et qu'il apparaît comme la seule issue possible du drame. En deuxième lieu, il est *complet*, quand il ne doit laisser aucun

⁸⁸ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 36.

⁸⁹ PRUNER, Michel, *Idem*, p. 37.

problème posé par la pièce sans y apporter une solution. Il se libère de toute incertitude sur le sort de tous les protagonistes qui ont contribué à la réussite ou à l'échec de leur objectif. Enfin, le dénouement doit être *rapide*, bien qu'intervenant tardivement, afin de garder toujours en éveil l'intérêt du public. Or, certaines pièces laissent subsister des doutes parce que, peut-être, l'auteur préfère que le public se fasse juge de l'issue de la pièce et imagine la fin du spectacle, comme c'est le cas dans **Le Cid** de Pierre de Corneille. Dans les pièces de Mikanza, nous verrons si elles répondent à ces exigences.

La mort du sorcier simba, abattu par le commandant en chef, est le déclic réel de la baisse de tension dramatique dans la pièce *L.B.K.* Ce revirement spectaculaire des éléments de l'armée régulière a anéanti la tension du départ qui s'aggravait continuellement.

Commandant en chef :

Voyez le sorcier. Voyez celui qui fabrique le dawa qui rend invulnérable.

Il est mort. Allez à l'attaque.

Les rebelles ne sont pas invulnérables. (L.B.K, Tab. VI, p. 55).

Les rebelles sont cernés au dernier assaut de l'armée nationale. A la vue du nombre réduit des rebelles, visiblement fatigués et sans armes, les soldats poussent des cris de joie. L'armée vient de remporter une victoire, peut-être inattendue, mais certaine. Dans ce cas, le conflit qui a opposé l'armée et les rebelles disparaît aussitôt. Le dénouement est jugé *nécessaire et complet*, car l'espoir de la paix renaît dans le pays.

Un autre espoir vient du fait que, mis face à face, Manga et Mukoko vont se mesurer à la danse, ultime scène de leur adversité. Ce genre d'épreuve qui surprend tous les villageois de Benga et de Kipwala s'illustre fort bien dans la préservation de l'énergie corporelle, après un effort physique durant deux heures d'horloge. L'expression de liesse qui suit la victoire du chef Mukoko, plus endurant que son adversaire, donne lieu à la situation finale. Le dénouement *nécessaire et complet*, tiré du fond même de la pièce *P.F.A.*, est une conséquence logique des aspirations des habitants de deux villages qui vont désormais cohabiter dans la concorde et la paix.

Au tableau XII, p. 87, la didascalie montre la grande joie qui anime les pensionnaires de la prison de Makala. Le suspens vient d'être levé lorsque le gardien ouvre les cellules de chaque adulte qui bénéficie d'une amnistie. Cette heureuse mesure ne concerne que les anciens pensionnaires et non ceux qui entrent à peine en prison.

La prison doit servir de conditionnement à une nouvelle vie après un apprentissage carcéral. Le dénouement n'est pas *complet* parce que le garçon reste encore prisonnier et que les problèmes posés n'ont pas trouvé une solution, mais que l'issue se présente rapidement. Cette dernière exigence, dit Michel Pruner, est parfois difficile à concilier avec la précédente. Dans cette perspective, elle invite beaucoup à la réflexion, d'autant plus que le public reste dans la soif de voir le faible continuer à purger sa peine. Mikanza en est conscient et, dans la bouche du garçon, il dit aux adultes : Souvenez-vous de notre procès. Ainsi que de nos bonnes résolutions. La société... pourrait s'améliorer (Tab. XII, p. 88).

La surprise survient aussi de la situation finale de *T.S.F.* qui se produit dans l'inattendu. Tous les personnages sont surpris par la tournure des faits qui pourtant vont conduire à l'apaisement de la tension dramatique. C'est que, lorsque tout le monde comprend l'issue fatale et l'accepte déjà, s'annoncent les signes avant-coureurs de cette fin malheureuse. Contre toute attente, le malade sort du coma et veut parler à son épouse.

Le prophète :

Sœur ! Sœur ! Venez vite. Il veut vous parler. (T.S.F, Tab. VII, p. 65).

Par la suite le malade dit ses dernières volontés. Il rétablit l'équilibre, assurant au dénouement de la pièce *T.S.F.* la seule issue possible et logique vers la mort dont les signes sont palpables. Le malade explique qu'il est le seul responsable de sa maladie, implore leur pardon, demande la protection de son épouse et de ses enfants. Le dénouement élimine du coup toute incertitude autour du sort de ses héritiers. De ce point de vue, il est jugé *nécessaire*. Chacun des personnages sait désormais se comporter en conséquence, même après la mort du malade.

Triste est la mort du malade dans *T.S.F.* Affligeante, malheureuse et catastrophique est la fin de *N.S.* Cette dernière pièce se clôture dans un bain de sang. La marche pacifique est violemment réprimée par l'armée qui encercle tous les manifestants, pris au dépourvu et incapables

d'opposer une quelconque résistance. Il s'en suit une sorte de pagaille dans l'agissement du Meneur. Tout s'écroule autour de lui. Cette ambiance confuse qu'on entend, à travers le motorola depuis sa chambre, se décrit de cette manière :

*Des appels désespérés, des bruits de panique....
(...) on entend des déflagrations et des coups de feu....
Le cauchemar reprend (...) (N.S, Mvt VII, p. 66).*

L'Envoyé et le Curé arrivent précipitamment dans la chambre. Le premier est froid, impassible et autoritaire. Il intime l'ordre au Meneur de quitter le pays. Le deuxième implore la pitié du Seigneur. Ceci démontre à suffisance que le destin du peuple est définitivement scellé dans le malheur. Rien ne peut donc s'opposer au pouvoir du régime dictatorial en place sous prétexte d'évoquer la justice sociale, la liberté, le bien être social, etc. Le dénouement dans ce cas est *rapide*. Seule la sanction suprême, dans la situation finale de *N.S*, en est le mot d'ordre pour faire taire les contradictions qui tentent de s'élever dans le pays. La cause juste semble devenir un vœu pieu pour longtemps encore.

La même impression se dégage au dénouement de *M.E* qui va intervenir au tribunal de l'Etat, siégeant en matière répressive dans le dossier de l'Etudiant traduit en justice pour meurtre consommé et intentionnel de sa propre sœur. C'est le dernier moment pour parvenir à la résolution du conflit dramatique. Le meurtre n'étant qu'un accident de parcours, ne saura concourir véritablement à cette résolution, car, en fait, le conflit se place en dehors des rapports familiaux, de fraternité entre l'Etudiant et sa sœur, mais elle en dépasse les limites pour toucher à l'organisation administrative, à la gestion et à la vision politique en la matière au pays. L'avocat de l'Etudiant s'oppose à l'orientation que prend le procès au tribunal :

*Objection, Votre Honneur. Voilà que nous nous écartons du sujet.
Que vient faire la politique ici, alors que mon client est accusé de
meurtre ? (M.E, Acte III, p. 130).*

Le président du tribunal esquive mal à propos l'objection par une question :

Quelle frontière trouvez-vous entre le meurtre et la politique ? Ne vous ai-je pas rappelé au début de ce procès sa fonction ? (M.E, Acte III ; p. 130).

Les stratagèmes et les mensonges organisés par le tribunal, dans le but de mettre en évidence l'implication de la personnalité de l'Etudiant dans la subversion consistant à critiquer la politique de son pays, sont maintenant mis à découvert.

Ainsi, en dépit du verdict de culpabilité prononcé contre lui par le tribunal, la situation finale ne peut se lire qu'en faveur des éléments qui brisent ces obstacles. Il s'agit d'abord de l'aveu du président du tribunal sur sa méconduite avec la fiancée de l'Etudiant dans le but d'assouplir la peine de l'accusé. Ensuite, de celui de la femme forcée au faux témoignage, mais qui se rétracte après avoir accusé l'Etudiant de mari irresponsable et cocu. Enfin, de l'évocation des dernières paroles de la mère avant sa mort consistant en la dignité et l'honneur de la famille à préserver à tout prix. Le dénouement semble ne suivre aucun précepte ; il laisse tout de même le public perplexe à la fin de la pièce. Il n'est ni *complet*, ni *nécessaire*, mais précipite le sort de l'Etudiant dans l'incertitude.

Après la discussion sur leur vie à l'université dont les étudiantes gardent une impression moins heureuse, la fin de la toilette renforce leur coquetterie, montre qu'elles s'apprêtent à quitter le home pour se rendre à la réception. La situation finale n'est pas la conséquence des obstacles qui auraient formé le nœud dramatique, mais plutôt, elle découle de la progression de l'action qui n'est pas achevée. La détermination des étudiantes à pouvoir jouer les premiers rôles pendant la réception n'est pas non plus connue ni extériorisée. Seule une réplique donne la mesure de cette prétendue détermination : *Allons-y ! A l'assaut ! (Biso, Acte I, p. 12)*. Le dénouement *n'est pas complet*.

Chapitre 3 : **CATEGORISATION DES PERSONNAGES ET ACTANTS**

Au regard de l'avancée des analyses théâtrales, nous avons essayé au chapitre précédent de décrire, même partiellement, la différence entre l'intrigue et l'action. Aussi, disons que dans le texte dramatique, il existe les déterminations de la présence des personnages et des indications sur les actants. Ces derniers peuvent avoir un certain nombre de relations entre les personnages et les actions dans lesquelles ils trouvent leur place. Ces relations sont tout aussi bien conditionnées par les structures textuelles.

Ainsi, la catégorisation des personnages dans un premier temps et celle des actants en second lieu, est un moyen qui envisage de parvenir à leur structure. La raison est simple, dirait-on, car l'unité appelée *personnage* connaît, depuis quelques années de recherche, sa propre partition en comédien, acteur, rôle, etc. Ce qui revient à dire que cette unité ne peut être étudiée isolément, ignorant d'autres. N'étant plus l'unité de base, à côté d'elle d'autres éléments apparaissent.

Le travail d'une sémiologie du personnage est de « le montrer justement comme divisible, échangeable : à la fois articulé en éléments et lui-même élément d'un ou plusieurs ensembles paradigmatiques ⁹⁰ ». Devenue unité provisoire, le personnage ne peut être confondu à l'actant. Ce personnage a connu une hiérarchisation grâce à A.J. Greimas, qui a étudié '*Actants, Acteurs, Rôles*' ⁹¹. Et, on constate qu'à la suite d'Emile Souriau « une série de solution qu'il raffine peut-être excessivement (...), et pose une série d'unités hiérarchisées et articulées : *actant, acteur, rôle, personnage*, ce qui permet de retrouver les mêmes unités au niveau scriptural comme au niveau de la représentation ⁹² ». Ce même personnage, pris comme cible d'analyse, devient encore « le lieu indéfiniment renouvelable d'une production de sens ⁹³ », dans l'aspect hétérogène de la matière textuelle, stratifiée qu'elle est sous la forme de

⁹⁰ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 126.

⁹¹ Cf. GREIMAS, Algirdas, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

⁹² UBERSFELD, Anne, *Idem*, p. 66.

⁹³ UBERSFELD, Anne, *Idem*, p. 125.

deux couches scripturales en interaction (les dialogues et les didascalies). Dans le même ordre d'idées, estime André Pettitjean :

« l'organisation formelle du drame moderne, reconnaît le personnage dans les fictions narratives et, d'autre part du point de vue de la sémiotique théâtrale propose, pour l'essentiel, aux niveaux d'organisation d'un récit (A.J. Greimas, E. Souriau et Propp) : la syntaxe narrative, qui positionne le personnage selon un rôle actantiel, sur la base d'un modèle anthropologique des conduites humaines (pouvoir, vouloir, savoir, agir, subir, être, paraître) et aussi l'organisation discursive, niveau auquel le personnage s'aspectualise à travers un rôle thématique ou actoriel, sous la forme spécifique d'un statut (condition, sexe, âge, caractère...) »⁹⁴.

En tant qu'unité, l'actant, est un modèle de base qui ne peut pas s'identifier directement ou totalement au personnage. Ce modèle peut revêtir une abstraction, renvoyer à un objet, à un personnage collectif ou à une réunion de plusieurs personnages pouvant devenir opposant à un sujet et à son action.

1. LA DETERMINATION DES PERSONNAGES

Le personnage du théâtre, écrit Michel Pruner, « n'est qu'une illusion proposée au spectateur ou lecteur⁹⁵ ». Pourtant, il est présent lorsqu'on lit une pièce de théâtre, on analyse les séquences ou le contenu d'un texte théâtral, car il se « construit dans l'imaginaire du lecteur à partir des éléments constitutifs que le texte fournit⁹⁶ », mais bien avant, également, dans l'imaginaire de l'auteur. Ainsi, cherchant à induire une notion du personnage, la théorie dramatique l'inscrit dans l'imaginaire collectif comme une individualité concrète qui, par la suite, obéit à une typologie. En ce sens, le personnage acquiert une présence physique conforme à l'existence de ses actes par rapport aux autres personnages et à ce qui l'entoure. De même, il est reconnu grâce à son nom, son comportement, un lieu, une psychologie. Se soumettant au réel, la mimésis lui confie une

⁹⁴ PETITJEAN, André, Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », in *Pratiques n° 119/120*, Université Paul Verlaine, Metz, Centre d'Etudes linguistiques des textes et des discours, 2003, p. 11.

⁹⁵ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 71.

⁹⁶ PRUNER, Michel, *Ibidem*.

entité virtuelle que l'analyse dramatique met à profit pour relever les éléments solidaires propices au renforcement de la présence fictive du personnage. Car, ce dernier peut fonctionner comme signe ayant sens et fonction qui sont tous extériorisés dans un ensemble de comportement, sens et objet de la quête dramatique.

Ce fonctionnement, actualisé ou pas dans le jeu de la représentation, peut être, entre autres, connu à partir d'une structure : celle qui l'identifie, découvre son statut (textuel), ses actes et l'insère dans un collectif d'existence. Comme agent dans ce collectif, le personnage agit, même si l'on considère uniquement le personnage-texte dans le rapport avec le monde. Mbala Zé écrit par rapport à cela, ceci :

« une opinion couramment répandue a cherché à imposer une lecture de Propp dans le sens d'une exclusion du personnage de la théorie de la fonction : on croit généralement voir en l'opinion présumée une résurgence de la poétique aristotélicienne qui, comme le rappelle Roland Barthes, postule que la notion de personnage est secondaire, car il peut y avoir des fables sans "caractères", alors qu'il ne saurait y avoir des caractères sans fables⁹⁷ ».

Loin de pouvoir céder à l'évocation d'une idée de critique anachronique ou de brouiller, à force de penser à la problématique⁹⁸ qui entoure la notion de personnage tendant à la controverse, parfois, à notre avis, vaine et ambiguë, le doute n'étant pas de mise, nous pouvons amorcer sa considération comme une unité signifiante dans une structure, au regard des pièces à l'étude. Unité signifiante, la notion de personnage n'a rien perdu de son efficacité, dit André Petitjean⁹⁹ ; ce lien organique que le personnage entretient « avec la fiction dramatique, pour structurel qu'il soit, y compris dans ses formes les plus contemporaines, (...)» le gratifie de présence « dans nos discours de sens commun » : il a la force

⁹⁷ MBALA ZE, Barnabé, *La narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY, 2001, p. 82.

⁹⁸ La crise du personnage telle que présentée dans le théâtre contemporain (cf. Beckett, Adamov, Ionesco...) semble à l'excès fourvoyer littéralement la notion du personnage, jusqu'à s'autoriser sa négation (le nier). Notre point de vue est que le personnage est fictif, mais émane des faits observés dans nos expériences. Il est l'objet ou la cible de toute sorte d'analyse, même la plus ambiguë. D'où, il mérite attention au lieu de chercher à l'anéantir, prétextant qu'il bénéficie d'un gage à propension trop anthropomorphiste.

⁹⁹ PETITJEAN, André, « Problématisation du personnage dramatique », in *Pratiques n° 119/120*, Université de Metz, Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours, décembre 2003, p. 67.

de l'évidence. Mieux encore, observe André Petitjean, pour matérialiser sa "caractérisation", sa fonction d'usage, sur la base de l'encyclopédie qui régit notre monde de référence, est pour l'essentiel de subsumer les énoncés de paroles ou d'actions par une catégorie qui les unifie et les intègre. De développer aussi, avec les moyens explicatifs que l'on veut bien se donner, des gloses sur la singularité ou l'exemplarité de ces « êtres de papier¹⁰⁰ », conclut-il.

Suivant leur classification, le procédé de création et de développement des personnages, appelé la caractérisation, tient de l'origine « *persona* » : masque de l'acteur et du suffixe « - age » : qui vient du verbe *agere*, c'est-à-dire agir. C'est que le personnage correspond à une personne, une identité ou une entité dont la création tire son origine dans un travail ou un rôle d'œuvre de fiction. En plus de personnes, les personnages peuvent être des entités extraterrestres telles que perçues dans la culture populaire, des animaux, des divinités, une intelligence artificielle ou plus rarement, des objets animés. Le personnage désigne donc le caractère représenté par le masque, incarné par un acteur, celui qui agit. Le masque permet au public d'identifier immédiatement un personnage. De plus en plus, l'usage convient d'y voir une individualité ou une personnalité. Mais le personnage, au-delà de sa singularité, nous dit André Petitjean,

« fonctionne comme un repère et un indicateur générique dans la mesure où les modalités de sa caractérisation sont déterminées par une série de conventions dramatiques : conventions de contenus, types d'altérité sociale, professionnelle, sexuelle, géographique, (...) types de mœurs, de comportements, de passions, d'émotions, de sentiments... mises en discours à l'aide de motifs figuratifs et sur la base de topoï explicites ou inférables ; conflits moraux, sociaux, politiques... ou existentiels (...)»¹⁰¹.

Parlant de la notion de personnage, A.J. Greimas dit que le personnage n'est pas forcément humain ou individuel. En outre, il soulève la confusion entre acteur et actant qu'il distingue en précisant qu'« un actant peut être manifesté dans le discours par plusieurs acteurs [et que] l'inverse est

¹⁰⁰ PETITJEAN, André, *Op.cit*, p. 67.

¹⁰¹ PETITJEAN, André, *Idem*, p. 82.

également possible, un seul acteur peut être le syncrétisme de plusieurs actants¹⁰² ». L'acteur se définit donc comme « le lieu de convergence et d'investissement des deux composantes, syntaxique et morphologique ¹⁰³ ».

La caractérisation – qui répond au besoin d'analyse dramaturgique – est la construction détaillée des personnages d'une histoire. Ce travail consiste, pour un auteur, à définir précisément ce qui identifie un personnage, ce qui le rend unique – raison pour laquelle on peut parler ici de héros mikanzien –, il a un nom, un physique, une origine, un style de vie, etc. Quand un personnage de fiction est particulièrement représentatif d'un trait de caractère ou d'un état d'esprit, son nom devient dans le langage courant synonyme de cet attribut. On parle ainsi d'un « *Don Juan* » pour évoquer un séducteur, d'un « *Tartuffe* » pour un bonimenteur, d'un « *Candide* » pour un naïf. On peut étendre le cadre avec un « *débrouillard* » pour un futé et un habile dans cette fournaise qu'est la vie quotidienne.

Anne Ubersfeld entrevoit le personnage comme *sujet de discours* dans une analyse théâtrale. Dans une autre voie, elle dit que, faisant partie « de plusieurs structures que l'on peut dire syntaxiques, il peut être considéré comme l'équivalent d'un mot, d'un *lexème*. Il fonctionne en tant que tel dans les structures syntaxiques : système actantiel (structure profonde) système actoriel (structure de surface) ». Nous pouvons aisément indiquer que sans les personnages, leurs desseins et leurs motivations propres, l'action dramatique ne serait pas à la fois multiple et logique, ne formerait pas un réseau de structures actantielles si solidaires. C'est dans toutes ces perspectives que notre détermination des personnages s'attache pour en comprendre la portée.

¹⁰² GREIMAS, Algiras J., *La sémiotique narrative*, Paris, 1983, p. 49.

¹⁰³ GREIMAS, Algiras et COURTES, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 8.

1.1. Classification des personnages

1.1.1. Les héros mikanziens

Le théâtre classique réserve un espace privilégié au personnage appelé « le héros ». Personnage principal, souvent légendaire et mythique, le héros classique se distingue par des qualités exceptionnelles. Sa grandeur n'avait d'égal que cette manière d'imprimer de façon mémorable une époque, une communauté ou encore le commun des mortels. Vraisemblablement, le héros tragique, puisque c'est de lui qu'il s'agit, lutte contre la force du destin, car il est enfermé dans un dilemme. Son combat, inéluctable, n'échappe pas à la fatalité du destin qui se joue de lui pour remplir ses choix des exigences contradictoires dont il est obligé de choisir l'une. C'est le cas spécifiquement d'Antigone, Phèdre, Hamlet.

Au théâtre moderne, s'accorde-t-on de dire, il y a la tendance à la désacralisation de la scène, dans la mesure où, dans ce théâtre le héros semble disparaître, la transcendance aussi. Ce théâtre se passe de plus en plus de la présence des dieux et du désir de s'identifier aux héros (catharsis et mimésis). En dépit de cette appréhension, il existe un théâtre tragique moderne qui reprend la notion de héros, même si les personnages sont plus proches de nous (Paul Claudel, Giraudoux, Montherlant). Cependant, on peut estimer que la tragédie moderne s'est diluée dans le drame ou le théâtre de l'absurde, surtout quand on y voit un engagement politique (J.P. Sartre), et dans la perspective de garder une fatalité simplement humaine.

En dehors de la pièce *Biso*, Norbert Mikanza a flirté avec la notion de héros dans les autres pièces, dès cet instant où *la sagacité* traditionnelle a produit *Mayamu*, *la bravoure* le commandant en chef, *le courage* et *l'honnêteté* l'Etudiant, *la justice* le garçon et le Meneur, *la droiture* le malade. Tous observés dans un contexte lié étroitement à l'imaginaire social. C'est dire que ces héros mikanziens peuvent être compris et/ou situés par rapport à la présentation des problèmes psychologiques, culturels et moraux correspondant à leurs inquiétudes, voire à l'attente des réponses chez le public. Ils sont devenus parfois une référence qui, grâce à leur fonction axiologique, leur position, leur dimension et leur distance dans l'intrigue, déclenche des mécanismes de complétude par l'intermédiaire desquels le critique leur attribue des traits comme figures à la fois finies et achevées.

Le héros dramatique chez Norbert Mikanza est un modèle qui respecte la fable et l'évolution des actions touchant au désarroi, à l'incertitude, à l'irresponsabilité. Bref, tout ce qui amène au scandale qui anéantit et cause l'échec de l'homme. Alors, Mikanza insère Mayamu entre les deux chefs apparemment redoutables dans leurs idéaux et leur prise de position dans le fonctionnement du paysage villageois. Il y a donc Mayamu, arborant un air de faiblesse qui permet d'établir la comparaison de ces deux personnalités, mais qui réussit à se hisser au sommet du trône de son village. Ainsi, grâce à la paire de héros traditionnels antinomiques, il procède par le divulguer dans *P.F.A* pour parvenir à deux autres modèles de sagesse et de tempérance (Mayamu et Mukoko) qui cherchent à régler le conflit au moyen de la persuasion, de la subtilité des proverbes et du respect de la tradition. Leur triomphe découle de ces moyens efficaces qui mettent à l'évidence l'intérêt collectif.

Le héros militaire de *L.B.K* est essentiellement habité par la bravoure appuyée de hauts faits militaires, grâce auxquels transparaissent la discipline, la conscience et la bravoure. Le *Commandant en chef* remplit toutes ces qualités. Arrivé au front, il prend la tête des troupes, il renforce la morale des militaires pour vaincre la rébellion.

Les pièces *P.M* et *T.S.F* montrent deux héros d'une autre espèce, en l'occurrence le garçon et le malade se retrouvant aussi dans le paysage dramatique mikanzien. Ainsi le *garçon* est le héros produit par les adultes en prison dans le but de faire ressortir leur propre irresponsabilité. Le garçon se substitue au procureur de la république pour juger les adultes avec justesse et efficacité. Il arrive avec beaucoup de réussite à établir la responsabilité de chacun d'eux :

Le garçon :

(...) si la vérité éclate au grand jour, elle n'en demeure pas moins odieuse. (Tab. XII, p. 83).

Oh ! murs de cette prison, gardez encore longtemps l'écho de ces aveux car vous êtes les seuls témoins, de cette sincérité des adultes : ils ont enfin reconnu leurs torts envers la jeunesse. (P.M, Tab. XII, p. 84).

En dépit de l'opprobre qu'il jette sur les adultes et de son innocence étalée lors du jeu de jugement, il accepte courageusement de purger sa

peine. Les autorités publiques pour lesquelles il a pris partie de manière prodigieuse, le maintiennent en prison. Dégoûté et impassible, le *garçon* comprend que le temps qui passe agira dans le sens d'oublier sa situation de prisonnier.

Quant au *malade*, un héros de dimension spirituelle, il se comporte comme un interlocuteur indispensable au point que rien ne peut se produire sans se référer à lui. Absent très souvent sur la scène, mais présent par rapport aux différentes réactions des personnes qui l'entourent. Le malade représente l'atmosphère tragique et malheureuse devenue inéluctablement son sort. Le long coma dans lequel il est plongé, l'absence de la parole et de la mobilité corporelle conviennent à son impassibilité : l'acceptation de la souffrance humaine.

Encore deux autres figures symboliques de la dramaturgie mikanzienne qui sont des champions de la contestation sociale, portées haut dans les pièces *M.E* et *N.S.* D'un côté, *l'Etudiant*, brave et courageux, est reconnu comme un intellectuel faisant du désaveu de la gestion de la chose publique, son cheval de bataille. Plein de lui-même, mais bien honnête, il garde constamment le sens de l'honneur et de la dignité humaine enseigné dans sa famille. Les règles de la droiture ainsi que ses idéaux ont forgé sa personnalité, malgré sa condamnation injuste par le tribunal d'Etat. C'est l'homme du changement des mentalités et de vision politique du futur. De l'autre côté, il y a aussi un homme de changement face à l'ordre établi par le régime politique sanguinaire au sommet de sa puissance. Cet homme, c'est le *Meneur*, exigeant, révolutionnaire et animé d'un courage capable de braver la mort. Il arbore l'habit d'un pacifiste qui, malgré le peu de chance de réussite de la marche, il tient quand même à l'organiser. Il est poussé à l'exil après la répression dans le sang de ses compatriotes. Se rendant compte de l'échec de cette marche pacifique, il perd espoir et monologue sa plus grande déception.

En face de ces personnages principaux ou les plus marquants, existent des protagonistes qui n'ont pas la même envergure, avec lesquels ils partagent le même objet de quête, les mêmes aspirations et ambitions.

1.1.2. Les protagonistes

La présence d'un motif déclenchant les événements dramatiques peut occasionner l'implication d'une *limite*, comme ligne de démarcation

entre deux camps opposés ou *lieu d'arbitrage* censé les départager. Ces indications font penser à l'existence des expressions antagonistes pour déceler la nature des situations des personnages.

Ceux-ci prennent position par rapport à l'une ou l'autre expression, dans la mesure où ils se reconnaissent tous comme des protagonistes. Mais, dans une certaine mesure, ces protagonistes se présentent comme des personnages *plats*, qui servent le récit et dont le strict nécessaire pour l'action est révélé. Il n'en est pas moins *rond*, le personnage du garçon, d'autant plus qu'il est à l'origine du tribunal monté en prison et sert le récit de *P.M* avec les femmes proxénètes (la première et la deuxième). Il en est de même pour le prophète, la sœur, la mère et l'oncle dans *T.S.F*, les groupes des manifestants dans *N.S*, le médecin, la femme témoin dans *M.E*, les femmes de deux chefs, les marchands dans *P.F.A*, le sorcier simba, les femmes capturées par le commando dans *L.B.K*, les étudiants et les professeurs dans *Biso* qui sont tous des personnages *plats*.

Si, par ailleurs, un personnage, comme le dit A. Ubersfeld, « est marqué du trait roi, c'est toujours en opposition à un personnage non-roi ou autre roi ; le roi n'est roi qu'en opposition ou en redoublement à un autre¹⁰⁴ ». De cette manière, à travers le protagoniste de l'un ou l'autre personnage, on peut y voir un comportement identique en conformité ou en rupture avec les règles et les valeurs de la société.

1.1.3. La constellation des personnages

Nous comptons dans les pièces une constellation d'hommes et de femmes. Dans la plupart des cas, ils se représentent dans un contexte familial. Pour les femmes, on note dans *T.S.F* le lien familial qui unit la sœur et la mère, l'Épouse étant intégrée par celui de mariage. On peut citer dans *P.M* des épouses comme la "femme", mariée avant son emprisonnement ; la femme du voleur et celle de l'assassin ; la mère du garçon et celle d'une autre femme, alors écolière. La défunte mère de l'Étudiant dans *M.E*, les épouses des chefs et des notables dans *P.F.A*. Quant aux autres, elles ont le statut des *célibataires* ou des *fiancées* (*N.S*, *Biso*) et celui spécialement d'étudiantes dans (*Biso*).

Ces femmes subissent la pression de la vie quotidienne, ce qui les pousse à rattraper leur "temps perdu" pour s'offrir les moyens de survie. Souvent, elles s'y appliquent mal. Elles deviennent perfides, perverses par la

¹⁰⁴ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, pp. 128-130.

passion amoureuse qui n'est pas véritablement, au départ, le moteur de leur quête, mais plutôt un moyen d'obtenir de l'argent. De cette façon, elles se réduisent à n'être que des objets, donnent un reflet de l'inconscience malade. De toute évidence, elles font figures d'immaturité, représentent un moyen pour n'importe quel protagoniste qui veut bâtir son "caractère égocentrique".

Les hommes particulièrement sont mariés et exercent un métier : les soldats ou les hommes de troupe en général (L.B.K), l'assassin (P.M) et le directeur de l'administration publique (M.E). Les hommes de métier : avocat, médecin, juge (M.E), marchands, potiers, sculpteurs, forgerons, etc. dans P.F.A. Ils sont chômeurs déguisés ou vendeurs, c'est le cas du voleur (P.M) ; tandis qu'il y a d'autres chômeurs désespérés dans (N.S). Ce qui, du reste ouvre la possibilité de relever la stratégie des personnages et de saisir l'essentiel dans l'ensemble de leurs rapports.

1.2. Les personnages dans leurs rapports

1.2.1. Les personnages individualisés

Avec les répercussions de la réalité quotidienne, les personnages ressemblent à ceux qui existent dans la société réelle. Ils sont reconnus par leur nom dont un référent concret s'exerce aussi, à travers le milieu, la tradition et le statut qu'ils occupent. Les personnages individualisés répondent à ce trait que René Le Senne¹⁰⁵ pose : « l'individu, définissable par son caractère, est jeté dès sa conception dans une histoire. Il est affecté par les événements en fonction de ses dispositions caractérielles qui interviennent dans leur accueil par le sujet et contribuent à les réfracter».

De l'individu qui fait appel à l'individualité dont l'un des sens équivaut ici à l'individualisation, signifie le cours plus ou moins dramatique des péripéties qui marquent l'individu dans la recherche de son équilibre. Pour demeurer concret, nous allons faire une sorte de critique des personnages, au regard de leur *langage* et leur *individuation*. Certes, cela, à la lumière de l'évolution récente de la critique qui permet de concevoir l'individualité d'un personnage [tragique] à l'intérieur de

¹⁰⁵ Cf. LE SENNE, René, dans **Traité de caractérologie**, Paris, PUF, 1945 parlant de « La caractérologie », a tenu compte d'abord de l'*individualité* de l'homme (personnage), ensuite de *lien* qu'il y a entre la psychanalyse et la caractérologie, l'individu et la société, enfin de la *classification* sommaire des facteurs de l'individu.

l'horizon du langage. Celui-ci étant considéré « comme le modèle sémantique général de la figuration¹⁰⁶ » d'un individu ou d'une personne.

Les chefs Manga et Mukoko ainsi que les notables dans *P.F.A.*, se réunissent souvent au cours du Conseil des notables pour échanger et traiter du sort de leurs villages. Ils ont aussi l'occasion de se parler lors des manifestations paysannes, des rencontres de caractère commercial, culturel, funéraire, ludique, initiatique, etc.

Manga :

Matola, mon enfant, cours de toute la force de tes jambes. Tu iras auprès du sorcier Dítítí, des notables Mayamu, Muka et Mala. Je veux parler avec eux ce soir. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 2, p. 8).

Mukoko :

Je vous ai réunis pour savoir si le travail avançait bien. (...) (Acte II, sc. 1, p. 31). Vous avez conduit le groupe l'an passé au grand marché Tangu. Vous avez l'expérience.- Avec vous deux à la tête de nos marchands, Kilolo et vous l'expédition sera bien dirigée. Veuillez à nous ramener les divers produits qui nous manquent. (P.F.A, Acte II, sc. 6, p. 39).

Dans ces communications que les chefs vont faire, il transparaît les gestes et les mimes qui caractérisent le corps humain. L'apparence physique s'attache à une stabilité quasi permanente, les personnages se présentent dans l'espace textuel comme un « point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes¹⁰⁷ », mais aussi comme une « substance (personne, âme, caractère, individu unique) et un lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction dialectique de médiation¹⁰⁸ ».

Comme individu unique, le chef Manga et son homologue Mukoko, agissant pour la destinée de chaque village, sont des personnages ronds, car ils motivent le récit. L'individualité de chaque chef fait ressortir la différence dans l'orientation à suivre, la prise des décisions et les objectifs à atteindre. Aidé par un autre individu, « le griot » se caractérise par une

¹⁰⁶ JUDET DE LA COLOMBE, Pierre, « Espace public et individualité selon la tragédie », Centre de recherche philologique, Université de Lille III, in *HERMES* 10, 1991, p. 41.

¹⁰⁷ JUDET DE LA COLOMBE, Pierre *Op.cit.*, p. 40.

¹⁰⁸ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 124.

singularité opératoire dans les différents échanges et manifestations publiques. Il se caractérise aussi par une légitimité populaire.

Toujours au service de la communauté, il est producteur d'une parole qui met en branle une série de médiations, transmet une certaine réalité au niveau de rôles qu'il remplit pour la cause de ses semblables. Il est organisateur et auteur des rites, arbitre des palabres et éducateur des masses.

Dans *P.F.A*, le griot est celui dans toute circonstance qui réunit le village, détend les humeurs. Kapaya lors de l'accueil de Mayamu à Benga « partage les noix de kola, sert à boire... dans un coin apprête son *nguème* pour chanter », (Acte II, sc. 3, p. 33) à l'union de cœur. Pour la chasse, c'est encore lui qui anticipe les paroles que le chef va prononcer : » (...) Le chef Mukoko rappellera au peuple les règles de la chasse... (Acte II, sc. 4, p. 37). Réputé être en relation avec les esprits bienfaisants, il surveille et/ou veille sur les marchands, donne des directives susceptibles de les encourager au bon accomplissement de leur travail. Il s'adresse aux villageois de Kipwala et de Benga avant le combat de la danse, pour annoncer les dispositions prises quant à cela. Surtout, il rappelle aux villageois leur fraternité millénaire :

(...) nos ancêtres ont ... décidé de vivre en bons voisins, en amis, et ils nous ont légué ce même devoir. - Ils nous ont défendu de nous déclarer la guerre entre nous. (P.F.A, Acte III, sc. p. 53).

C'est à la surprise générale que les villageois apprennent que la danse va devenir un moyen de se mesurer, afin de choisir le plus fort des combattants.

Pour les chefs, et par rapport à leur individualité, il appert deux conceptions opposées. La première est dans la perspective de la réflexion sur Manga, figure (anachronique) du chef déviant et tendant à la tyrannie, « problématise la possibilité d'instaurer une médiation entre la particularité toujours neuve des individus de la cité [village] et la légitimité d'un ordre général et contraignant¹⁰⁹ ». Manga se remarque en tant qu'individu à controverse, par son caractère et surtout son langage, considéré comme exploration de soi.

¹⁰⁹ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, p. 124.

Manga :

(...) En ce moment une seule aspiration anime tout le village, refaire des provisions de viande. Et vous venez me parler de forêt à épargner et par conséquent d'animaux à conserver pour constituer un bel héritage à nos enfants. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 10, p. 21).

Sinon, comment expliquez-vous, sages de Kipwala, que l'antilope n'ait pas encore disparu de nos brousses ? (...) (P.F.A, Acte II, sc. 10, pp. 21-22).

Son langage est ironique et vaniteux dont le contenu essaie en vain de surmonter une situation. Dans son imposition, il prétend réfuter une situation qui ne peut être mise en cause mais, en réalité, il cherche à convaincre, se référant à une vérité inexcusable et terne. Le rapport avec la majorité des paysans est en croissante détérioration. Les abus de langage, l'insolence et l'inadéquation entre ses fonctions et sa conduite du village Kipwala, constituent des marques qui ont conduit à la rupture de confiance avec tous les paysans. Sa déchéance ne pouvait intervenir qu'en présence de toute la communauté villageoise rassemblée pour finalement juger de toute son incompétence.

La deuxième conception avantage une image du personnage à laquelle s'accroche une analyse critique des procédures publiques de réflexion, d'argumentation et de décision. Ce personnage change de façon significative au cours de l'histoire, apparaît comme modèle d'exemplarité positive.

Consacré chef en lieu et place de Manga, Mayamu, sage et intègre, a pu démontrer dès le départ la tolérance dans ses rapports avec Manga. Il est qualifié de personnage *rond* et *dynamique*. Dans la construction d'une figure dramatique du chef, Mayamu et Mukoko font partie d'un contexte anthropologique, dont la personne désigne la tradition culturelle instituant une réalité nouvelle. Il apparaît donc comme le schème de l'imagination qui élabore le contenu d'une existence paisible entre les communautés villageoises. Mukoko s'adressant à Mayamu dit :

Mon frère, les nouvelles de Kipwala que vous nous racontez, nous touchent car le danger qui le menace, nous menace tous. (...) (P.F.A, Acte II, sc. 1, p. 28.)

Sages de Benga et vous notre ami Mayamu, si nous sommes réunis aujourd'hui, ce n'est pas qu'il y ait quelque palabre à régler. Tranquillisez-vous. Plusieurs fois au cours de l'année nous organisons des marchés dans ce village, mais celui de la saison sèche est toujours spécial et demande une attentive préparation. Une réunion est donc nécessaire pour recueillir l'opinion de chacun et éviter ainsi toute précipitation ruineuse. (P.F.A, Acte II, sc. 4, p. 34).

En parlant dans ce sens, Mukoko transmet non seulement un contenu, mais de manière réflexive, énonce un jugement d'adéquation sur les conditions du bien-être social. Cette attitude se remarque aussi chez le Meneur et l'Etudiant dont l'individualité s'exprime en désaccord, pour le premier à propos des contrevérités sur la gouvernance publique et les libertés d'expression et d'action, pour le deuxième au sujet des affirmations altérées, confiées à la justice et à ses proches. Les mêmes contrevérités ont été livrées au sujet des fonds publics, de l'Etat, de la politique, etc. Le Meneur, par exemple, exprime son ras-le-bol au regard de la situation misérable du peuple.

Le Meneur :

Nous sommes des parias. Notre petit quartier dans la communauté nationale, est insignifiant et n'attire aucun regard. Et on nous oublie !

(...) Voilà longtemps que nos taudis montent les plaintes et les pleurs, (...) Parce que parias, nous ne sommes pas entendus. Aux durs d'oreilles, on parle fort. Voilà. Voilà pourquoi nous voulons parler fort. (...) (N.S, Mvt II, p. 34).

Pour l'Etudiant qui a pris position clairement au profit des faibles sans voix, sa désapprobation par rapport à l'argumentation d'insuffisance du budget de l'Etat est d'autant plus prononcée.

L'Etudiant :

...car nous sommes bien d'accord que nous n'avons même pas le budget nécessaire pour payer, je ne dis pas bien payer. Mais simplement payer le peu de cadres compétents. L'Europe y parvient en ayant une pléthore de ces cadres. (...) (M.E, Acte II, p. 88).

Pas de budget pour engager les cadres nationaux... pour les soi-disant techniciens étrangers, ... ces fonds existent... deux ou trois dîners par jour... là aussi, le budget existe... (...) dilapidation des fonds... pour un jeune pays, c'est inadmissible... mais qui voit ça... tous aveugles... non, pas aveugles... tout le monde voit cela, et très bien... (...) c'est le courage qui manque... (M.E, Acte II, p. 97).

Le Meneur et l'Etudiant sont deux personnages qui accomplissent leurs individualités, dans le sens qui équivaut à l'individualisation. Ils sont identifiables au cours des péripéties grâce à leur recherche de l'équilibre social. Eu égard à leur place dans la société et à leur niveau intellectuel, ils veulent réaliser la relation à la triste vérité que tout le monde évite de désigner, craignant dès lors emprisonnement et atteinte à leur vie. Cette relation « relève de la réflexion : elle dépend en effet de la manière dont, en parlant, tel personnage définit le fait qu'il parle¹¹⁰ ». C'est pourtant indiscutable, car à la suite d'Oswald Ducrot, on note que la prise de parole publiquement dans une situation telle qu'elle est décrite ici, rappelle que "ce que communique le sujet parlant au moyen de son énoncé, [c'] est une qualification de l'énonciation de son énoncé". Conscients de la réalité ainsi que des dangers qui pèsent sur ce genre de déclaration, ces figures ont malgré tout osé tenir des propos qui mettent en relief leur « individuation » spécifiquement distincte des autres, au moment propice, mais périlleux pour en donner l'éclat qu'ils méritent.

Face à un régime fort, ces individualités ont défendu leurs compatriotes sans avoir peur. Face aux questions spécifiques de survie individuelle et collective, l'Epouse, le Commandant en chef et le garçon s'offrent un rôle difficile. Pour reconstituer l'évaluation individuelle de chacun d'eux, nous recourons à leur engagement dans la résolution de ces questions.

L'assassin, la femme et le voleur, ne sont que des affectations didactiques du dramaturge pour réussir son montage dramaturgique. On le comprend à travers ces mots adressés au garçon :

L'assassin :

Car enfin... c'est nous... les coupables. C'est notre vrai crime, en effet. (P.M, Tab. II, p. 25).

¹¹⁰ JUDET DE LA COLOMBE, Pierre, *Op.cit*, p. 41.

Et ceux qui auraient pu vous éviter cette mauvaise voie. (P.M, Tab. II, p. 26).

Le voleur :

*Reprenons mon procès. (Tab. II, p. 27).
Où, je veux montrer à ce garçon notre tort dans son incarcération.
(P.M, Tab. II, p. 28).*

C'est le garçon qui va donc dévoiler le contenu aussi déplaisant que fâcheux du drame social dans *P.M.* Avec un grand enthousiasme, bien qu'il reconnaisse la faute des adultes de l'avoir entraîné en prison, le garçon accepte d'étaler les méfaits que la société comporte chaque jour. Prenant cette responsabilité de les juger, le garçon va se conduire en conséquence pour imposer sa personnalité sur les adultes. La didascalie nous le décrit :

*(...) la voix du garçon extraordinairement autoritaire et dénuée de toute l'émotion des moments précédents. (P.M, Tab. II, p. 29).
Accusé levez-vous. (P.M, Tab. III, p. 30).*

Ainsi, le rôle est inversé, le petit conduit les grands pour obtenir leurs aveux, les pousser à reconnaître leurs propres fautes. Il le fait sans montrer quelque signe de complexe d'infériorité dû à la culture africaine, consistant au respect strict des adultes, même s'ils sont responsables de déviations au quotidien. Il brise le mythe de la domination des adultes — comme la dialectique complexe de droit d'ainesse —, de la supériorité humaine des uns envers les autres. L'épouse dans *T.S.F* est, elle aussi confrontée à un autre mythe traditionnel, celui de s'humilier devant les beaux-parents, de ne rien entreprendre sans en avoir recueilli leur avis au préalable. Mettant à l'écart ses exigences d'intellectuelle, l'Épouse accepte le pire, s'arme du courage et de fidélité pour demeurer auprès de son époux dont la maladie semble difficile à guérir. C'est pour cela qu'elle dit :

(...) Je sais que je suis condamnée. Je vais mourir. Je dois mourir. Je suivrai, demain ou après demain, mon mari. Je ne lui survivrai pas. (...) (T.S.F, Tab. II, p. 35).

C'est assez poignant. Cette déclaration se définit par sa dynamique propre. Car, il est difficile dans une telle situation, de garder toute sa lucidité, lorsqu'elle attend sa mort prochaine. Réservé aux émotions

fortes, un tel langage répète, en les défaisant, la manière habituelle d'agir. L'intervention du tragique qui entoure la situation de l'Epouse, est la dimension où se met en place, un destin sans appel du personnage condamné à la faute. Jusqu'au bout, l'Epouse a tenu à garder tous ses sens en éveil.

Son individualité apparaît à travers ce courage qui refuse toute forme de médiation (aide) qui ne ferait qu'alourdir sa peine, comme Cassandra dans ***l'Agamemnon*** d'Eschyle. La souffrance qu'elle endure dans toute la pièce *T.S.F.*, n'a d'égal que son exceptionnel courage féminin. Par rapport à cela, il y a aussi la vaillance du Commandant en chef, comme individualité marquante que la fiction théâtrale place vers la fin de la pièce pour promouvoir une intervention à la *deus ex machina*.

1.2.2. Les caractéristiques des protagonistes

Dans la pièce *P.F.A.*, les protagonistes sont des notables des villages, Kipwala et Benga ; il s'agit des adultes de la sphère dirigeante. Ils apparaissent auprès du chef parce qu'ils remplissent le rôle de conseillers et de collaborateurs. De manière générale, chacun apporte sa contribution dans le domaine de sa connaissance. Dititi et Musongi sont des sorciers d'une autre race, gardiens des us et coutumes millénaires établies. Les autres notables aident leur village dans la résolution des problèmes agricole, commercial, artisanal, etc. pour une mutation exaltante de la vie.

Si l'on considère leur constellation, *P.F.A.* s'organise autour d'une sphère de chefferie coutumière, placée au-dessus de toute autre structure paysanne, en face de laquelle se trouve la classe paysanne ou encore le reste des villageois. Ce système traditionnel tel qu'il est établi, conforte toute la communauté dont la stratification dépend de la famille, du clan, de l'édifice familial et de tous les avoirs possibles. Il fait du chef coutumier le symbole unanime, renforce le pouvoir exercé dans une coordination paisible, évite la guerre avec les autres villages et le séparatisme au sein d'un même village.

L.B.K au contraire, est dans la voie de disparité totale parce que l'unité est rompue au pays. Deux systèmes s'affrontent : des protagonistes qui imposent un régime dur au pouvoir sont en contradiction avec ceux qui

revendiquent la mise en place d'un système démocratique. Les deux sphères sont antagonistes.

N.S, *M.E* et *Biso*, sont des pièces qui mettent en lumière la sphère du haut et celle d'en bas. La première représente la classe dirigeante au pouvoir, les nantis ; la deuxième représente le peuple qui, généralement, croupit dans la misère. Entre la classe dirigeante et le peuple se dresse un rempart que le pouvoir se force chaque jour à bâtir. C'est une gouvernance où s'exerce un partage inéquitable des richesses nationales et des revenus. En conséquence, les riches demeurent toujours au sommet de l'échelle sociale et le peuple s'appauvrit continuellement. Dans le pire des cas, la classe dirigeante au pouvoir, c'est-à-dire la haute sphère, confisque les richesses nationales, agit dans le sens de maintenir ce profond fossé qu'elle a, elle-même, creusé intentionnellement. Les protagonistes proches du peuple et le peuple lui-même souffrent de l'injustice, des sentiments égoïstes, bien plus, ils ne disposent pas d'arguments susceptibles de contrer les agissements du pouvoir.

Dans *Biso*, les protagonistes sont essentiellement des personnes de sexe féminin. Les étudiantes ont en commun leurs études, mais plus spécifiquement leur grande préoccupation dans le plaisir et le divertissement. Dans *P.M* et *T.S.F*, il y a plus, un déchirement d'ordre familial dont souvent l'enfant et la femme sont des victimes. D'une part, si la famille est disloquée suite au manque criant des moyens à permettre sa promotion, les difficultés s'amoncellent, d'autre part celles-ci se font quotidiennes et, notamment la maladie dont souffre le mari de l'Épouse. Dans ces deux pièces encore, les difficultés s'accroissent à cause de l'incompétence des hommes au pouvoir et même du système implanté dans la société.

Le procédé de fiction employé par le dramaturge opère une caractérologie dont les actions et les réactions dans toutes les pièces, tendent '' à former une idiosyncrasie qui constitue leur individualité, une nature où se composent les dispositions caractérielles acquises ou greffées sur leur comportement''. Ainsi étalé, ce constat de René Le Senne est à ce propos édifiant, car il s'apparente particulièrement à un stéréotypage.

Dans ce cadre, des stéréotypes apparaissent « plus ou moins comme éléments synthétiques de l'individualité où sont à considérer les habitudes, les plis intellectuels, même concrètement, des personnages

au niveau familial, social, national [et] politique ¹¹¹». Quand prédomine l'un de ces personnages, on obtient un type individuel tel que le chef coutumier, le directeur de l'administration publique, le notable, le sorcier, le commerçant, l'officier militaire, le médecin, l'étudiant, le juge, le père, la mère¹¹², etc qui, au-delà de l'apparence de première vue, on atteint sous et dans l'individualité le caractère. Ce dernier est un des éléments qui permettent de classer un personnage comme étant protagoniste.

Cela dit, au théâtre, on remarque que le personnage occupe une place quelles que soient ses relations antagonistes, ses vues concordantes avec d'autres, ses préoccupations morale, politique et idéologique. Le fait qu'il agit, laisse déterminer son action. Aussi, pour en avoir une bonne saisie, il sied de recourir à la notion d'actant et au modèle actantiel avec un avantage, celui de le voir fonctionner dans un réseau plus vaste pour obtenir une ouverture plus grande de la pratique d'analyse sémiologique.

2. LA DETERMINATION DES ACTANTS

Les personnages peuvent être analysés selon qu'ils sont des *patients*. C'est le cas de l'Epouse du malade, des soldats au front, de garçon en prison, de l'Etudiant, du Meneur, etc, dont la critique observe un reflet de désirs, de peur et d'inquiétude, d'inconstance, de souffrance et de latence. Ce reflet semble représenter une psychologie réaliste. Dans ce sens que ces personnages offrent au public (lecteur) le moyen de comprendre leur drame. C'est par ce fait d'ailleurs qu'ils remplissent une *fonction dramatique*.

En tant que *représentants* et *symboles*, ces personnages sont compris pour représenter une qualité ou une abstraction donnée. Ils représentent quelque chose de plus large et d'universel. Au vu de cela, il convient alors, après avoir parlé des personnages et des protagonistes, de préciser la place des actants dans leur rôle assigné à la fois aux côtés des sujets et opposants suivant l'objet de la quête.

¹¹¹ Parlant toujours de « la caractérologie », LE SENNE René indique qu'elle est considérée comme schème stratifié de la réalité humaine, mais en même temps comme l'étage intermédiaire de l'individualité.

¹¹² On peut se référer au système des « emplois » amorcé par la critique depuis plus d'un demi-siècle par les théoriciens du drame bourgeois, pour qui les sujets mêmes du théâtre classique sont obsolètes, particulièrement les sujets de la tragédie parce qu'ils parlent du passé et des grands de ce monde, n'ont plus rien à dire aux contemporains, à la société bourgeoise c'est-à-dire représentant la société tout entière. C'est la mise en avant de la société bourgeoise, mais il y a d'abord élévation des personnages à une valeur humaine, donc universelle.

A propos de la notion d'actant, disons que Greimas explique l'organisation narrative du récit à partir de deux niveaux (l'un profond et l'autre superficiel), mais aussi à partir de deux composantes syntaxique et morphologique. La composante morphologique investit les unités sémantiques du texte alors que la composante syntaxique révèle la structure même du récit à la fois à travers son modèle constitutionnel (niveau profond) et son modèle actantiel (niveau de surface). En narratologie, le destinataire « narrateur », est celui qui émet le message, et le destinataire « narrataire », celui à qui s'adresse le discours énoncé. C'est grâce à ce modèle qu'on identifie des actants du récit. D'où, la sémiotique structurale de Greimas propose un premier effort de modélisation¹¹³.

C'est justement cette actance narrative, comme manière dont le récit organise les relations, dans l'économie narrative, que s'établissent des relations, pour les pièces en études, entre :

(i) *Destinateur vs Destinataire* (P.F.A : Manga et Mukoko vs les villages ; P.M : le garçon vs la société ; ME : l'Etudiant vs la société ; N.S : le Meneur vs le peuple ; T.S.F : l'Epouse vs la médecine ; Biso : les Etudiantes vs la société ; L.B.K : le commandant en chef et les rebelles vs le pays). On constate que dans le cas (D₁-D₂) que le pays avec ses composants hommes, peuple, village et société sont constamment des cibles. Précisons que « l'actance est un moment qui conditionne D₁ pour envisager sa relation avec D₂, ainsi la position qu'il occupe (cf. Ubersfeld) à l'instant même est déterminante. Il en serait autrement s'il était dans une autre position où sa volonté, sa décision et l'(O) deviendraient inaccessibles. Et, donc l'action serait nulle¹¹⁴ ».

(ii) *Sujet vs Objet* (P.F.A : Manga vs gibiers, Mukoko vs la prospérité ; P.M : le garçon et les adultes vs la liberté ; ME : l'Etudiant vs le travail ; N.S : le Meneur vs le bonheur et la liberté ; T.S.F : l'Epouse vs la guérison ; Biso : les Etudiantes vs le divertissement ; L.B.K : le commandant en chef et les rebelles vs le pouvoir). Ici, la liberté est la cible dans la relation (S-O). C'est l'engagement de (S) qui déclenche tout le processus de la quête.

(iii) *Adjuvant vs Opposant*. (P.F.A : le notables vs Mayamu et Diti, le village vs Φ ; P.M : les adultes et vs la société ; ME : la sœur, les amis vs le

¹¹³ Cf. GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique structurale*, Paris, (Larousse), P.U.F., (1970), 1986, 262 p.

¹¹⁴ C'est nous qui soulignons.

pouvoir ; N.S : l'Adjoint et la Militante vs le pouvoir ; T.S.F : le médecin, la famille vs les soins médicaux ; Biso : les vacances vs la réception à l'université ; L.B.K : l'armée et les fétiches vs la peur et les moyens). Ici, la relation est oppositionnelle. Ce couple n'existe que pour raviver l'actance.

L'actant désigne donc un rôle, une fonction dans une dynamique «actancielle» – d'après Greimas –, pour déterminer la position de chaque actant par rapport au projet central du récit. Ce projet se réalise suivant trois axes : un désir à réaliser, une communication à effectuer et une lutte à soutenir. Les six actants sont regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de description :

- axe du vouloir (désir) : deux actants S et O. Leur relation s'appelle jonction ;
- axe du pouvoir : deux actants Adj et Op, "auxiliants" renvoyant au pouvoir-faire ou au non-pouvoir-faire ;
- axe de la transmission (ou du savoir) : deux actants D1 (narrateur) et D2 (narrataire).

Le syncrétisme actantiel fait qu'un même élément (acteur), par exemple, un personnage renferme plusieurs actants de classes différentes. C'est par exemple le garçon qui défend sa cause et celle de la société toute entière, Mayamu aussi recherche son bonheur et celui des villages Kipwala et Benga, etc. Ce qui fait qu'il est à la fois(S) et (Adj) ou de la même classe, mais pour des actions distinguées dans l'analyse. La relation entre les actants, quant à elle, constitue de manière générale l'enjeu d'une pièce théâtrale.

Peuvent être actants, expliquent P. Charvet et alii, « tous ceux ou tout ce qui est partie prenante dans le procès de l'action. Ceux-ci assument, comme des syntagmes nominaux, une fonction syntaxique dans l'action envisagée comme une phrase¹¹⁵ ». Lucien Tesnière se représente la phrase comme une pièce de théâtre dans laquelle sont les acteurs, l'action, le décor et les circonstants¹¹⁶. Il utilise aussi le terme actant¹¹⁷ pour désigner les unités indiquant les êtres ou les choses qui, d'une manière ou

¹¹⁵ CHARVET, Pierre et alii, *Pour pratiquer les textes de théâtre, Lexique théâtral*. Langages nouveaux, pratiques nouvelles, Bruxelles, A. De Boeck, Paris-Gembloux, J. Duculot, 1979, p. 7.

¹¹⁶ Cf. TESNIERE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1966, 670 pages.

¹¹⁷ TESNIERE, Lucien, *Idem*.

d'une autre, même en tant que simples figurants, participent au procès exprimé par le verbe.

A la réalité dramatique, procès – acteurs – circonstances, se substitue une syntaxe structurale : verbe – actants – circonstants. Lucien Tesnière trouve dans les éléments du schéma actantiel, le *procès* qui renvoie à un faire transformateur (processus, action), les *actants*, toute notion impliquée avec un rôle dans un faire transformateur marqué par le procès du verbe (acteur, agent, objet/patient, bénéficiaire, adjuvant, opposant, instrument) et des *circonstants*, la manière, le repère et le lieu du procès (locatif, source).

Ces deux conceptions sont proches dans la mesure où Lucien Tesnière emprunte à A.J. Greimas la notion d'adjuvant et d'opposant et, tous deux voient la prépondérance de l'action dramatique, mettant l'accent dans l'ordre structural. De la phrase au texte dramatique, l'actant reste l'élément d'une structure syntaxique qui peut être commune à plusieurs textes.

Tout compte, fait le modèle actantiel, comme le souligne bien Anne Ubersfeld, n'est pas une forme, il est plutôt une *syntaxe*, en ce qu'elle permet de comprendre et d'établir les combinaisons probables, la construction des rapports logiques dans l'acte dramatique. Donc, capable de générer un nombre infini de possibilités textuelles. Le modèle actantiel nous permet de voir non seulement la syntaxe du récit, mais également sa cohérence.

2.1. Au niveau de la quête ou de motivation

La problématique du "drame romantique" définie par Anne Ubersfeld, fait apparaître, outre la lutte du héros avec une force extérieure, un second schéma de conflit intérieur au personnage. Ce dernier, cherchant un objet, commence une action à l'intérieur de lui-même. On pourrait parler d'une manifestation d'un « jeu qu'entretient le personnage avec sa propre identité : dualité entre ce qu'il est et ce qu'il paraît ». Par là, il est poussé soit par sa volonté propre, soit par fatalisme, même si cela dépasse dès le départ les possibilités de son intelligence à la recherche d'un objet. C'est l'origine de la toute première action, celle qui donne le déclic de l'action dramatique. Il est donc compris dans une sorte de *sphère de la quête* où le sujet et l'objet forment un axe du désir.

A ce sujet, nous indiquerons dans un tableau les catégories actantielles et actants au départ des actions des pièces qui, à coup sûr, vont connaître une modification au fur et à mesure que l'action dramatique avance, avant de présenter un inventaire des actants avec des indications simples des paradigmes communs.

Tableau des catégories actantielles

ACTANTS ET FONCTIONS ACTANTIELLES						
Pièces de théâtre	D1	Sujet (S)	Objet (O)	D2	Adjuvants	Opposants
<i>PFA</i>	Préservation de la santé La chasse	Manga	Feu de brousse, gibiers.	Village Kipwala, paysans (peuple)	Mala, Muka, Kubi	Mayamu, Dititi
<i>LBK</i>	Le pouvoir	L'armée	La paix	Le pays, le peuple	L'armée, commandant en chef, courage	Les simba, le dawa, la peur, l'inquiétude,
<i>PM</i>	Désir de bonne vie	Les adultes	Le bien être social	La famille, les adultes	L'argent, le vol, le meurtre l'égoïsme...	Le système social établi, la corruption, les anti valeurs
<i>ME</i>	Le bien être social	L'Etudiant	Le travail	La famille, le pays, le peuple	La sœur, le fiancé, la fiancée, le directeur	Le système administratif, le régime politique
<i>TSF</i>	L'amour conjugal	L'épouse	La guérison, la vie	Le malade	Le médecin, la mère, l'oncle, la sœur, le prophète	La nature et la résistance de la maladie, le sida
<i>NS</i>	Le changement du régime	Le Meneur	Le progrès social	Le pays, le peuple	L'Adjoint, la militante, les manifestants	Le pouvoir politique, l'envoyé, le curé
<i>Biso</i>	La volonté de jouissance	Les étudiantes	La danse	Les étudiantes	Les artifices de beauté et la coquetterie	Le sentiment d'être abandonnées

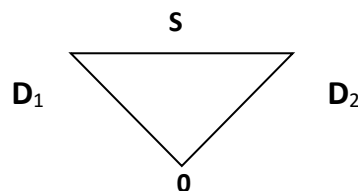
Au vu de ce tableau, l'actant compte tenu de son attachement total à l'action dramatique et aux différents rapports qu'il peut avoir, n'est pas un élément isolable. Cette catégorie, comme cela a été déjà indiqué, remplit une fonction à travers des rapports ou liaisons structurales. Et, au niveau de la quête ou de la recherche d'un objet quelconque, l'impulsion du D₁ (Destinateur) est le prétexte que détient le Sujet (S) pour agir, la force quasi irrésistible qui le pousse. Dans ce cas, la relation Sujet (S) – Objet (O) devient la relation narrative primordiale à laquelle on joint un couple parallèle Destinateur (D₁) - Destinataire (D₂).

Le couple (Destinateur) D_1 — S (Sujet) permet la concrétisation ou non de la quête de l'objet, de manière à ce que "le désir" qu'a le Sujet (S), "l'intérêt" qu'il porte et "la volonté" qui l'anime, propulsent le mouvement de l'action à entreprendre et, partant, de tout le texte dramatique. La lecture immédiate et objective de l'orientation du vecteur (D_1 vers S), agissant sur S , fait observer des motivations d'ordre tantôt personnel et psychologique, tantôt collectif, intériorisées et déterminant l'action du Sujet (S), des faits dramatiques dictés par l'essence même des problèmes posés pour parvenir à des résultats suivant que l'on est Adjuvant (A) ou Opposant (Op).

C'est en fait autour du désir, de la volonté et de toute autre préoccupation que ressent le Sujet (S) que le schéma actantiel s'organise, s'effectue la mobilité et la fonctionnalité de tout le texte dramatique, quels que soient les motifs d'agir.

Ces différents schémas opérant à partir d'une matrice de base D_1 (le Destinateur), se représentent comme un ensemble d'éléments qui programment la quête. La catégorie du Destinateur, – selon Anne Ubersfeld – est donc « un ensemble abstrait ou pluriel souvent complexe dans son extension d'attribution de fonction. Abstrait le Destinateur (D_1) l'est, tandis que le Sujet (S) demeure une figure concrète, animée. C'est elle qui prend la décision d'agir et de se lancer dans la quête à son profit et à celui d'un Destinataire (D_2). Cette expression schématique limitée au triangle formé par (D_1) le Destinateur, (S) le Sujet, (D_2) le Destinataire et (O) l'Objet, révèle une relation entre les différents éléments connus.

Pour illustrer notre entendement, ce triangle se présente ainsi :

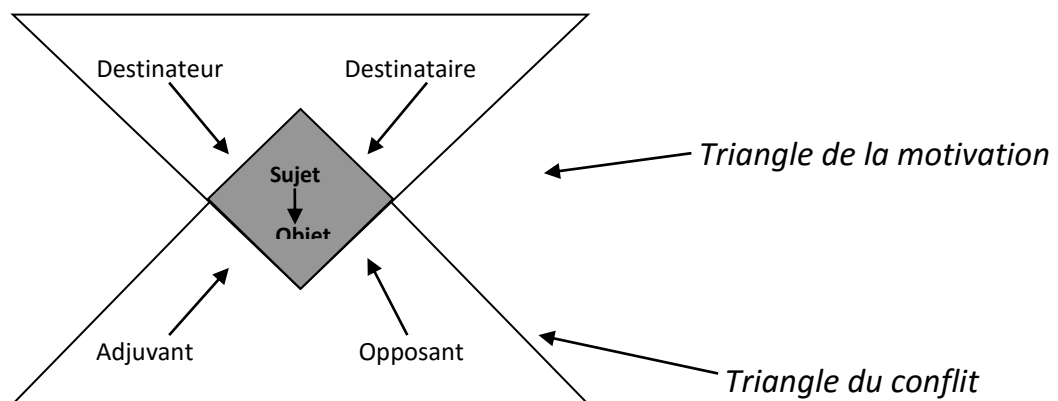


Ce triangle, pour ainsi dire, indique le poids que supporte l'Objet (O) d'autant plus que les deux extrémités du vecteur le Destinateur (D_1) et le Destinataire (D_2) poussent le Sujet (S) à se rapprocher de plus en plus du but, c'est-à-dire de l'Objet (O), de manière à ce que l'atteinte de l'Objet (O) voit le triangle disparaître pour laisser apparaître un axe horizontal (D_1 — S/O — D_2) qu'on qualifierait de l'axe de satisfaction. Le Destinateur

(D₁) et le Destinataire (D₂) sont comparables à la pesanteur qui attire le Sujet (S) vers le bas, c'est-à-dire vers l'Objet (O), niveau où toutes les tractations sociale, politique, culturelle et économique peuvent avoir lieu. Aussi, les différents schémas qui vont se réaliser par rapport au tableau des catégories actantielles et actants, y trouvent leur conformité, leur déroulement et leur sens.

2.2. Le niveau d'analyse paradigmatique

L'analyse paradigmatique de toutes les catégories actantielles tient compte dudit triangle que nous appelons « triangle de la quête¹¹⁸ », combinant volonté du Sujet (S) et l'Objet (O) à rechercher pour le Destinataire (D₂) et, un peu comme le fait Anne Ubersfeld pour « le triangle de motivation ». Ce dernier cadré sur l'élément du pouvoir enclenché dans l'acte de départ (D)—(S) qui impulse sur l'axe du désir (S)—(O) plutôt que sur celui conflictuel relevant du triangle fondamental ou du conflit. Comme l'un des moteurs de l'action, les deux triangles – qui prend en compte la motivation et le conflit engagé plus tard – forment une autre figure géométrique : le losange. Cette figure à l'intérieur de deux triangles qui se compénètrent, détermine les transformations intervenues dans la relation qui s'établit entre le Sujet (S) et l'Objet (O).



Ce triangle de la quête en effet, répond à l'importance et à la pertinence que prend dès le départ l'action dramatique. C'est la situation où il existe un projet que forme le Sujet (S) pour qu'enfin se

¹¹⁸ Ce triangle (isocèle) comme on le constate a le sommet renversé et la base au dessus. Il s'agit de ce poids dont nous parlons, de cette force qui pousse toujours vers l'Objet. Il se forme en face un autre triangle, comme contrainte et opposition qui repousse l'avancée vers l'objet.

produise le reste des combinaisons actantielles, c'est-à-dire le projet ou le dessein que le Sujet (S) voudrait voir se réaliser.

Le niveau paradigmatique structure les actants et personnages de manière à les retrouver par rapport à leurs objectifs et lieu d'existence. Dans le cas des paysans de *P.F.A.*, il existe la notabilité et le reste du village ; dans les autres pièces de théâtre l'environnement citadin est formé par les riches et les pauvres, les autorités administratives et leurs administrés, ainsi que les jeunes et les adultes.

2.2.1 De la quête des hommes.

a) La lutte pour le pouvoir

Dans la quête, il y a la recherche autour du *pouvoir*. Les pièces *N.S* et *M.E*, particulièrement, formeraient comme une sorte de communauté d'enjeux ; celle qui entrevoit dans ces desseins notoires, la dictature, l'égoïsme et la turpitude, ferments de la grande dérive de la société humaine. Le pouvoir, en tant que tel, est un appât venant du gain incommensurable pour des déséquilibrés et des arrivistes qui y trouvent refuge, en mettant toute la communauté à l'écart. *N.S* et *M.E* montrent en face des hommes du pouvoir, le peuple qui subit affable et réclame le mieux-être et la justice sociale. L'eau pour *N.S* et le travail pour *M.E*, en sont les moyens de rétablir cette justice sociale que lui refusent les gouvernants. Le pouvoir devient quelque chose de lutte permanente. Le pouvoir se lit comme représentant et jouant un jeu déloyal et perfide. *L.B.K* montre la lutte politique par des armes interposées entre le pouvoir en place et la rébellion. Deux camps politiques qui tentent, de confirmer leur savoir-faire, dans leur organisation et leur fonctionnement, de prouver ce qu'ils sont réellement au peuple. Ce dernier aurait dû, en principe, devenir l'arbitre dans ce jeu politique dangereux où son propre sang n'est pas épargné. Mais, l'arbitrage se fait malheureusement par le bout du canon, le plus fort l'emporte sur le faible.

En combattant pour le pouvoir, le Commandant en chef dans *L.B.K*, bénéficie de l'appui de l'armée nationale pour le garder et y demeurer le plus longtemps possible. La rébellion, composée des Simba Mayi-Mayi et d'une bonne frange du peuple est conduite par l'esprit révolutionnaire pour renverser le régime en place.

On y détecte deux stratégies militaires. L'armée nationale emploie la technique moderne de combat, munie des armes européennes et d'autres astuces militaires, s'offre le mode de commandement hiérarchique, la discipline et l'ordre. La rébellion quant à elle, utilise la technique de guérilla, des feuilles de plantes comme tenues de guerre, des fétiches (le dawa) et le sorcier. Elle met en évidence l'idée de la démocratie, moteur du progrès social véritable.

Dans un premier temps, l'assurance de l'armée à remporter la guerre reste vivace ; elle cède par la suite à une grande inquiétude et la peur en permanence. Du côté des rebelles, l'invisibilité et l'invincibilité programmées donnent des ailes aux Mayi-Mayi qui, grâce à l'esprit conquérant et à la nature des terrains de combat, mettent en déroute les troupes armées.

P.F.A donne à voir une autre lecture du pouvoir. Elle institue un pouvoir ancestral issu du cadre traditionnel et de ses exigences. Le chef est le gardien de la coutume, aidé par les notables dont chacun dispose d'une charge spécifique, précise. C'est de cette manière qu'il est appelé chef coutumier à la tête d'un village ou de quelques villages, peu importe le nombre d'habitants. Ce pouvoir s'identifie au système mis en place par la société, pour implanter le système ancestral et ses effets qualitatifs sur l'individu et la communauté villageoise. Dans ce sens, et contrairement à ce qu'on peut s'attendre, le chef Manga prétend, par sa position, à ne pas faire des concessions aux allégations de Mayamu et du sorcier Diti, ainsi qu'à la volonté populaire. Il pense tout aussi avoir le pouvoir sur les villageois et sur la nature, la faune et la flore. Il proclame en toute impunité, et sans vergogne son arrogance, estimant que ses fonctions de chef coutumier l'y obligent. Cette intransigeance provoque une division dans la population paysanne pour aboutir finalement à un nouveau choix basé sur la « méritocratie », à la manière traditionnelle. Malgré donc le caractère sacré du chef institué par la tradition, les villageois ont été obligés de jeter leur dévolu à un autre, plus proche et attentif à leurs préoccupations.

b) La société basée sur le lien de profit personnel

Autour de l'amour *familial* et *fraternel*, P.M extériorise le gain facile des hommes, le père de la femme, celui du garçon, pour cautionner des mariages forcés aux dépens de l'amour parental. L'argent force leur appétit quand ils pensent résoudre leur situation de pauvreté. Dans ces conditions, les parents bénéficiaires ignorent totalement l'avenir des enfants. Ces derniers ne sont aidés ni par des proches parents, ni même par la société.

De même, l'Etudiant n'est pas aidé de façon loyale dans sa quête de voir la société actuelle, qui s'accroche aux pratiques rétrogrades et malhonnêtes, s'améliorer pour le bien de tous. En effet, et au regard de comportement du directeur de l'administration publique qui prétend être patriote, on constate plutôt que son attachement à l'argent démontre au grand jour son manque d'humanité et de fraternité. C'est un individu qui verse dans la concussion, la corruption et l'immoralité flagrante. L'Etudiant qui ne partage pas les mêmes aspirations avec sa fiancée, sa sœur, le fiancé de celle-ci et, particulièrement avec les dirigeants au pouvoir, ne dispose en fait que de son propre courage, de son honnêteté intellectuelle. Et, en définitive, il ne peut qu'être rangé en marge de la société.

L'amour patriotique ne s'invite donc pas au travers de l'action dramatique de M.E. Cependant, l'amour fraternel de la sœur envers son frère, l'Etudiant, ainsi qu'entre ce dernier et son entourage immédiat est perceptible, mais sans un effet positif. Par ailleurs, T.S.F prône ou fait état d'un amour fraternel entre la sœur et le grand-frère malade, entre l'oncle et la mère pour leur amour envers le malade. Malheureusement, cet amour ne conduit pas à l'unité familiale. L'Epouse est tout le temps considérée comme un élément séparateur de l'univers familial. Ainsi, la guérison tant souhaitée par toute la famille engendre deux approches différentes. L'Epouse et le médecin font confiance à la médecine moderne pour sauver le malade. Elles sont guidées par le rationalisme, les espaces tels que l'hôpital, la maison, le milieu professionnel, mais aussi par les produits pharmaceutiques, l'argent, le lit sur lequel est couché le malade, etc. Tandis que l'oncle et la mère préfèrent guérir le malade avec le concours de la médecine traditionnelle. Ils évoquent les vertus que disposent les plantes et la dextérité du devin et des autres fétichistes.

Sans moyens financiers, ils n'ont qu'à mettre à profit leur conviction des parents qui s'exerce comme respect des us et coutumes établis.

L'amour charnel se lit dans *Biso*. Tous les moyens pour que cet amour prenne le dessus sont bons pour les étudiantes en quête de plaisir et de liberté. Leurs sentiments, très forts, ne peuvent aider qu'à asseoir leur hantise effrénée. Elles sont par le concours de circonstance, encouragées par l'environnement étudiantin du campus, la période des vacances, la convoitise des ''grosses légumes'' parées des habits haut de gamme, des bijoux de grande valeur avec des limousines étincelantes ainsi que par l'organisation de la réception à laquelle elles sont conviées.

Quant à la situation qui se passe aux villages, naturellement, le peuple face au chef coutumier demeure obéissant, car rien ne met en doute son autorité ni sa sagesse à conduire le destin villageois. C'est le cas pour le chef Mukoko puisque le village Benga s'identifie à lui. A l'opposé, le village Kipwala est le lieu où cette identification est brisée, la confiance ne règne pas entre le chef et un groupe de notables. Ainsi, l'image que nous présente le village est ambivalente : l'un est aux antipodes de la réalité paysanne, tandis que l'autre ne l'est pas, c'est-à-dire que la misère règne à Kipwala et la prospérité à Benga. La volonté des villageois à Benga, les activités qui s'y exercent et leur chef sont les actants de cette prospérité ; tandis qu'à Kipwala, ce sont le chef, quelques notables encourageant les feux de brousse, l'inactivité et la pauvreté qui consolident la misère.

2.2.2 Du modèle de système social

N.S et *M.E* gardent un modèle de société dans laquelle règne en permanence une forte divergence entre les gouvernants et le peuple. Le pouvoir néglige le bien-être social du peuple, l'épanouissement de ce dernier à l'instar de ceux des pays organisés. Bien au contraire, il renforce sa misère, en usant des pratiques rétrogrades de la corruption et de la concussion. Il tolère la prostitution, la débauche, les représailles par les armes dans *N.S* et par les injustices et intimidations dans *M.E*.

P.M reprend certaines pratiques décriées et rend difficile la situation avec le chômage permanent et l'irresponsabilité des adultes. *L.B.K* est du goût de la confrontation armée, *P.F.A* de la rigidité stérile d'un chef face à un autre plus circonspect, *T.S.F* de la société inconsciente ou distraite face

aux épidémies et *Biso* de celle qui se confond dans l'ambiance d'une ville urbaine s'empêtrant dans la torpeur.

Au regard d'une telle présentation de la société qui se fissure, dans l'inconscience et l'inactivité, se placent les gouvernants au sommet de la pyramide sociale qui s'érode vers le bas. C'est une société qui symbolise une incohérence dans les pensées, la conception d'un monde. Les mœurs et les modes de consommation quotidienne de différentes classes sociales et de leurs représentants sont en discordance. Dans ce cas, il n'y a pas lieu de concevoir un heureux destin commun. Ce qui bloque la société, la soumet à une existence d'injustice permanente et de manque total de liberté, fondée sur l'irrationnel, « une sorte d'éclatement des raisons (...) cette épidémie dont l'irruption reste inexplicable¹¹⁹ » alors qu'on sait attendre de l'homme un savoir-faire décent, honorable et humanisé.

La représentation tour à tour de la figure sociale des pièces de théâtre que miroite la prison, la ville, le village, la forêt, le campus universitaire, le tribunal, l'hôpital, la maison, l'église, la rue, etc, met en évidence cette diversité des moyens que dispose l'homme. Malgré ces moyens l'homme s'éloigne de son semblable, introduit la nuisance, la domination et toute forme de disparité qui désarticule la communauté. De plus en plus, l'inégalité s'enracine durablement, faisant penser à un déterminisme définitif favorisant des maîtres suprêmes. Ce qui révoque la collaboration entre différentes classes sociales, les gouvernants et les gouvernés, afin de préparer une société encline à la sanction constante des faibles. D'où, la société en présence, se caractérise par le système de classe, répartie de manière arbitraire et inégale, laquelle connaît une nette dégression chaque jour, surtout que les hommes au pouvoir étouffent les bonnes initiatives et abandonnent la solidarité pour les intérêts partisans. Or, dans une pareille situation, c'est la femme, le plus faible des êtres, qui souffre, mais qui plus est, l'accusée parmi tous.

C'est ainsi que la femme est le personnage le plus en vue, elle en est devenue l'image de toute la société dans les pièces : *P.M*, *T.S.F*, *M.E*, *N.S* et *Biso*. Elle est la pierre angulaire par qui reposent les problèmes de famille, de survie et de moralité. Cependant, elle n'a aucun mérite parce qu'elle est la voie par laquelle passent tous les maux à l'exception de

¹¹⁹ GUBARIKA, Prosper, *Op.cit*, p. 85.

l'Épouse dans *T.S.F* et de la mère dans *M.E*. Elle passe pour être maîtresse dans le commérage et le proxénétisme. Face à elle-même, elle arbore un comportement d'ignorante. C'est ce qui fait, souvent qu'elle ne sache pas émettre un point de vue ou soutenir une position qui lui est favorable, même si elle a raison. Elle devient un élément de distorsion familiale. C'est pourquoi elle est accusée d'infanticide(*P.M*), d'élément séparateur des foyers conjugaux, de prostitution, etc. Au regard de ses incohérences dans la société, elle est placée comme l'épicentre d'immoralité.

La ville et le village sont deux espaces vitaux dans l'organisation sociétale. *P.F.A* et *T.S.F* en font un tel étalage que l'on constate une antinomie dans la manière de vivre. *P.F.A* présente deux villages dans lesquels les activités champêtres sont principalement visées par les paysans. L'analphabétisme semble devenir le lieu commun des villageois contrairement à l'intellectualisme qui s'installe en ville.

Les maux de la société sont délibérément représentés par la maladie dans *T.S.F*, la corruption, la concussion, la délinquance (juvénile et sénile) dans *P.M* et *M.E*, la prostitution dans *Biso*, etc. Les hommes se complaisent à cette situation, tant que les dirigeants qui tiennent les rennes du pouvoir, ne fournissent aucun effort pour combattre ces maux qui détruisent toute voie à la prospérité matérielle et humaine. Ces dirigeants sont dans un système de contradictions et de crise générale.

2.3. Au niveau du conflit

Les pièces de théâtre mettent en scène souvent deux camps qui s'opposent, les gouvernants sans scrupules face au peuple affable, le chef tyran face aux sages notables, les belligérants pro-gouvernementaux d'une part, et les rebelles d'autre part. Pour ce qui est de la confrontation à la vie quotidienne, les adultes sont en butte aux jeunes, tout comme les plus forts contre les faibles, la femme en difficulté devant l'homme, la modernité qui se heurte à la tradition et les hommes face à un fléau. Fléau qui constitue en fait, une sorte d'équation difficile à la résolution de laquelle toute la société devra trouver la réponse adéquate ou la clé en mesure de résoudre tous les problèmes posés. C'est dire que les actants et les personnages sont en pleine effervescence dans une société qui se cherche encore.

Anne Ubersfeld¹²⁰, traitant du modèle actantiel fait véritablement un examen des actants et de leur couple *positionnel* (S – O ; D₁– D₂) et *oppositionnel* (adjuvant – opposant). Ainsi, dit-elle, si nous reprenons la proposition de base du modèle actantiel, peut-être pouvons-nous lui donner une formulation plus exacte et plus précise : D₁ veut que (S) désire (O) à l'intention de D₂. Ceci dit, nous voyons deux plans par rapport à l'intrigue ou l'action dramatique, de manière à ce que de la situation positionnelle, on en arrive à la situation oppositionnelle, laquelle voit les incidents nouer l'intrigue. Il apparaît ici, la notion de conflit – absente chez Aristote, car il traite plutôt de renversement du bonheur au malheur – que propose Hegel (**Esthétique**) reprise par D. Chaperon : « une conception du drame clairement fondée sur le choc des valeurs, l'opposition des caractères et la violence des dialogues¹²¹ ». Cette vision est déjà présente dans la dramaturgie classique française (comédie), mais s'est fortifiée surtout au XVIII^{ème} siècle et, on voit Le Père Le Bossu écrire ce qui suit :

« Dans les causes d'une action, on remarque deux plans opposés : le premier et principal est celui du héros, le second comprend les desseins qui nuisent au projet du héros. Ces causes opposées produisent aussi des effets contraires, à savoir des efforts de la part du héros pour exécuter son projet, et des efforts contraires de la part de ceux qui le traversent ¹²²».

Le niveau du conflit est celui des « efforts contraires », ainsi entendu, ce niveau entretient des effets et des contradictions diverses. Dans le théâtre de Mikanza, le conflit est inévitable chez l'individu Sujet (S) dont le parcours n'est pas exempt d'embûches. Lorsque le Sujet (S) s'en rend compte et découvre par la même occasion celui ou ce qui empêche l'aboutissement normal de la quête, c'est-à-dire l'Opposant (Op), il peut réagir violemment ou encore, dans une situation de désespoir de cause, il reste sans réaction.

Il faut dire que le conflit est ouvert dans la mesure où les intérêts divergent. Il s'amplifie avec l'engagement des adjuvants aux côtés du Sujet (S), d'une part et des Opposants (Op) pour faire échec aux premiers, de manière à ce qu'ils n'obtiennent pas l'Objet (O) d'autre

¹²⁰ Cf. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, Les classiques du peuple, 1978.

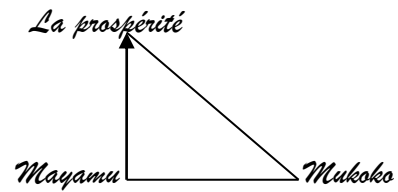
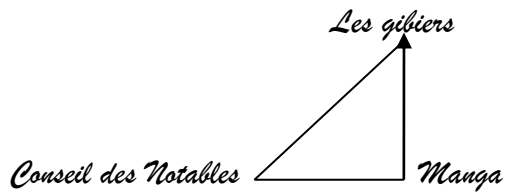
¹²¹ CHAPERON, Danielle, *L'œuvre dramatique. Méthodes et problèmes*. Université de Lausanne. Edition Ambroise Barras, 2003-2004, p. 7

¹²² LE BOSSU, Le Père, dans *Traité du poème épique* (1707) cité par CHAPERON, Danielle, *Idem*, p. 7.

part. Mais, peu importe la nature du conflit engagé, l'implication des forces antagonistes va nourrir l'intrigue jusqu'à la victoire d'un camp. Dans les pièces de Mikanza, le conflit semble se durcir par le blocage qui affecte la recherche de l'Objet (O), par l'entrave que représente le camp opposé et, parfois par la caractéristique qui se rapporte à l'absence des *vertus* et des *valeurs*. Dans la société des pièces de théâtre, les *vertus* et les *valeurs* ne sont nullement considérées comme une référence fondamentale de la vie quotidienne et sont tout simplement ignorées.

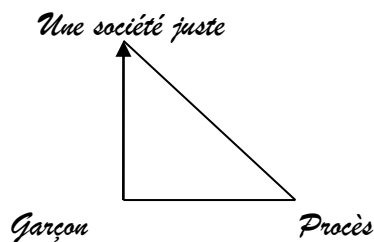
Revenons sur le couple adjuvant – opposant pour essayer de passer à une *modélisation* du niveau de conflit et pour noter que dans les pièces de théâtre, la flèche fonctionne dans les deux sens. Aussi, dans *P.F.A*, le couple Mayamu et le sorcier Dititi est opposé à un autre formé de Manga et une partie des notables, bien que minoritaire vis-à-vis de tous les autres. Le deuxième couple bénéficie de la candeur des villageois et du respect à l'endroit du chef Manga. Le couple Mayamu et le sorcier Dititi, dans le conflit qui les oppose aux autres, s'adjuge de l'aide dans l'exil de Mayamu, de riches enseignements amassés plusieurs mois à Benga et de combat à la danse comme point d'achèvement de la collision de deux camps opposés.

P.F.A voit l'antagonisme de camp de Manga et de celui de Mukoko rechercher l'honneur par la danse. En regard de leur qualité de chef du village, la danse devient une occasion de solennité. Nous pourrions représenter les faits par le triangle de conflit, à l'instar d'Anne Ubersfeld mais, tout en apportant une légère modification en vue d'en acquérir une bonne compréhension. Deux triangles représentent le conflit engagé entre deux *tendances*. Les triangles sont à l'inverse :

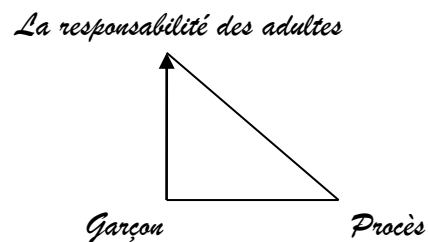


L'axe du désir a provoqué deux couples de quête différente ; c'est une représentation qui voit le triangle du conflit éclaté en deux petits triangles. Ceci veut dire qu'à ce stade, chaque camp tient à obtenir l'objet de sa quête.

Dans le même ordre d'idées, le vrai conflit dans *P.M* reprend l'opposition légendaire entre les vieux et les jeunes. Conflit de génération plusieurs fois développé dans les œuvres des écrivains noirs africains, lequel à l'issue de la pièce, n'a pu connaître un aboutissement satisfaisant pour la jeunesse. Les adultes croient par leur égoïsme avoir la nette suprématie sur la jeunesse. On peut dire que leur âge, leur position sociale et leur manque de lucidité ont servi à contrer le progrès dans une société nouvelle. Les jeunes, quant à eux, n'ont pu que se servir du procès de la prison pour établir l'irresponsabilité des adultes. Ils n'ont été qu'en position de faiblesse du fait que, ce procès qui met en cause les adultes en prison n'a pas été suggéré par le garçon, mais par les adultes eux-mêmes. Ceux-ci sont conscients de l'excès du pouvoir que ravive leur caractère égocentrique. A l'extrême, ce procès n'aurait pas pris corps au vu de sentiment de victimisation que ressent le garçon. Le triangle qui montre ce conflit, au-delà de la simple responsabilité que recommande le garçon, se présente de la manière suivante :

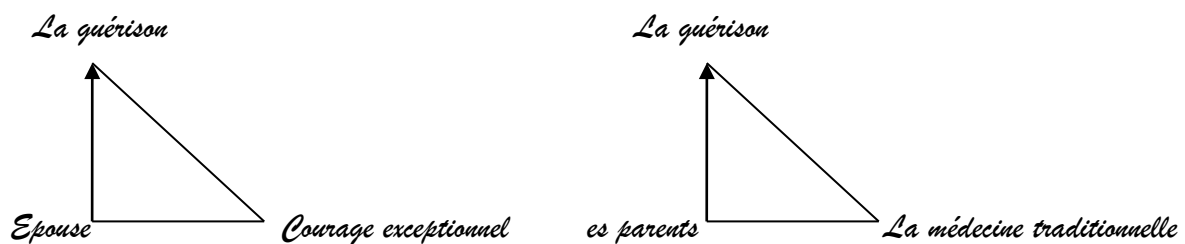


ou encore :



Le procès en prison devenant un modèle de justice à établir dans la société pour qu'elle change, aspire à un progrès social loin des considérations partisans, égoïstes et aux fins purement matérialistes. Car, on sait que les adultes n'envisagent leur bien – être qu'avec les moyens matériels, même si cela doit anéantir les chances de promouvoir la jeunesse.

T.S.F note la division dans l'approche thérapeutique pour guérir le malade. La famille de l'époux opte pour la médecine traditionnelle et bénéficie de l'appui de la sœur, du devin-guérisseur, de l'oncle et de la mère. L'Epouse, elle, compte sur la médecine moderne, la patience, l'amie et l'hôpital. Elle est confrontée à un double conflit. Le premier consiste à guérir son époux malade du Sida, le deuxième se trouve sur le plan intérieur. L'Epouse est dans un dilemme. Elle est irrémédiablement déchirée dans son for intérieur. On peut envisager deux cas où les triangles vont dans le même sens :



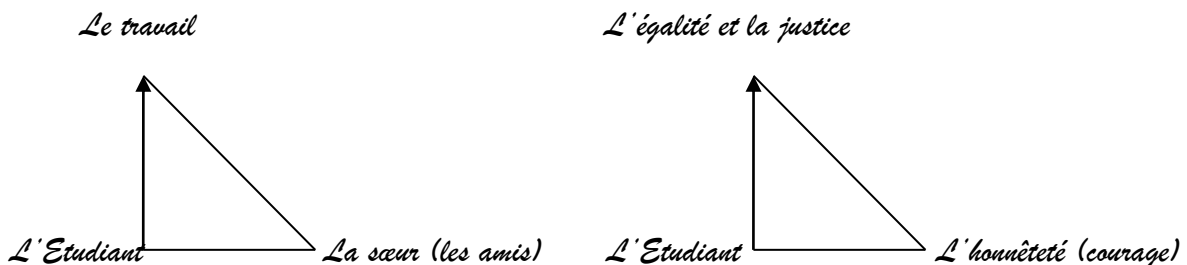
Ce conflit est entier dans la mesure où il ne se résorbe pas en cours de l'action ni à la fin de la pièce. Seul le miracle, peut-être, aurait eu raison de ce dilemme particulier que vit l'Epouse.

Un autre conflit intérieur ronge les étudiantes dans la pièce *Biso*. Les étudiantes expriment leur volonté d'aller danser. Pour cela, la coquetterie, les tenues et l'organisation de la réception facilitent cette volonté. Cependant, elles n'ont pas la possibilité de se rendre à la cité pour se divertir. Les motifs seraient l'absence des pourvoyeurs des moyens financiers, le manque d'argent et des véhicules personnels. C'est qu'à travers ce besoin de divertissement (la danse), on peut entrevoir le véritable questionnement de la condition féminine. Dans un environnement tel que décrit dans la pièce, on se pose bien la question au sujet du désir féminin. Quel prix peuvent-elles payer pour obtenir une importance égale dans une société dominée par l'omniprésence du sexe masculin. La conflictualité peut se lire au fond de leur propre personne ou dans leur conscience et non dans les petites divergences entre elles.



Biso, en effet, ne propose pas de piste de solution pour en sortir, mais au-delà de ce qui est dit, on peut noter que les études, la foi et la persévérance au changement profond de la société pourront compter parmi les voies possibles à l'épanouissement de la femme et, partant, à l'égalité tant recherchée. C'est un combat quotidien.

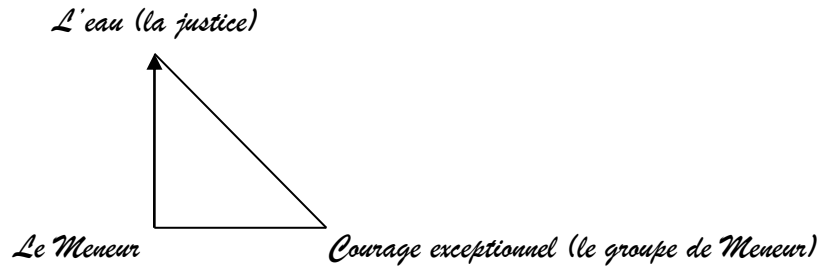
De même que M.E propose un régime politique qui astreint la classe des faibles et des pauvres. Deux camps différents : celui des honnêtes représenté par l'Etudiant et celui des déviationnistes. Ce régime emploie son système administratif, ses hommes de cœur, le tribunal et la parodie de justice. L'Etudiant s'appuie sur ses capacités intellectuelles, son honnêteté et son assurance pour le changement politique. Le combat pour la justice que mène l'Etudiant semble désormais un échec. Il vit un conflit qu'il veut anéantir par ses propres moyens. On peut voir cela dans ce schéma de deux triangles en convergence d'action :



Vu les circonstances qui s'imposent à l'Etudiant, il va vivre lui aussi un conflit puis qu'il n'arrive pas à convaincre le tribunal. C'est vrai que le simulacre du tribunal agit de mauvaise foi pour protéger les incohérences du système de l'administration publique vieillissante et hermétique à tout changement positif. Il est contraint à un isolement. Dans ce cas, on pourrait comprendre qu'il s'interroge en ces termes : dans quelle société doit-on espérer vivre convenablement ? Dans tous les cas, celle que le dramaturge décrit dans M.E ne lui donne aucun espoir.

N.S, sous un autre ton, revient sur l'opposition de deux camps. Le pouvoir dictatorial pour agir, se sert des infiltrés – l'Envoyé et le Curé –, des

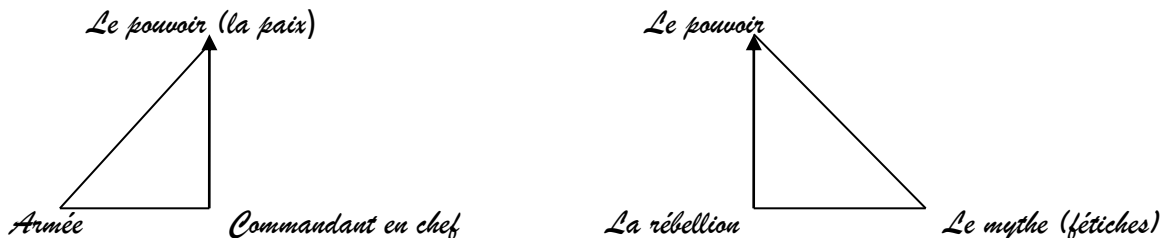
motorolas, des services de sécurité, de l'armée. En face, le groupe de Meneur se sert de leur courage, du peuple, de la volonté au changement et de la conviction liée à la démocratie pour en produire des effets escomptés. Le conflit de Meneur dans N.S est d'autant plus grave. Il se pose la question à propos de son acte. Fallait-il agir ou ne pas agir ? Il devient perplexe et rongé complètement dans un conflit intérieur aux odeurs de sang. Il broie du noir.



Il se rend compte à la fin que son acte ou son projet n'était qu'un coup d'épée dans l'eau, en face d'une force impitoyable. Ce projet, à cause de la résistance implacable du pouvoir, a renforcé son conflit intérieur.

Dans *L.B.K*, les deux camps opposés ont leurs appuis, naturellement différents. L'armée recourt aux hommes formés dans les arcanes militaires, de vrais soldats de combat, aux armes conventionnelles et lourdes, à la cartographie de la région de combat et à la bravoure du Commandant en chef. Tandis que la rébellion compte sur le dawa qui rend invisible et invincible, le sorcier, les armes non conventionnelles, la tactique de guérilla et sur la fatigue des soldats de l'armée et le mythe de l'invincibilité. Deux plans qui représentent la différence entre deux camps opposés qui marque *la distorsion et le désaccord idéologique*.

En fin de compte, c'est l'armée qui prend le dessus sur les rebelles. Le conflit peut être représenté par les triangles qui sont à l'inverse :



Le Commandant en chef est libéré de la hantise qui fait que les rebelles occupent, pendant plus de cinq ans, une partie du territoire national.

La schématisation du modèle actantiel au point suivant (2.4), va pouvoir compléter l'accessibilité des intentions du plan *adjuvant* – *opposant* contenu au niveau du conflit.

2.4. Le modèle actantiel

Le modèle actantiel permet de lire le personnage et de le construire, bien entendu, selon sa place actantielle et son rôle actoriel à travers le système des forces inscrit dans le texte dramatique. C'est dire qu'il est question d'observer si la place de ce personnage, dans la syntaxe générale du texte dramatique, reste fixe ou si dans quel sens, elle subit une modification. Il convient de dire que « le modèle actantiel offre une approche spécifique de la structure profonde de l'action. Il rend compte du caractère proprement dramatique et dynamique d'une pièce. La construction d'un schéma actantiel permet de dessiner la figure structurale que forment, à un moment donné, les forces en présence sur scène ¹²³ ». Ce système actantiel va dépasser l'étude de « l'action comme s'il s'agissait seulement de la *fable* ou de l'*intrigue* ¹²⁴ ». Il autorise par une pratique sémiologique à parvenir sans doute à une représentation de la structure de l'action.

Une présentation complète du modèle a été faite par A. Ubersfeld. On y trouve aussi ses commentaires et quelques propositions de transformations car, elle l'adapte au texte théâtral. Nous lui empruntons ici les éléments de cet exposé.

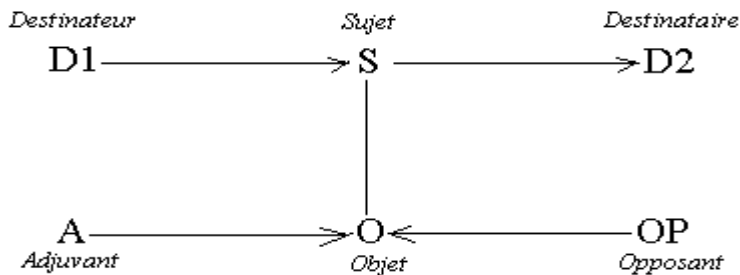
« Le modèle actantiel, dit Greimas, est en premier lieu l'extrapolation d'une structure syntaxique ¹²⁵ ». Un actant s'identifie donc à un élément (lexicalisé ou non, un acteur ou une abstraction) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le sujet et l'objet, le destinataire, l'opposant et l'adjuvant. Ces fonctions syntaxiques sont évidentes, mais le destinataire dont le rôle grammatical est moins visible, appartient si l'on peut dire à « une phrase antérieure (D₁ veut que S...) ou, selon la grammaire traditionnelle, à un complément de cause ».

¹²³ CHARVET, Pierre et alii, *Op.cit*, p. 7.

¹²⁴ CHARVET, Pierre et alii, *Ibidem*, p. 7.

¹²⁵ GREIMAS, Algirdas Julien, *Op.cit*, p. 184.

Greimas a simplifié le modèle de W. Propp et de Souriau qui présentait sept fonctions. Ici, six cases correspondent à six fonctions dans le récit, la septième se confond naturellement à celle du sujet, de destinataire ou d'adjuvant, car elle ne peut constituer une force décisive ou conciliatrice au-dessus des forces en présence. Ce modèle à six cases se présente de la manière suivante :



Rappelons que l'actant est un élément d'une relation : celle qui lie l'agent à son action. Il désigne donc une fonction. Peuvent occuper les six postes non seulement des individus, mais des actants collectifs ou abstraits. Il y a nécessité à dépasser les actants individuels-psychologiques et à montrer comment au niveau de ces macro-structures s'investissent l'histoire et l'idéologie. Le schéma invite à regrouper les personnages sous des actants abstraits ou collectifs pour trouver d'autres protagonistes de l'action et produire d'autres niveaux de sens au lieu d'en rester à l'analyse psychologisante. La tâche essentielle de ce travail est de démontrer comment des contraintes séquestrent le sujet qui aspire à un objet.

Bien qu'il soit établi dans un même texte dramatique (récit) qu'il existe une pluralité d'actions qui correspondent à une pluralité de modèles actantiels, nous prenons les actions prépondérantes qui font la trame de chaque pièce.

- *Pas de feu pour les antilopes*

Schéma 1^{er} : Le chef Manga tient à tout prix aux feux de brousse pour approvisionner le village Kipwala de la viande fraîche des gibiers.

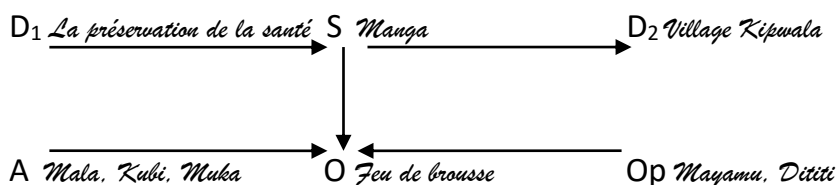
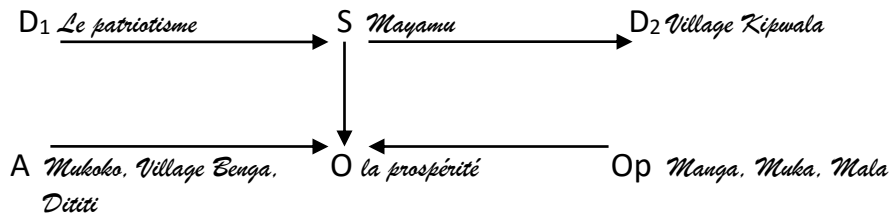


Schéma 2^{ème} : Le sage Mayamu s'exile pour un moment afin d'apporter remède à son village Kipwala en situation de famine et misère.



- La bataille de Kamanyola

Schéma 1^{er} : L'armée nationale combat contre les rebelles pour maintenir la paix au pays.

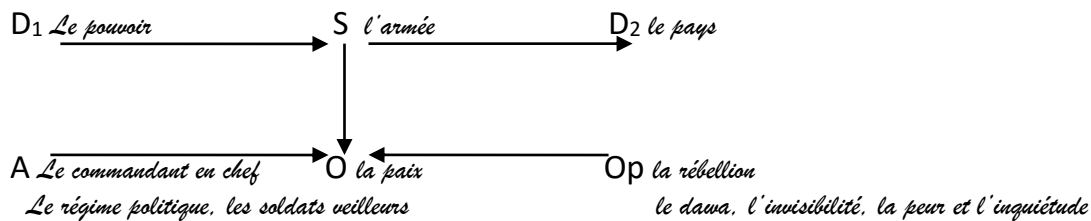
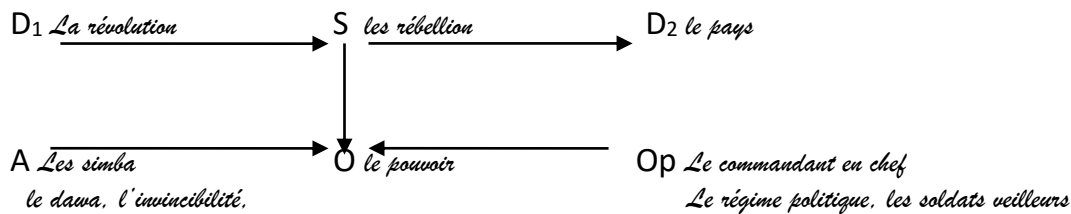


Schéma 2^{ème} : La rébellion s'insurge contre le système politique en vigueur, veut absolument un changement et s'empare du pouvoir.



- Procès à Makala

Schéma 1^{er} : Au vu du récit de chaque adulte (le voleur, l'assassin et la femme), tous veulent acquérir des moyens susceptibles de leur apporter le bien-être social.

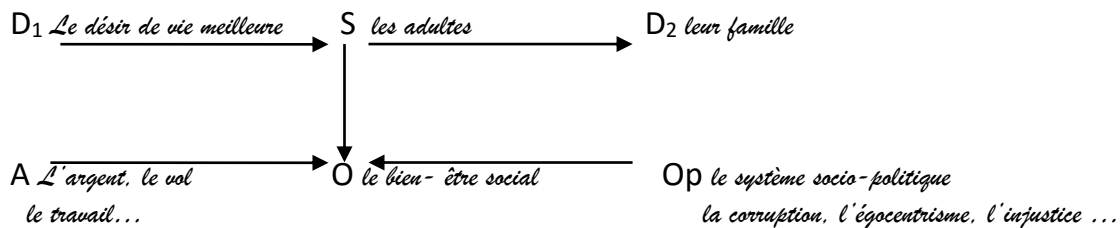
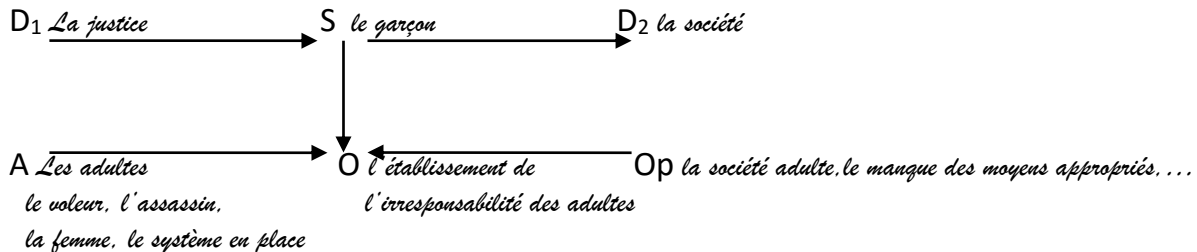


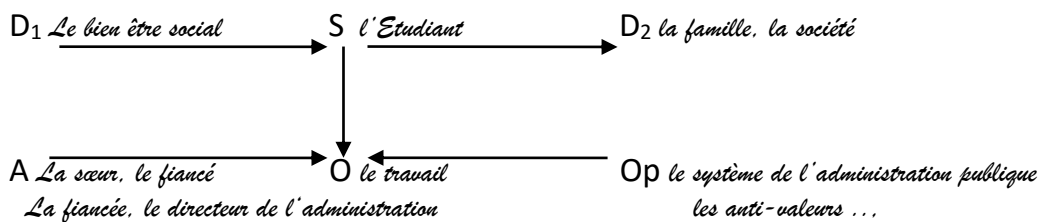
Schéma 2^{ème} : Ce schéma est envisagé par rapport au procès qui est organisé en prison pour établir l'irresponsabilité des adultes. La case des

opposants aurait dû rester vide d'autant plus qu'il apparaît clairement au procès inculpant le voleur, l'assassin et la femme, que c'est la société des adultes qui porte toute la responsabilité de l'éducation de la jeunesse et, partant de toute la société. Malheureusement, il s'avère que c'est la société des adultes qui bloque le progrès social.



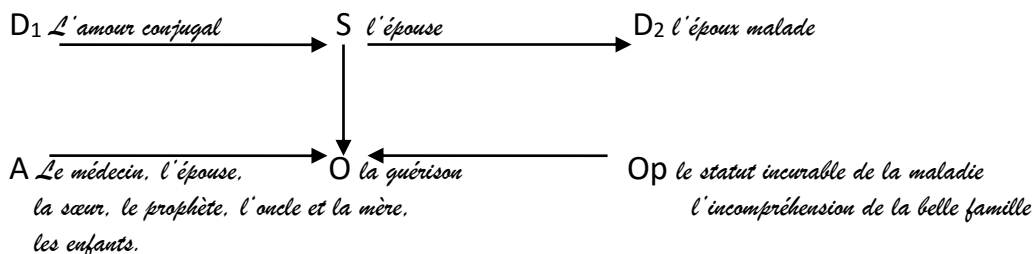
- Monnaie d'échange

Schéma unique : M.E met à nu l'organisation de système administratif implanté dans son pays qui est, en fait, un éclairage malheureux de la dérive sous multiple formes.



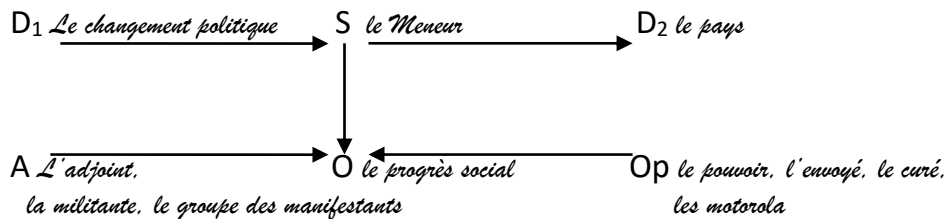
- Tu es sa femme

Schéma unique : L'Epouse se bat depuis plusieurs mois pour la guérison de la maladie de son époux. Elle est bien sûr aidée par son amie qui est médecin, la belle mère, l'oncle et sa belle sœur. Tous veulent cette guérison. Cependant, il subsiste quelques problèmes pour que les efforts que déploie l'Epouse aboutissent correctement.



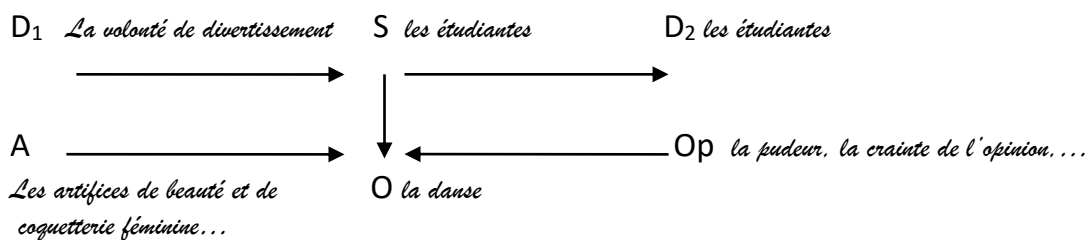
- *Notre sang*

Schéma unique : N.S fustige le régime dictatorial moribond qui s'accroche au pouvoir pour s'enrichir éternellement. Aussi, la démarche du Meneur est de le démanteler par l'organisation de la marche pacifique. Cependant, en dépit de tant d'efforts consentis et de privations, cette marche se termine par un bain de sang, le Meneur sera discrédité aux yeux de la communauté tant nationale qu'internationale.



- *Biso*

Schéma unique : Biso est une pièce qui met en lumière les habitudes des étudiantes au campus universitaire. Seule motivation qui les anime, c'est vouloir danser le soir, pendant les vacances qui paraissent assez longues, avant la reprise des cours. Ici aussi, la case des opposants aurait été vide. Pourtant ce sont les moyens financiers et le regard de la société qui peuvent les en empêcher.

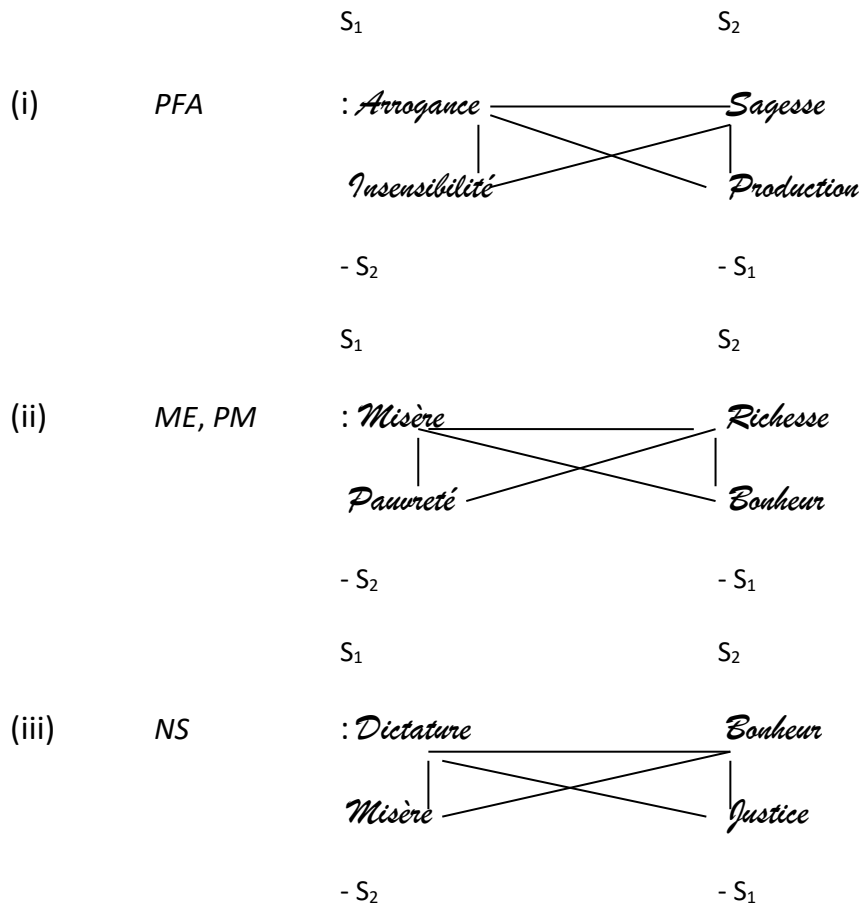


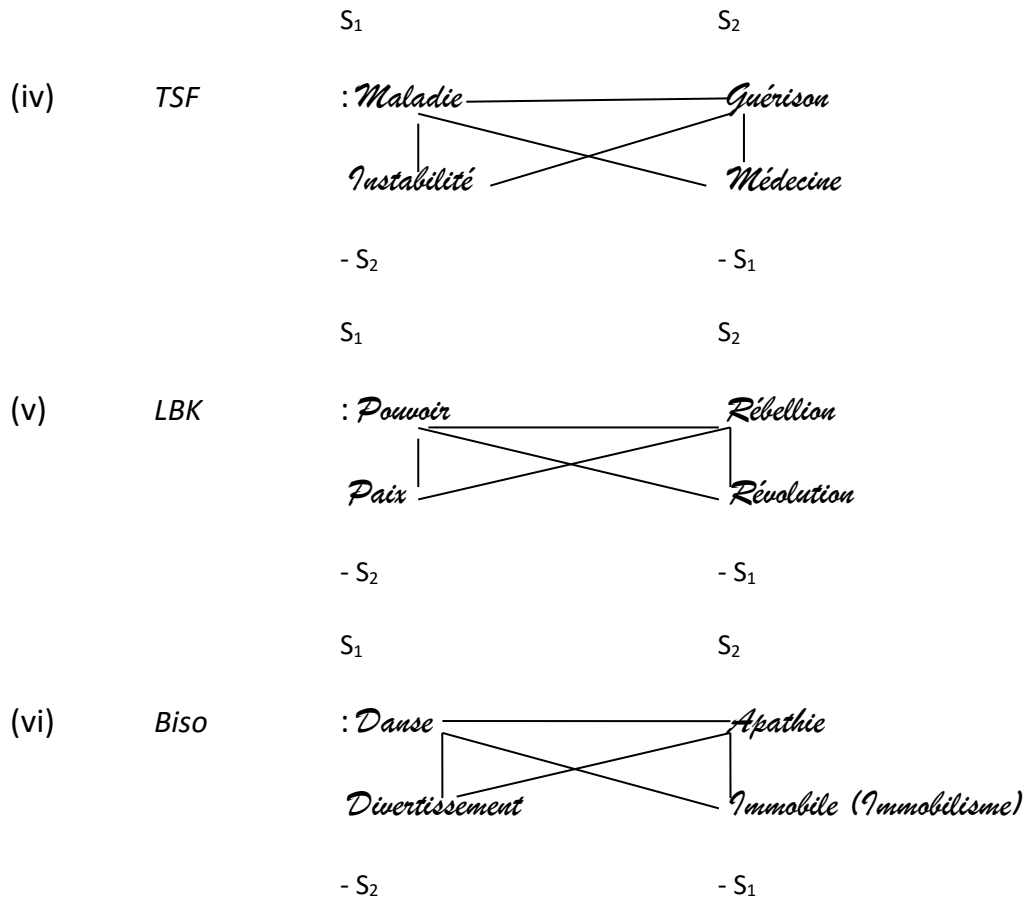
Ces différents schémas opèrent à partir d'une matrice de base D₁, le destinataire, comme un ensemble d'éléments qui programment la quête. Celle-ci s'inscrit dans un programme narratif (PN), constitué par un énoncé de *faire*, régissant un énoncé d'état, débouchant sur un plan syntaxique et sémantique. Les opérations syntaxiques fondamentales sont la négation et l'assertion qui déterminent des emplacements vides (postes ou marque-places aux sommets du carré sémiotique).

Cela dit, du modèle actantiel comme structure, on en arrive au carré sémiotique. Celui-ci fut imaginé par A.J. Greimas à partir du carré logique

d'Aristote. En tant que modèle constitutionnel, le carré sémiotique n'offre que des termes qui dans chaque étude particulière doivent être occupés pour rendre possible son application ou sa "mise en branle", selon le mot de A. Hénault. Base théorique sur laquelle est édifiée la sémiotique greimassienne, le carré sémiotique part d'un raisonnement (de la négation et de l'assertion) grâce auquel est formalisée la relation de présupposition réciproque (co-présence) qu'entretiennent les termes primitifs d'une même catégorie sémantique.

Par rapport aux relations qui ont pu s'établir grâce au modèle ou schéma actantiel, les concepts posés au début des pièces vont donner lieu aux opérations syntaxiques des contenus concret et particulier. Il apparaît certes, que nous aurons des combinaisons des concepts ci-après :





Les contenus dont les sommets du carré ($S_1 - S_2$) sont investis par des opérations syntaxiques réelles (négation puis assertion des contenus posés), sont marqués dès le départ de l'action dramatique par une relation oppositionnelle.

Suivant le même raisonnement et, à partir des oppositions données des concepts S_1 et S_2 , il se dégage du carré sémiotique l'existence des autres concepts $-S_1$ et $-S_2$. On obtient des relations dans ce sens :

S_1 et S_2 : relation oppositionnelle ;

S_1 et $-S_1$, S_2 et $-S_2$: relation de contradiction ;

S_1 et $-S_2$, S_2 et $-S_1$: relation de complémentarité.

Ce sont en effet ces opérations-là qui fondent la dynamique narrative spécifique d'un texte.

Par rapport aux concepts sortis des pièces de Mikanza, ces relations s'y conforment de manière à faire sortir spécialement dans la ligne oppositionnelle S_1 et S_2 une situation (réalité) inconciliable : Arrogance vs

sagesse ; Misère vs richesse ; Dictature vs bonheur ; Maladie vs guérison ; Pouvoir vs rébellion et Danse vs apathie qui est à la base de l'amorce d'une conflictualité grandissante et nourrit l'action dramatique. La même situation apparaît entre – S_2 et – S_1 (Insensibilité vs production, Pauvreté vs bonheur, Misère vs justice, Instabilité vs médecine, Paix vs révolution et Divertissement vs immobilisme). En même temps, se lit la contradiction dans le croisement S_1 et – S_1 , S_2 et – S_2 , structure à quatre termes. Tandis que la relation de complémentarité sur la ligne S_1 et – S_2 , S_2 et – S_1 est visible d'autant plus que les concepts restent en paire conciliable.

Ayant insisté sur la phase de la quête dans le modèle actantiel, celle où intervient le sujet opérateur est cruciale dans le carré sémiotique pour réaliser la transformation visée (soit conjonction, soit disjonction), avec ou sans confrontation directe avec l'opposant : le chef Manga organise les feux de brousse (P.F.A), l'Etudiant arrive à égratigner le système de l'administration publique (M.E), le garçon par le procès dévoile l'irresponsabilité des adultes (P.M), le pouvoir vainc la rébellion (L.B.K) ainsi qu'il le fait contre les manifestants pendant la marche pacifique (N.S), le virus du sida a eu raison de la médecine moderne (T.S.F) et la volonté de divertissement qui triomphe de la vie monotone à l'université (Biso).

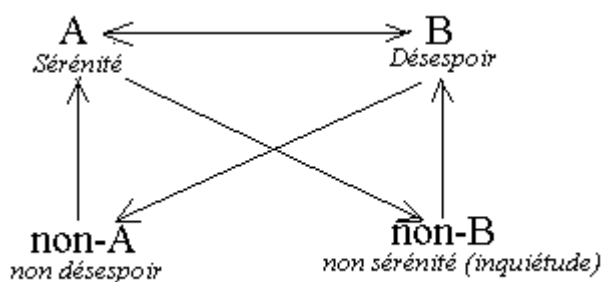
Par rapport à cette transformation – négative ou positive –, que chaque sujet a subie, A. J. Greimas parle d'une phase de performance ou d'exécution principale. Une phase qu'il circonscrit – au moyen de deux verbes fondamentaux "faire" et "être" – comme un *faire* – *être* qui est la réalisation effective de l'état des choses souhaité dans la réalité. Ici le sujet se donne préalablement la tâche de chercher l'objet et de l'obtenir. A cette décision, il n'y a pas encore de liaison entre sujet et objet. L'initiative prise par le sujet conduit à l'intérieur de la phase de faire – faire à deux composantes : le *faire* – *savoir* [le destinataire – émetteur informe le sujet (virtuel) de la nature comme de la valeur de l'objet recherché, auquel cas il y a acquisition de l'objet] et le *faire* – *vouloir* [le destinataire qui pousse le sujet à l'acceptation du contrat].

Afin de remplir le contrat, le sujet a une connaissance initiale de sa mission. Encore et surtout faut-il disposer des compétences nécessaires à l'exécution de sa tâche. L'acquisition de savoir et de compétence a lieu durant la phase de compétence, la phase de l'*être* – *faire* qui prépare et rend possible l'action proprement dite. Les compétences nécessaires

proviennent d'abord du *devoir* et du *vouloir*, les modalités qui lui font comprendre l'importance de sa mission et ensuite du *pouvoir* et du *savoir*.

Le carré sémiotique, on le constate, module les oppositions classiques en distinguant entre les termes (concepts) et leurs équivalents, contradictoires ou pas. En d'autres termes, il se constitue au départ des catégories sémantiques telles que observées dans (i), (ii), (iii), (iv), (v) et (vi) (cf. pages 161-165), qui ressortent de la description de chaque concept posé dans les paires évoquées – représentées par S_1 et S_2 – censées soutenir le sens profond des pièces de théâtre à l'étude. Les contenus dont les sommets du carré sont investis, peuvent alors s'obtenir par des opérations syntaxiques réelles (négation puis assertion des contenus posés). Il s'agit en quelque sorte de faire fonctionner le carré formel sur des contenus concrets et particuliers. Dans ce contexte, on voit chez A. Hénault (1983) qui présente l'exemple de l'étude d'un conte populaire français intitulé "**L'amour des trois oranges**" pour lequel elle propose une structure sémio-narrative qui tient compte de la sérénité. C'est que, partant de la sérénité (A) du prince comme elle est posée au début du conte, on produit par sa négation la non-sérénité (non-A) ce qui fait surgir l'assertion du désespoir (B).

Inversement la négation du désespoir (B) fait surgir l'assertion de non-B qui est précisément A. La structure sémio-narrative du conte se retrouverait alors dans le carré ci-dessous :



Ainsi se constitue la catégorie sémantique Sérénité/Désespoir que cette analyse place au plus profond du texte qui apparaît maintenant comme la description de la sérénité retrouvée du prince après une incursion dans le désespoir. A. Hénault fait remarquer qu'il ne s'agit pas de la même sérénité, ce qui n'est pas sans faire problème.

On voit bien sur cet exemple comment des opérations purement formelles (syntaxiques) portant sur le terme posé (sérénité) produisent une catégorie sémantique (sérénité/désespoir) censée soutenir le sens profond de tout le conte. Celui-ci ou le texte de théâtre évolue dans ce même contexte d'articulation des oppositions, de correspondances et parfois d'ambiguïté pour rendre dans un sens une structuration des concepts et de la réalité venue de la fiction.

De la même manière, la structure sémio-narrative des pièces de théâtre de notre corpus répond presque aux catégories oppositionnelles concrètement présentées, faisant partie d'une structure élémentaire de la signification de l'univers des pièces mikanziennes. Cette structure consolide la signification des paradigmes thymiques aux sèmes contraires révélant l'opposition de deux visions antagonistes abritant deux camps sociaux au contenu antithétique constant.

Le contexte donné par la société des pièces de théâtre offre une cohabitation difficile entre le peuple et ses dirigeants, les adultes et les jeunes, les faibles et les puissants. Ledit contexte émane de la structure profonde dont une figurativisation sémiotique véridictoire est ainsi consignée de cette manière :

P.F.A : Protection de la nature et renoncement au feu de brousse pour une vie loin de misère, empreinte de convivialité et de *paix sociale*.

L.B.K : Installation d'un système politique démocratique, d'une expression libre et égalitaire pour tous en vue de parvenir à la *paix dans le pays*.

P.M : Responsabilité des adultes à tous les niveaux et celle de la prise en charge totale de la jeunesse, afin d'éradiquer tous les maux de la société et en appeler à la *paix familiale*, aux valeurs morales et vertus. *M.E* : Rejet des pratiques politico-administratives négatives, corrompues, inadaptées et d'une justice inique par rapport au temps, afin d'asseoir durablement une justice équitable, l'égalité sociale, le développement harmonieux et la *paix sociale*.

N.S :

Eradication du pouvoir dictatorial qui plonge le peuple dans la misère, installe le népotisme, l'iniquité, les mauvaises mœurs pour une justice impartiale censée permettre la répartition équitable des ressources du pays, la mise en place de la démocratie et de la *paix sociale*.

T.S.F : Combattre le VIH, par les moyens préventifs efficaces et les pratiques médicales adéquates pour asseoir un système sanitaire durable

et assurer la guérison au profit du peuple principalement touché. *Biso* : La mise en exergue de la responsabilité féminine vis-à-vis des obligations à remplir et de fixation de ses objectifs. Le respect d'exécuter chaque chose en temps opportun pour éviter l'échec à l'université et réussir par la suite, toute entreprise qui sera amorcée.

Dans l'ensemble, on constate l'incarnation de deux dispositions de pensée à idéal diamétralement divergent, deux tendances paradigmatiques opposées de la sphère dramatique mikanzien. Concrètement dans le sociotexte, il s'agit d'un vœu ardent présent en faveur d'un système sociopolitique évolué (harmonieux) et égalitaire contre un système socio-politique non-évolué et non égalitaire, non-épanoui.

En conséquence, le conflit émanant du système établi et décrié a fournit des rôles actantiels corrélés dans les rôles thématiques ou catégories thymiques ci-après :

- (i) Evacuation du système sociopolitique corrompu à tous les niveaux ;
- (ii) Renoncement à l'injustice sociale et aux anti-valeurs ;
- (iii) Société inégale et dépravée ;
- (iv) Société égalitaire et de paix sociale.

Cette structuration dispose d'un espace et d'une durée (temps) grâce auxquels nous pouvons dégager le sens des actes qui sont posés. Le prochain chapitre va s'appesantir là-dessus.

Chapitre 4 : LA STRUCTURE DE L'ESPACE ET DU TEMPS

Le texte théâtral, support écrit, est contenu dans un espace textuel dont la disposition et la forme des signes respectent l'organisation et le genre dramatique. Cet espace textuel est « aussi considéré comme un lieu où le signe dramatique s'épanouit, – au même titre que la lecture du texte saisit fortement un lecteur d'allégresse –, lorsque le spectacle d'une pièce de théâtre est reçu comme un phénomène global ¹²⁶» dans lequel « le signe-action¹²⁷ » intègre le cadre où il est situé, marquant les aspects dénotant l'espace et le temps. Comme il existe dans cet espace textuel, des indications sur les lieux et le temps dramatique, le dramaturge insère des passages itératifs et les passages marqués par une « déflation du dramatique » pour instaurer un espace de coopération entre le visuel et le textuel.

Le théâtre, cette machine *cybernétique* (machine à émettre des messages et à communiquer), envoie à notre adresse des messages particuliers en ce qu'ils sont simultanés et de rythme différent, à tel point que du spectacle on reçoit des informations venues du décor, de personnages, de parole et geste, de la durée, de l'éclairage, etc. Une véritable polyphonie informationnelle qui, bien sûr, est couverte dans l'espace et dans le temps dramatiques. La dramaturgie ne se prive pas d'étudier ces paramètres fondamentaux de la composition dramatique.

L'espace et le temps sont deux notions à définir dans un premier temps avant de pouvoir aborder une critique aussi dramaturgique que sémiologique. Dans le texte théâtral, les actants (humains) se meuvent dans un espace – *scénique* ou lieu réel dans lequel s'inscrit le rapport entre le public et les acteurs (personnages joués) – et *dramatique* et même textuel situant des choix du dramaturge (l'auteur) ou du metteur en scène ou encore du scénographe. Particulièrement, l'espace dans cette dualité, comme le disent Anne Ubersfeld et Michel Pruner, est un non dit, c'est-à-dire à la fois une zone trouée du texte où s'effectue l'articulation texte-représentation.

¹²⁶ NKIÈRE BEL-KIANSIL N., Charles, *La dramaturgie de Norbert MIKANZA, Structures narratives, personnages et expressions spatio-temporelles*, Mémoire de DES, Université de Kinshasa, Inédit, 2005, p. 112.

¹²⁷ Cf. le terme *sémiosis* donné par Charles Sanders PEIRCE.

Cette articulation s'active aussi dans la relation entre le texte dramatique, « espace littéraire et architectural », espace fondamental, antérieur à toute indication sur la spatialité et la temporalité fût-elle imaginaire. Ainsi, la convention théâtrale au XVII^{ème} siècle avait instauré la limitation du temps pour enfin avoir un lien entre l'espace et le temps où l'action dramatique reste intimement liée.

Pour notre part, il sied de trouver la voie qui éloigne l'équivoque censée entourer le temps et l'espace au théâtre. Car, le temps théâtral englobe la durée et même la double durée (deux temps différents : celui de la représentation et celui de l'action représentée), l'époque (où se déroule la pièce) et le temps diégétique qui concerne tout un monde fictif dans lequel évoluent les personnages et auquel ceux-ci font référence dans leur discours. Quant à l'espace, il se ramène à un lieu réel, l'espace scénique, et un lieu fictif de l'action (espace virtuel) ou encore à un espace diégétique espace hors scène). Toutefois, c'est par rapport à cet ensemble diégétique espace/temps (*diégétique* mais aussi *symbolique*) que des lieux et moments du *drame* vont prendre sens. Notons qu'à ce sujet, l'omniprésence de l'espace peut conduire à notre sens, à une analyse redondante. Par conséquent, nous l'examinerons comme espace de référence (référentiel), sous un angle esthétique dans la II^{ème} Partie, comme symbole ayant une fonction autonome.

L'espace et le temps constituent inévitablement deux faisceaux principaux qui couvrent tous les faits et gestes des personnages, avec l'action elle-même du début à la fin, pour former un ensemble cohérent et compréhensible. Ce qui nous pousse immédiatement à voir comment ces dimensions de l'espace et du temps se rapprochent, mieux, se structurent pour réaliser leur choix, leur désignation par rapport à un lieu ou un moment et non un autre, leur convenance ou convergence tant sur l'importance de l'action que sur la portée de leur corrélation.

1. L'ESPACE DRAMATIQUE

L'espace textuel ainsi aménagé par l'écriture donne lieu à l'espace à représenter appelé espace scénique qui tient compte de la matérialité de mouvements et gestes des comédiens ou acteurs, en face des spectateurs suivant avec attention leur performance actorielle. De là se dégage, naturellement, la primauté de l'espace dramatique du texte, mis en place dans un processus, un continuum de la mise en scène et de la théâtralité.

Cet espace entrevoit l'exercice de la parole, donne sens à l'action du personnage pour déterminer de son statut, de ses actes et de l'environnement ou de l'univers dramatique en général. Sous cette perspective, l'espace dramatique peut englober l'espace visible et virtuel conçu par le dramaturge pour cadrer son spectacle ou son action, espace qui conditionne l'ensemble du texte. Il est doublement ambivalent, dit Michel Pruner, car « fictif et imaginé par l'auteur, parfois même totalement utopique ; mais destiné à prendre une existence concrète à partir du moment où la représentation scénique lui donne une réalité qui n'est qu'une interprétation¹²⁸ ». Pourtant présente dans le texte, l'élaboration de l'espace dramatique s'opère à travers les didascalies et le discours des personnages, au point même d'y découvrir un référent. Dans ce sens, l'espace comme signe inscrit dans la théâtralité « fait de l'insignifiance du monde, un ensemble signifiant¹²⁹ ». En d'autres termes, c'est dire que le travail de l'espace qui s'organise ou se construit est « une activité qui fait passer l'espace référentiel d'un ensemble de signes désordonnés sur lequel nous n'avons pas de prise immédiate intellectuelle, à un système de signes organisés, intelligibles¹³⁰ ». D'où, nous prendrons le *point de départ textuel*, comme un mode d'approche réaliste, pour voir comment l'espace dramatique se construit à partir du texte, parce que notre objet demeure toujours le texte de théâtre.

D'un point de vue dramaturgique, Mikanza procède par une implantation topographique, figurant dans la virtualité textuelle, de l'espace ouvert et de l'espace clos. Pour l'espace ouvert, il se présente en mode extensif : de plus grand au plus petit, c'est-à-dire de l'environnement naturel au quartier ou agglomération, en passant par la

¹²⁸ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 48.

¹²⁹ DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points », cité par Michel, PRUNER, *Op.cit*, p. 166.

¹³⁰ PRUNER, Michel, *Ibidem*,

province, la ville, la cité, le village et la communauté. Une présentation administrative et sociale qui ressemble à notre réalité. A ce propos, une fois de plus, on se rend compte de la mimésis, consistant à renvoyer un reflet social, une image de moins en moins tronquée de notre quotidienneté.

1.1. L'espace ouvert

P.F.A présente un espace ouvert, celui de l'environnement paysan dans lequel sont mis en exergue deux villages : *Kipwala* et *Benga*. Il met ces villages sur un niveau d'appréciation, mais pour en fait opposer l'organisation à *Kipwala*, différente de celle de *Benga*. *Kipwala* est un espace dont le système traditionnel est encore présent dans les pratiques des villageois. Seulement, le chef Manga n'est pas conscient de l'évolution de ce système au cours des années. Un point essentiel qui fait sombrer l'image paysanne à *Kipwala*, c'est que les paysans vivent en regardant le chef du village inactif dormir sur ses lauriers. Cette attitude a conduit à l'immobilisme et à la paresse totalement récusée par *Mayamu*. Les paysans, au regard de l'attitude démobilisatrice de leur chef, n'ont pu s'organiser pour donner une bonne image de l'environnement paysan et du village lui-même, pourtant espace naturel plein des ressources et des mystères.

Les apôtres de la Négritude font du village un espace mythique puisque c'est le lieu qui recèle les valeurs africaines. Pour Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas, c'est au village que peut se purifier l'africain, car c'est un lieu originel qui n'est pas souillé par des comportements pervers ou des idées négatives. Cet espace, village, est dans la proximité de forêts et de savanes. Espace vert qui contribue à l'écosystème et à la régénération de la vie. On se trouve dans une collaboration de la nature où, comme le dit Faïk- Nzuji :

« circulent, se heurtent, s'accordent des énergies chaudes et froides, positives et négatives, fortes et faibles ... Aussi, tout ce qui évolue dans la nature (la forêt, les eaux, les animaux, les astres, la pluie, la foudre, l'orage, le tourbillon, la tempête, la terre elle-même

...) révèle-t-il l'omniprésence de ces forces supérieures dont les polarités marquent la nature (...) ¹³¹».

Cette attitude démobilisatrice imprimée par le chef Manga n'a pu réaliser la jonction des efforts de Mayamu, refusant de continuer à brûler sans ménagement les forêts et les savanes qui leur servent de ressources de toute sorte. Tandis qu'à Benga, tout le monde participe à la fois, à la sauvegarde de l'environnement paysan et à sa mise en valeur de manière adéquate, au bénéfice double des paysans et du futur paysan glorieux. Ce village est le lieu de la conservation des lois et de la sagesse qui perpétuent sa culture de génération en génération. Comme espace ouvert, les villages permettent à leurs occupants de s'investir au progrès durable qui émane des effets d'union, de renforcement des capacités locales, d'aide et de compréhension mutuelle.

Indubitablement, faut-il le dire, cette compréhension mutuelle qui manque au village Kipwala (P.F.A) resurgit et devient la conséquence néfaste, immédiate, dans la confrontation armée au Kivu, dans la plaine de la Ruzizi (L.B.K) qui sert de champ de bataille près du Pont Kamanyola. Cette plaine est l'espace de massacre et de tuerie pour arracher le pouvoir, le droit légitime de régner sur toute l'étendue du territoire national. Un espace qui n'enregistre pas seulement des pleurs, mais également souffre pour avoir perdu de sa splendeur naturelle du fait des conflits politique et armé. Il ne peut bénéficier ni servir d'une bonne exploitation aux populations locales et environnantes, d'autant plus qu'il devient un espace d'affrontements ininterrompus, de division et de cauchemar où les éléments armés trouvent dans le rire et l'humour, le moyen de se donner le courage qu'ils ont perdu.

Dans son espace textuel, N.S diffuse dès le départ une scène cauchemardesque, prélude à ce qui va se passer à la fin de la pièce. L'espace ouvert de N.S, c'est la ville sans voix au sein de laquelle les habitants manquent presque tout pour assurer leur avenir. Pourtant, il y a un espace, la « cité des grands », celle, au dire de la Militante qui « la nuit brûle de mille feux et, le jour, de mille couleurs (p. 42) ». Lieu confortable avec de belles habitations, il est le lieu des riches du régime vivant dans l'opulence, mais surtout le lieu de complots contre le peuple vivant dans

¹³¹ M. Faïk-Nzuji, Clémentine, *La Puissance Sacrée. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, Ed. La Renaissance du Livre. Collection Voyages Intérieurs, 1993, p. 89.

des taudis où règnent la faim, les maladies et le manque d'eau et d'électricité.

La ville, et même le pays tout entier, est sous l'emprise d'une dictature féroce. Cela est ressenti fortement jusque dans les quartiers à telle enseigne que la Place de la Révolution et la Place de l'Indépendance vont devenir deux espaces ciblés pour la marche de contestation, afin de faire entendre la voix des populations auprès des autorités politico-administratives. Ces deux espaces publics expriment le changement et la liberté.

De part sa dénomination, *la Place de la Révolution*, aux yeux du pouvoir, n'est pas un lieu de rassemblement ordinaire, ni pacifique ; mais plutôt représente la désobéissance orchestrée par le Meneur et les siens. Bien plus, *la place de l'Indépendance* ne peut revêtir qu'une connotation d'indépendance verbale, utopique, reconnue à un lieu qui restera toujours silencieux, nonobstant son sens mémorable très marqué et non pour recevoir les manifestations publiques.

Les quartiers de la ville vivent sans eaux. C'est pourquoi, le dramaturge qualifie cela de Sahel... désert (p. 29), entassement de la population qui a faim, victime du pouvoir en péril rappelant à l'esprit la situation des noirs dans **On crie à Soweto** de Musangi Ntemo et dans **Les flammes de Soweto** de Bwabwa Wa Kayembe. Il y a la peur du régime suscitant l'absence de liberté, lieu immonde ainsi qu'en est advenue la ville, espace de désaccord complet entre les populations et le pouvoir dont les autorités restent insensibles aux cris de détresse, venant de différents quartiers pauvres et de toute la communauté.

La ville, c'est encore un espace où la société se divise en classe des riches très minoritaires et, en celle des pauvres, oubliés à jamais par le pouvoir politique au faite d'un parcours tortueux, discriminatoire et sanguinaire. Divisée, la ville l'est profondément pour représenter un microcosme de la société entière. D'un côté, les hommes du pouvoir qui ponctionnent les finances publiques de l'Etat. De l'autre, une population « totalement démunie, vivant à l'étroit, à qui l'autorité administrative refuse « en plus un minimum de bien-être, l'eau, auquel pourtant elle a droit pour s'être régulièrement acquittée des frais qu'en occasionne la

consommation ¹³²». Elle ressemble quelque peu aussi à **La ville cruelle** (1954) d'Alexandre Biyidi-Awala qui, situant les faits vers les années 30, fait une critique acerbe et ouverte de la colonisation et de ses abus. Non seulement abus d'autorité des colonisateurs de l'époque, mais aussi abus des autorités administratives dans M.E et surtout dans N.S qui, sans vergogne aucune, s'en sont pris aux pauvres gens, en les brimant, les exploitant et, encore pour les rabaisser au statut de simples « martyrs ».

A l'instar de N.S, les pièces de théâtre P.M, T.S.F et M.E font allusion aussi à la ville. Espace ouvert qui présente plusieurs degrés d'ouverture pour voir les personnages aller d'un milieu à un autre. Ainsi, l'action de P.M se déroule en prison de la ville avec des indications de flash-back qui reprennent les *quartiers d'habitations* (la cité), les *magasins*, les *bureaux* et les *marchés*. Ces indications ou différents décors (lieux) dans lesquels fourmillent les gens riches, heureux, pauvres ; les écoliers et étudiants, les marchands, les fonctionnaires de l'administration publique, les activités du secteur informel et/ou privé, etc. Ces différents lieux signalent un train de vie qui apporte son lot d'existence paisible et ses revers ; arborant une ambiance comparable à celle des pays sous les tropiques, loin de pratique d'ingéniosité, d'efficacité intellectuelle et d'appropriation de leur destin commun quelques années après leur prise de souveraineté nationale. Une sorte de revue d'espace de la vie quotidienne, comme c'est le cas dans **Biso, Ngembo, Moni Mambu... le pousse pousseur** et M.E.

L'action de T.S.F et M.E semble, par quelques égards, moins déprécier l'entassement des habitations des *quartiers populaires* ou, du moins, passe sous silence, le caractère de pauvreté que ces quartiers auraient dû laisser apercevoir. Elle présente les résidences du malade et de l'Etudiant comme des *villas modernes* et, sous un regard quasi resplendissant, les habitations autour du domicile de l'Etudiant, bien loin de reprendre le ridicule qui caractérise les cités africaines. C'est un exemple d'une *ville moderne* dans la mesure où on rencontre des infrastructures telles que *l'aéroport*, les *hôpitaux*, les *routes bitumées*, les *universités*, les *tribunaux*, le *stade omnisport*, etc.

¹³² KADIMA-NZUJI, Mukala, « Théâtre et Politique au Congo », in **Congo-Afrique** n° 368, octobre 2002, p. 489.

1.2. L'espace clos

L'espace clos est présent dans les pièces de Mikanza où il les décrit avec justesse et plonge le lecteur dans la réalité qu'il découvre et, même qu'il connaît. Ces explorations des lieux qui se maintiennent dans l'imagination, a relevé un côté *obscur, caché et anecdotique*, nécessaire à la saisie de la dimension spatiale.

P.F.A montre un espace clos, *la résidence du chef de village*, endroit apparemment calme et pittoresque, n'est pas fréquentée tous les jours. La fable de la pièce ne porte pas d'indications précises, alors que la résidence du chef Manga tout comme celle du chef Mukoko, sont des lieux qui attirent respect. De même, *L.B.K* fait une indifférence totale, peut-être à dessein, quand on sait que c'est une pièce de commande, du *camp des rebelles* qui, d'ailleurs, démontrent leur vaillance et leur prouesse dans les opérations, les incursions chez l'ennemi et le combat de corps à corps. En dépit de tout, cette indifférence à notre avis, a pu grossir longtemps le contexte d'espace clos. *Le camp militaire* installé dans la plaine de la Ruzizi l'est, spécifiquement dans l'interdiction faite aux étrangers, aux civils et aux autres catégories de gens habitant les environs des opérations militaires d'y pénétrer. Le contrôle qui s'effectue généralement à l'entrée du camp militaire et la restriction à ne pas s'y approcher, sont de commune mesure avec sa sauvegarde. Il faut noter ici que les armes y sont stockées, les stratégies et les exercices d'armes se multiplient, vu son caractère préservé d'inviolé ou d'inviolable. Tout ceci contribue à la reconnaissance de lieu gardé par les hommes en uniforme, formés pour la défense de la patrie dans un contexte hautement sensible, car en fait ce camp militaire est le maillon sécuritaire de la chaîne défensive militaire.

Dans *N.S*, le caractère secret des lieux se poursuit et place d'abord le *siège du pouvoir* comme inexistant ; pourtant les ordres et les actions de sape contre la marche pacifique en viennent chaque jour. Ce lieu du pouvoir et d'orientation stratégique gouvernementale est également *obscur* à maints égards. On ne connaît pas le nom, ni la qualité, ni encore la fonction de la personne qui édicte les ordres. L'ignorance plane sur ceux qui siègent au gouvernement, ceux qui prennent des mesures pour la conduite du pays au quotidien. On a l'impression que ce pouvoir est un fantôme au point que des « belles maisons d'en-haut », dont on ne cite même pas des propriétaires, « coule l'eau propre qui passe ensuite dans

les égouts » (Mvt I, p. 23) pour que le peuple puisse s'en procurer. Cette eau des égouts est leur unique salut contre la déshydratation permanente d'un « peuple écrasé » (Mvt I, p. 23).

Ensuite, *la chambre du Meneur* comme étant la tour de contrôle où naissent des idées en faveur du peuple, a produit celle relative à la marche pacifique pour réclamer le bien-être social de tous. C'est dans cette chambre exiguë que se tient des réunions ; lieu où germent des stratégies, de nouvelles idées qui prennent corps nettement dans les discussions, avant qu'elles soient soumises aux différents groupes. Faisant office de quartier général, la chambre du Meneur est un lieu austère, pauvre, où un grabat se trouve dans un coin, une petite tablette dans un autre et les murs tapissés des portraits des révolutionnaires (Che Guevara, Fidel Castro). En dépit de ce climat enclin à l'austérité, cette petite chambre est un endroit fertile en émotion et en cogitation d'intérêt communautaire. Elle promeut et excite la posture du Meneur au diapason de leadership national. Ce lieu, considéré avant la marche pacifique comme une sorte de forteresse, deviendra fébrile au cours des préparatifs de ladite marche ; une passoire où passent et repassent l'Envoyé et le Curé. Ces deux individus ont fait la reconnaissance du quartier général du Meneur. Ils ont observé, joué à l'apaisement, ils ont proposé des 'talkies walkies' piégés et ont usé des subterfuges à la fois flatteurs axés sur la prudence et l'inutilité de la marche pacifique.

Les bureaux des gestionnaires du pays sont utilisés pour d'autres fins. Ceux de l'Envoyé et du baron du régime qui s'est épris de la Militante ne servent que peu comme lieux de service. Les ébats amoureux s'y déroulent avec n'importe quelle jeune fille qui accepte de recevoir des billets de banque neufs. Ces bureaux servent aussi des lieux de renseignements secrets et personnalisés pour alimenter la rumeur ou la radio-trottoir, devenue par la force des choses la source d'information officielle à laquelle tout le monde s'abreuve. Toutes ces pratiques des barons du régime que décrit la morale se font au grand dam de la population muselée et sans liberté aucune.

La prison de P.M est un autre exemple de manque de liberté. Elle n'est pas décrite totalement mais, ses cellules et grilles apportent à la vie des pensionnaires, son côté solitaire dans un univers carcéral où surgissent d'autres espaces que se remémorent les prisonniers tels que leurs habitations, les magasins et les night-clubs, etc. Ce lieu que l'assassin appelle « *sanctuaire du silence* » (Tab. II, p. 19) ne s'affiche pas comme

un lieu de désordre où on crie à sa guise. Il sert d'endroit de méditation profonde sur l'avenir de chaque détenu que le geôlier surveille nuit et jour. Contrairement au tribunal qui tolère entendre différentes assertions sur des propos des uns et des autres, au cours d'un jugement, la prison impose une discipline ferme au silence, annihile toute tentative de plainte et, finalement accepte une attitude qui s'accorde à la langue de bois.

De la prison aux lieux qui ont servi des crimes à chaque adulte, il n'y a qu'à esquisser un pas de recul. Pour la femme, les *boîtes de nuit* ou les *night-clubs* s'érigent en pôles de prostitution, après le mariage forcé qui la pousse à quitter *la maison des parents* et *le toit conjugal*, tantôt pour se venger d'un mari qui l'a déçue, elle se fait avorter pour que la justice se saisisse d'un motif valable qui la conduit en prison, tantôt pour cautionner l'adultère et l'empoisonnement qui, en fin de compte, causent la mort de son propre fils. Ces abus constituent des inculpations qui lui ont ouvert grandes les portes de la prison.

Pour les hommes, la maison n'assurait pas ce bon climat de construction d'une vie conjugale, honorable et satisfaisante. La modicité de salaire pousse souvent le voleur dans les rues pour voler et maintenir sa femme sous le toit conjugal. Celle de l'assassin a favorisé la double vie dans la débauche et sous le toit conjugal.

Ce qui n'est pas le cas pour l'Epouse (*T.S.F.*), fidèle et dévouée à son mari. Et, justement, dans *T.S.F.*, l'Epouse s'est toujours remarquée à la maison comme le *ciment* de son mariage, car c'est à la maison, lieu d'union à son époux et à ses enfants, qu'elle remplit correctement son rôle de mère de famille. Plus qu'un simple espace, *la maison* se projette en un endroit d'union dans le malheur comme dans le bonheur. Le malheur que provoque la maladie ne contrarie pas totalement l'Epouse qui tente d'assurer la protection de l'intégrité humaine de son mari, le suivi de son état de santé, les soins médicaux pour une espérance à une vie prospère. Transformée en une salle d'urgence, la maison dispose d'une *véranda* comme salle d'attente. Celle-ci est un compartiment de soutien à la chambre qui garde le malade à qui le médecin a recommandé autour de lui le silence et l'attention, en vue d'une éventuelle guérison. La véranda donc, dans ce cas, absorbe tout ce qui vient de l'extérieur et de l'intérieur de la maison. Tout y passe si bien qu'elle est devenue le lieu privilégié des intrigues, au point qu'on a parfois tendance à oublier le malade. Les entrées et les sorties du médecin et de l'épouse, partant toujours de la véranda, laissent perplexes les autres puisqu'ils ne peuvent

rien faire pour le malade. Ainsi, ce genre de décor, instaure une note de dramatisation instantanée.

Par rapport à la maladie qui ronge l'époux, *l'hôpital* espace voué au traitement médical, comme espace clos, semble ne pas apporter le refuge qu'il lui faut. L'hôpital est comparable à un lieu isolement inactif dont la réponse aux problèmes posés ne trouve pas de solution. Il ne guérit que par miracle ou par un heureux concours de circonstance ; il ne rassure pas les malades car, les soins médicaux administrés ne réagissent pas avec l'effet positif attendu. Pratiquement défoncés et amortis, les lits ne facilitent pas le repos satisfaisant, ni le séjour agréable aux malades, à l'image du personnel médical rêveur et démotivé. Sans doute au vu de toutes ces conditions, l'amie, le médecin, avait décidé de réclamer au médecin directeur, la sortie de l'hôpital de l'époux pour le suivre personnellement à la maison. Dans ce sens qu'on voudrait demander à la maison du malade de pouvoir « combler ce manque désagréable à la santé » et offrir des conditions meilleures au bon rétablissement du malade. Cette idée effleure une autre faisant de *l'église* un bon refuge des patients. Comme espace, l'église rassure par la spiritualité et la paix intérieure qu'elle apporte. Mais, seulement là, il y a un autre problème puisque le prophète censé soutenir le malade chez lui, avec tout ce que représente la force de la bonne parole enseignée à l'église, ne parvient pas à garantir cette image que l'on attend de l'église. D'où, la maison reste le seul pôle d'attraction pour la résolution d'éventuels cas, tout aussi inexplicables (les proches parents de l'époux sont incapables d'expliquer l'origine d'une telle maladie), répréhensibles que compréhensibles.

Celle dans laquelle se trouvent l'Etudiant et sa sœur est une *maison de famille* qui accueille l'Etudiant après son séjour européen. Dès le départ (M.E), cette maison va véritablement se révéler en un espace clos, dans l'intimité de leur recueillement post mortem. A deux, l'Etudiant accroupi et sa sœur debout, sont devant une bougie posée par terre à côté de laquelle il y a un linge blanc contenant des reliques de la défunte mère. En ce moment, la maison reçoit leurs pleurs dans la triste évocation de la maladie de la mère et de la mort qui s'en était suivie.

Le cœur lourd, la mélancolie augmente chaque fois que le souvenir de la voix de la mère dont le passage suivant s'en fait l'écho :

Off, voix de la mère :

Mon enfant, je vais partir ... Mais je pars heureuse et satisfaite en te voyant... car toi, c'est ton frère. Quand il reviendra, dis-lui... Dis-lui et n'oublie pas (...) Vous nous avez vu vivre ... (...) Votre père c'était moi et moi c'était votre père. (M.E, Acte I, p. 12)

... Ne nous tourmentez pas sous terre, au pays des ancêtres par une conduite déshonorante. Suivez notre exemple. (M.E, Acte I, p. 13).

Ne nous déshonore pour rien au monde. Que ton frère à son retour se trouve une bonne fille, digne de lui. (...) Mais qu'il épouse une fille qui sera une bonne femme de maison (M.E, Acte I, p. 14).

La maison est considérée comme référence d'une existence conforme aux bonnes manières pour ceux qui y habitent, notamment la femme qui en a toutes les charges. Elle est de ce fait, un lieu paisible, comme le dramaturge le montre à travers l'union de cœur des orphelins, les rencontres avec des amis, l'organisation d'une réception à l'honneur du directeur de l'administration publique où les échanges au sujet du travail ont pu égratigner le niveau de vie actuelle, la tradition ou la culture africaine pour enfin déboucher sur la gestion des services publics de l'Etat. En dépit de l'incident qui a abouti par malheur à une gifle fatale donnant lieu à la mort de la sœur de l'Etudiant, gifle dont l'intention noble était de corriger sa sœur du fait qu'elle a souillé l'honneur de la famille ; ils auraient, somme toute, mener une existence calme à tout point de vue, en souvenir des paroles de la défunte mère.

Dans la pièce *Biso*, l'espace dramatique tend à devenir définitivement un espace clos. Le *home* du campus universitaire, destiné à recevoir les étudiants internes, semble abandonné, s'isole dans la seule présence de quelques étudiantes. C'est à l'intérieur de ce circuit fermé que les étudiants sont aussi encadrés sur le plan moral, culturel, ludique et humain. Au sein de cet espace existe entre autres les salles de cours, les différents bâtiments administratif et académique, les laboratoires, les bibliothèques, les homes où logent les étudiants, etc. Le *home* des filles étudiantes, notamment, est en passe de devenir un lieu par excellence de beauté, une machinerie d'esthétique corporelle. Entendu dans ce sens, le *home* des filles est un attrait des hommes qui convoitent discrètement la sensualité de beautés cachées, loin de la bruyante vie quotidienne. Lieu d'enfermement au regard d'abord du cafard qu'elles

ressentent chaque jour, à entendre la deuxième fille : « *le cafard ... la vie de l'internat* (Acte I, p. 5)» et, ensuite de leurs obligations estudiantines, car elles ne peuvent sortir de homes qu'à la faveur d'un motif valable qui, en plus les y contraint – sans exclure la poussée de leur libido –, à mesure où s'écoulent les jours, les semaines et les mois avant la fin de l'année académique.

1.3. L'espace dans les didascalies et les dialogues

Les didascalies ne comportent pas seulement les mimes et les gestes des personnages, mais aussi des indications de lieu où se passe une scène, une séquence ou encore un Acte. Un dispositif qui aide le lecteur à suivre et comprendre certains événements. Mikanza représente, au travers de lieux ciblés, l'espace dans lequel des événements se déroulent réellement, suscitant une attraction du spectacle. C'est en fait, un travail spécifique, réalisé par le dramaturge qui mélange la scénologie et la scénographie. Ce travail est reparti pour que la scénographie s'occupe de l'opératoire tandis que la scénologie relève d'une discipline scientifique. Déjà à l'ouverture d'une pièce de théâtre, le lecteur/public est mis en contact des événements dramatiques qui vont se succéder. Ce lecteur/public se représente déjà le lieu et la manière dont l'action avance par le jeu des acteurs, l'existence d'un entourage explicite et immédiat.

Les renseignements venant des didascalies, tout comme ceux des dialogues (répliques, monologues) sont des indications nécessaires des lieux qui peuvent être complétées par « un champ imaginaire qui enchâsse l'espace global de la pièce de théâtre. Tout cela apporte une note qualitative à la structure de l'espace du drame qui confère une vision du réel grâce à l'illusion théâtrale ainsi créée¹³³ ». Au théâtre, on l'a dit, l'espace commis dans le texte théâtral peut englober l'espace scénique et le hors-texte. Dans la mesure où il n'est pas étudié pour lui-même (espace), il est par contre et, avantageusement, étudié dans le cadre de la dramaturgie. Aussi, pourrions-nous connaître qu'en « cette matière [...] que l'on change de décor ou pas, [cela] importe peu : il y a toujours un hors-scène et quelque chose se passera toujours à côté ou

¹³³ Charles NKIERE BEL-KIANSIL N., *Op.cit*, p. 114.

ailleurs¹³⁴». Car, sachons-le, le choix des lieux scéniques n'exclut pas la représentation d'un décor ou d'un tableau spatial, même l'évocation d'autres espaces. Ceux-ci racontés ou inférés, participent à la fictionalité, au concours sur un plan diégétique qui apporte plus de renseignements au lecteur/public. A ce point, les didascalies et les dialogues se prêtent mieux à la situation de communication pour que se fasse la recherche de l'espace.

Les didascalies et les dialogues précisément, dans cette communication, déterminent une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole, indispensables et décisives pour l'interprétation. Eu égard à la permanence des *didascalies internes* plus nombreuses dans toutes les pièces par rapport aux *didascalies initiales*, tournées vers la description du décor et celles techniques, portées sur les indications de régie plus présentes dans *L.B.K*, *P.F.A*, *P.M* et *M.E* qu'ailleurs et, à l'existence de l'espace aussi bien dans les didascalies internes que dans les *dialogues*, il faut comprendre que le texte de théâtre « a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages¹³⁵ ». C'est que la spatialité produite par le texte théâtral l'exonère de toute platitude, lui conférant la profondeur du fait qu'elle est, entre autres, localisée dans les didascalies internes et dialogues et, fonctionnelle dans la mesure où la spatialité oriente aussi vers « la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace* ¹³⁶ ». Cette mise en espace est de plus en plus visible, concrète dans les rapports physiques des personnages et dans l'existence du lieu où s'exercent leurs activités. Il se forme en ce sens, l'espace dans sa représentation de différentes instances du moi qui sous-tend le sensoriel comme espace dans lequel s'accumule la lumière, les sons, les odeurs, le visuel, l'audible, l'olfactif et le tactile, mais aussi l'espace éthologique/topologique et celui construit socialement.

Comme on peut le constater, le choix lié aux didascalies internes et aux dialogues poursuivant l'étude de l'espace inscrit dans le texte, ramène à la surface la spécificité du texte de théâtre – texte littéraire –, évite d'éparpiller l'attention aux autres paramètres dramatiques de moins en moins accidentels et faibles quant à la description de l'espace, pour s'en trouver plus éclairant.

¹³⁴ Danielle CHAPERON, *Op.cit*, p. 17.

¹³⁵ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, p. 152.

¹³⁶ UBERSFELD, Anne, *Idem*, p. 153.

1.3.1. Dans les didascalies

L.B.K fait grand cas de *camp des opérations* sur la plaine de la Ruzizi pour indiquer comment s'organisent les militaires dans cet espace. Ainsi, la didascalie indique :

Deux vieillards dorment autour d'un feu. Deux autres font les cent pas. (L.B.K, Tab. I, p. 15).

Ce lieu des opérations, on se rend compte, est vaste au vu de la description qui en est faite et de l'environnement naturel qui s'étend dans la plaine de la Ruzizi. Les sens sont en alerte dans ce camp des opérations à partir duquel on entend des coups de feu, venant de nulle part d'autant plus qu'il est difficile de les localiser. Seuls les bruits des rebelles sont perçus à l'approche du camp, certes, sans qu'on en détermine la provenance, ni en supposer de manière fortuite le lieu où se trouve la base arrière des rebelles.

Dans cette sorte d'expectative, les vieillards du camp des opérations reçoivent les ordres de leur commandant, pour mettre en place un dispositif de surveillance accrue :

Six ou sept soldats sortent du rang. (L.B.K, Tab. I, p. 18).

Après les ordres du commandant, les soldats se déplacent et :

Les vieillards reprennent leur place tandis que le commandant s'enferme dans sa tente. Le premier et le troisième vieillards sont assis au centre. Le deuxième est debout côté jardin. Le quatrième vieillard est debout côté court. (L.B.K, Tab. II, p. 20).

Ceci donne lieu à des précautions dans ce camp des opérations, considéré comme une forteresse, un lieu stratégique, au sein duquel il y a l'incessant mouvement de va et vient, le regroupement et le repositionnement par poste de garde, poste de commando et d'éclaireur, tantôt tapis aux différents coins du camp, tantôt près de la tente des opérateurs ou de celle des officiers. A propos de la stratégie militaire, quand survient l'attaque contre les rebelles, la didascalie montre le positionnement requis par le Commandant en chef :

(...) le commandant en chef vient se placer devant les troupes. (L.B.K, Tab. VI, p. 53).

Le commandant des opérations, aux côtés du commandant en chef (...) Tout le monde recule. (L.B.K, Tab. VI, p. 54).

Les soldats se lancent à l'attaque aux côtés du commandant en chef (...). (L.B.K, Tab. VI, p. 55).

Après l'encerclement des rebelles par les troupes armées, la victoire était désormais possible. Au camp des opérations on connaît une ambiance de joie inhabituelle :

Les soldats bondissent de joie, se roulent par terre et au son d'une musique militaire, ils défilent devant le commandant en chef qui est demeuré sur le pont. (L.B.K, Tab. VI, p. 56).

Une autre description de l'espace se lit dans P.M par rapport à l'enchaînement du récit, à partir de la prison. La description de la prison donne une idée d'exiguïté inéluctable où persiste le remord :

Le voleur, l'assassin et la femme sont dans leurs cellules respectives. La femme tricote, l'assassin lit un roman, le voleur peigne les cheveux (...) Dans le lointain - off - leur parvient comme amenés par le vent, les sons d'un transistor qui diffuse la mélodie de « Mokoło nakokufa ». (P.M, Tab. I, p. 13).

Les prisonniers assis sur des banquettes écoutent la musique en silence, immobiles. Puis les cris des gardiens et des pleurs se mêlent à la musique grossissante. Un gardien pousse dans la quatrième cellule demeurée vide un jeune garçon. (P.M, Tab. II, p. 18).

La surprise créée par l'arrivée du garçon pousse les adultes à s'asseoir pour l'observer, chacun à partir de sa cellule, avec un air silencieux. Leur attitude pleine d'emphase, d'ironie, de méchanceté, change en tristesse et en douceur quand ils écoutent l'histoire que leur relate le garçon. La prison est le lieu qui fait connaître le milieu dans lequel chaque adulte a vécu et ce qu'ils ont fait avant leur incarcération. C'est ainsi qu'on peut voir le voleur en quête du travail se mouvoir dans un bureau ou ailleurs.

Le voleur marche derrière l'écran pour se trouver face au premier homme assis derrière un bureau. (P.M, Tab. VI, p. 56). (Tab. IV, p. 33).

Il arrive devant le deuxième homme assis devant son bureau. (P.M, Tab. IV, p. 34).

Dans leur domicile respectif, on voit d'abord le voleur qui a l'air indécis :

Le voleur est assis. La première femme se promène murmurant. (P.M, Tab. V, p. 42).

Le voleur est seul debout (...). (P.M, Tab. V, p. 44).

Lorsqu'il décide de voler pour satisfaire les caprices de sa femme :

(...) il s'introduit dans une maison... bouscule les objets. Un homme hurlant « au voleur ». Une brève lutte entre l'homme et lui, il arrive un deuxième homme... le voleur est maîtrisé. (P.M, Tab. V, p. 44).

On voit ensuite la femme, alors jeune fille, qui ne se doute pas de ce qui va lui arriver. Sous la dépendance des parents, elle est encore écolière et incapable de s'élever contre leur décision.

(...) Une jolie jeune fille en robe courte revenant de l'école. (...) le groupe formé par le Papa - premier homme, deux hommes d'âge mûr et un jeune homme bien habillé. Ils sont assis autour de quelques verres de bière devant la maison. (P.M, Tab. VI, p. 48).

Pour s'enquérir de la présence aussi peu habituelle que nombreuse à la maison, elle va rencontrer sa mère :

(...) la femme et sa mère (deuxième femme) devant la cuisine. (P.M, Tab. VI, p. 49).

Sous le toit conjugal, la didascalie montre la femme en compagnie d'autres personnes, en plusieurs endroits. Ici, elle est au domicile conjugal et après dans la vie de débauche :

(...) la femme et son mari... le mari battant la femme. (P.M, Tab. VI, p. 50).

La femme assise en compagnie d'une autre fille de son âge (...) avec un homme tâtant ses seins, (...) la femme et la première femme

sirotant un verre dans un bar (...) en pleine conversation. (P.M, Tab. VII, p. 52).

(...) la femme en compagnie d'hommes différents, en tenues différentes. Musique entraînante et variée (...). (P.M, Tab. VIII, p. 56).

Une sorte d'errance a conduit la femme à mener une vie de débauche, laquelle va déboucher sur un deuxième mariage pour uniquement se venger de l'homme.

Au domicile de l'assassin, la didascalie montre sa femme s'occuper des tâches ordinaires, dans une atmosphère de totale quiétude :

La femme de l'assassin écoute la musique, assise dans un fauteuil d'un salon (...) revenant du service l'assassin embrasse sa femme. (P.M, Tab. XII, p. 68).

(...) allant chercher un verre... elle lui a versé de la bière et lui offre son verre. (P.M, Tab. XII, p. 69). (...) augmente le volume de la radio, puis apprête le matériel de coiffure. Son amie, première femme, arrive aussitôt et est accueillie par une embrassade. (...) peigne les cheveux de la première femme. (P.M, Tab. XII, pp. 70-71). La première femme se mire tandis que la deuxième range le matériel de coiffure. (P.M, Tab. XII, p. 75).

Les visites fréquentes du concubin de la femme de l'assassin au domicile de ce dernier, vont finir par une catastrophe, comme en témoigne la didascalie.

Au salon où sont assis la deuxième femme et le deuxième homme. (P.M, Tab. XII, p. 78). La deuxième femme est assise sur un siège tandis que le deuxième homme est près de la porte. Il a à peine le temps de crier « attention... voici ton mari », que l'assassin, hors de lui est déjà dans le salon.

Il bouscule la première femme qui tombe puis empoigne le deuxième homme, le redresse et le pousse vers la première femme sur laquelle il trébuche et s'étend en empoignant sa femme à la gorge en criant. Il serre la gorge de sa femme qui pousse des cris (...) la langue lui sort de la bouche. (P.M, Tab. XII, p. 82).

Dans sa première didascalie, T.S.F fait mention du *domicile de malade*, lieu figuratif de tout le drame où arrivent tour à tour les membres de sa famille, le médecin et le prophète. Ainsi, on sait observer la topographie de la maison et de la concession dans laquelle habitent le malade, son épouse et leurs enfants. Par la véranda :

Entre la sœur. (T.S.F, Tab. I, p. 20). L'amie entre par la porte de la véranda (T.S.F, Tab. I, p. 25). Elle dépose un paquet et son gros sac sur une tablette. Elle embrasse l'épouse puis se tournant vers la sœur. (T.S.F, Tab. II, p. 27). (Silence)

Elle tire un siège et s'assied à côté de l'épouse. (T.S.F, Tab. II, p. 32).

L'Épouse apprend l'origine de la maladie de son époux, au même moment survient une chute brusque de tension artérielle du malade. Ce changement va provoquer une série de gestes chez les autres qui expriment leur comportement intérieur. L'Épouse s'écroule à genoux, après s'être essuyé les larmes, elle entre dans la maison :

L'amie sort de son sac un téléphone (...) L'oncle, la mère et la sœur sont entrés, venant de la maison, pendant la conversation téléphonique. (T.S.F, Tab. II, p. 37).

L'amie se précipite dans la maison tandis que tous les autres ont le regard fixé sur la porte. L'amie revient précipitamment fouiller dans le carton qu'elle avait amené au début, en sort un sachet de sérum et quelques ampoules. En rentrant dans la maison, elle fait signe aux autres d'attendre sur place. (T.S.F, Tab. III, p. 45).

Le prophète s'arrête brusquement devant la sœur. (T.S.F, Tab. IV, p. 49).

L'épouse, l'air très grave, sort de la maison comme un automate. Elle ne semble voir personne. Elle reprend son siège le regard perdu dans le lointain. Tous les autres la regardent, interrogateurs. La mère et la sœur se lancent vers la maison. Elle les arrête d'un geste de la main. (T.S.F, Tab. V, p. 51).

La maison du malade continue à demeurer l'espace de la scène de désarroi. La prière conduite par le prophète et sa présence au chevet du malade ont pu, comme par un heureux hasard, aider à éveiller sa conscience un petit moment. Mais, malgré cette assurance ostensible,

rien ne semble donner raison aux médicaments administrés jusqu'à présent. On peut aussi voir la suite d'une autre gestualité :

Sortant précipitamment de la maison. Les deux femmes n'attendent pas la deuxième phrase. Elles se sont précipitées dans la maison. A genoux, les mains en croix, le prophète prie jusqu'au moment où la mère, l'oncle et la sœur sortent de la maison. La mère s'assied à même le sol. L'oncle fait les cent pas. (T.S.F, Tab. VII, p. 65).

La porte de la maison s'ouvre, l'amie sort soutenant l'épouse effondrée. (...) L'amie brise le flacon de médicament sur le pavement. L'épouse s'effondre tenant toujours l'enveloppe sur son cœur. L'amie s'assied auprès d'elle. (T.S.F, Tab. VII, p. 67).

En aucune manière la maison qui héberge le malade a permis d'être un espace de guérison, mais plutôt elle reste un espace de secret, de rebondissement de son état, sans connaître une nette amélioration de santé. La maison du malade n'a pu remplacer valablement l'hôpital pour servir à cette amélioration tant souhaitée par la famille ; d'autant plus que la sortie d'hôpital aurait dû signifier certainement l'imminence de sa guérison.

N.S est une pièce qui comporte un grand nombre de didascalies internes. Mais la didascalie initiale nous introduit dans la petite chambre du Meneur pour découvrir ce qui s'y trouve et ceux qui parlent de la marche pacifique.

(...) grabat dans un coin, petite table dans l'autre. (N.S, Mvt. I, p. 13). L'Adjoint ouvre la porte et s'efface devant un homme portant un carton qu'il dépose sur la table. C'est l'Envoyé. Le Meneur suit tous ses mouvements d'un regard impassible. L'Adjoint est resté près de la porte qu'il a refermée. (N.S, Mvt. II, p. 24).

Après le départ de l'Envoyé, le Meneur et l'Adjoint vont continuer à cogiter sur les aspects du plan à mettre en exécution, en vue de matérialiser leur projet.

(...) une carte sur la table. Les deux s'y penchent. (N.S, Mvt. III, p. 39). L'Adjoint sort. Le Meneur s'assied au bord du lit, la tête entre les mains. (N.S, Mvt. III, p. 40).

Les didascalies vont continuer à offrir une vue d'ensemble de la petite chambre au point qu'on a l'impression de toucher aux objets qui sont dedans.

La porte s'ouvre et la Militante entre... Elle pose son sac à main sur le lit et jette un coup d'œil circulaire. La Militante prend la bouteille dans un coin et boit au goulot. (N.S, Mvt. IV, p. 42).

La petite chambre du Meneur est de nouveau visitée par le Curé. Celui-ci est la deuxième personne envoyée discrètement par le pouvoir pour en savoir un peu plus sur ce qui se passe. La chambre du Meneur semble devenir un lieu de convoitise pour des propos qui encouragent leur initiative, mais aussi une tanière de sauvage qui doit être rasée à la base. Ainsi, arrive le deuxième envoyé, le Curé :

On frappe des coups redoublés à la porte... L'Adjoint ouvre la porte. Entre le Curé très excité. En parlant, il se précipite vers chacune des personnes qui l'évite et, hostile, va occuper une place éloignée, au centre. (N.S, Mvt. V, p. 48).

N'en pouvant plus, le Curé s'effondre sur la chaise, le regard courant de l'un à l'autre des trois personnages. (N.S, Mvt. V, p. 49).

L'intrusion du Curé n'a pas plu au Meneur, à l'Adjoint et à la Militante qui constatent qu'il perd utilement son temps à les dissuader, au lieu de s'occuper de ses paroissiens. Accueilli froidement, le Curé :

Sort, las et courbé dans un silence absolu qui se prolonge après que la porte se soit fermée derrière lui. (N.S, Mvt. VI, pp. 57-58).

Ce départ réconforte le Meneur et ses amis qui vont devoir exécuter des gestes, apparemment empreints d'amitié, mais qui sont particuliers en signe de concentration et de conviction pour le succès de leur projet. La didascalie en donne une illustration :

Le Meneur prend les deux mains de l'Adjoint. La Militante met sa main gauche dans la main droite du Meneur et sa main droite dans la main gauche de l'Adjoint. Les yeux rivés au sol, ils lèvent leurs mains ainsi soudés vers le ciel et restent ainsi quelques instants. (N.S, Mvt. VI, p. 58).

La Militante toujours en sanglot s'est assise sur le lit (...). (N.S, Mvt. VI, p. 59). Le Meneur s'approche d'elle, la relève et lui essuie les

larmes (...). Se blottissant contre lui... le Meneur se détache et se dirige lentement vers le mur opposé puis, se retournant, lui fait face... ils se sont avancés l'un vers l'autre les bras ouverts. Au milieu de la chambre, ils se rencontrent et s'étreignent... puis se dirigent vers la couchette dans laquelle ils s'étendent, recouverts d'un drap... (N.S, Mvt. VI, pp. 60-62).

Dans cette chambre qui s'apparente à un espace gagné par l'exorcisme, le Meneur apparaît comme un homme croyant à une force supérieure. Les portraits sur le mur semblent lui donner une seconde force pour agir dans des situations d'exception. Son caractère d'africain doublé d'intellectuel, le pousse à tenir à ses idéaux et ses convictions pour l'intérêt communautaire. Malheureusement, rien de tout cela ne favorise la réussite de son projet, quand le cauchemar qui le hante revient encore. Le climat dans la chambre devient insupportable surtout lorsque du motorola « grésillent » d'incessants appels :

(...) des bruits bizarres inondent la chambre tandis que des flashes du cauchemar apparaissent. Le Meneur s'énerve de plus en plus. Il marche en sueur (...). (N.S, Mvt. VII, p. 65).

La porte s'ouvre avec fracas laissant entrer l'Envoyé. ...des cris de panique, on entend des déflagrations et des coups de feu. (N.S, Mvt. VII, p. 66).

La manifestation pacifique est réprimée dans le sang. Les militaires du régime dictatorial ont tiré dans toutes les directions pour faire plus de victimes possibles et mettent en garde toute tentative qui pourra encore agir au nom du peuple.

Au prologue, la didascalie de P.F.A met en relief deux espaces : le village et la forêt :

L'heure du retour au village après une journée de travail en forêt. Du fond de la salle (...). (P.F.A, Prologue, p. 5).

Ces endroits font référence à l'espace dramatique qui enchâsse le cadre dans lequel se conforme l'action en présence et l'espace scénique. C'est que les hommes et les femmes cadrés dans le premier espace, font partie de la masse laborieuse du village dont les possibilités résident dans les activités agricoles, l'exploitation et la mise en valeur des ressources forestières.

A l'Acte I de P.F.A, l'espace visé est celui de la résidence du chef Manga :

Le chef Manga est assis sur une chaise longue devant un feu (...). Puis se tournant vers les habitations de ses femmes (P.F.A, Acte I, sc. 1, p. 7). (...) Des sièges ont été disposés autour du feu (...). (P.F.A, Acte I, sc. 3, p. 8). Tout le monde est assis autour du feu. (P.F.A, Acte I, sc. 5 p. 10).

On constate la même chose à Benga, lorsque le chef Mukoko reçoit Mayamu :

(...) Devant la case du chef Mukoko à Benga un petit feu autour duquel se trouvent Mukoko, Mayamu et les deux femmes de Mukoko (...). (Acte II, sc. 1, p. 28).

De même au retour de l'expédition des marchands :

Devant la maison de Mukoko. Celui-ci est assis et à côté de lui Mayamu, songeur, les deux femmes du chef assises sur des nattes, (...). On entend des sons de tam-tam venant du village où l'on danse pour fêter le retour de l'expédition. (P.F.A, Acte II, sc. 8, p. 43).

Le feu dans la cours du chef est une indication qui situe l'espace au niveau éthologique. Ce qui pousse à comprendre que l'espace éthologique constitue un espace de convivialité, de confraternité et de partage mutuel. Mais, aussi un espace de l'autorité dans l'organisation coutumière des noirs africains où se traitent avec sérieux et justesse les problèmes du village.

Lorsqu'on s'éloigne de la résidence du chef, on peut voir des cases rassemblées ou espacées qui bordent les rues du village. Un autre endroit de rassemblement se trouve au centre :

Au milieu du village, un groupe important d'hommes prend le frais sous un arbre. A quelque distance de là, une des femmes, près d'une case, travaille à fumer quelques morceaux de viande. (P.F.A, Acte I, sc. 10, p. 24).

Un dispositif qui recourt une fois de plus à l'espace éthologique qui exprime l'égalité au village. Chacun peut quitter chez lui pour se joindre aux compatriotes. Tout le monde se retrouve dans la neutralité et sans

considérations partisans. Chacun se reconnaît par une même destinée à travers les autres dans un même village.

C'est de cette manière que les villageois ont l'habitude de se réunir sous un arbre, devenu longtemps un lieu de repos :

Sous un arbre près de la case du chef Manga, tout le conseil de Kipwala (...). (P.F.A, Intermède, p. 47).

Comme on le voit, l'ombrage d'un arbre apaise et protège contre les rayons solaires. L'air qui y passe conforte ceux qui sont sous l'arbre à traiter leurs problèmes avec lucidité et compréhension mutuelle. C'est dans le même esprit que le lieu choisi pour la confrontation de deux chefs à la danse soit la verdure naturelle autour des arbres.

(...) les habitants de chaque village s'asseyent dans l'herbe. (P.F.A, Acte III, sc. 1, p. 52).

Cette représentation significative conforte l'existence paisible et solidaire des paysans, à l'image de la proposition de combattre par la danse en présence de deux villages. Ceci, pour traduire le rôle prépondérant que joue la nature dans la vie humaine.

A Benga, les préparatifs de voyage du groupe des marchands commencent à un endroit quelque peu sibyllin quant à son choix. Il s'agit de l'insinuante désignation d'une pierre plate.

Le groupe se dispose autour d'une pierre plate. Le sorcier fait face aux autres. Ils chantent en battant les mains. - Incantations, implorations du sorcier (...). Il tranche le cou du coq et verse le sang sur la pierre. Il verse du vin par terre - les autres se sont cachés la tête dans les mains. (P.F.A, Acte II, sc. 5, p. 38).

Par terre, le vin s'infiltre facilement. C'est le signe que les ancêtres, à qui on le destine, le consomment aussitôt. Mais le sang versé sur la pierre plate se conserve pendant longtemps que s'il est versé par terre. Ce sang est le pacte entre les marchands censés se conduire selon les recommandations du sorcier Musongi. Il scelle le mauvais sort, enlumine la surface de la pierre plate pour un attachement indélébile.

M.E ne comporte que peu de didascalies techniques ayant trait aux indications de régie, uniquement placées au début de chaque Acte.

Contrairement aux autres pièces de théâtre, les didascalies internes s'étalent dans toute la pièce pour situer l'action, les mouvements (la kinésique), ce qui se passe réellement, etc. Pour ce qui est de l'espace, M.E désigne au début le lieu scénique de l'action.

Une bougie posée par terre éclaire faiblement la salle. (M.E, Acte I, p. 9).

Dans cette salle qui représente la maison dans laquelle se trouvent l'Etudiant et sa sœur, se perçoivent leurs faits et gestes soutenus par le souvenir de la défunte mère et la recherche du travail pour l'Etudiant. Aussi, lorsque le recueillement prend fin, la sœur se dirige vers sa chambre :

tournant l'interrupteur au passage. La lumière revient au salon et l'Etudiant souffle la bougie puis va s'asseoir, pensif dans un fauteuil. (M.E, Acte I, p. 15).

Après le salon vient le tour de la cuisine où la sœur ira chercher souvent quelque chose à offrir aux amis qui viennent à la maison.

La sœur va dans la cuisine. (M.E, Acte I, p. 21).

La description de la maison va se poursuivre pour découvrir les autres endroits à l'intérieur au moment où l'Etudiant décide de changer sa tenue :

Il fait un pas vers l'escalier quand on frappe à la porte, (...) (M.E, Acte I, p. 28). Il s'en va dans sa chambre. (...) sort de sa chambre marchant comme un robot pour montrer qu'il n'est pas à l'aise dans sa tenue. (M.E, Acte I, p. 73).

Dans un autre endroit, les amis de l'Etudiant préparent la réception à l'honneur de monsieur le directeur.

La salle à manger est arrangée pour la réception. (M.E, Acte II, p. 76). Les deux jeunes filles sont en train de dresser la table. (M.E, Acte II, p. 81).

A ce niveau, on peut observer une disposition dans l'emplacement au salon :

(...) la sœur indique les places : le directeur au milieu, flanqué de la sœur et de la fiancée, occupe la longueur de la table face au public

tandis que l'ami et le fiancé occupent chacun une des largeurs de la table. (M.E, Acte II, p. 84).

La proxémique ainsi faite dans le salon désigné comme la salle à manger, semble à la fois plaire aux amis de l'Etudiant et attiser la convoitise du directeur de l'Administration Publique, à côté de la sœur et de la fiancée, deux filles qu'il va forcément suborner plus tard et aussi parce qu'on lui accorde une attention particulière. A la fin de la réception :

Tout le monde l'accompagne à la porte. (M.E, Acte II, p. 92).

A part la salle à manger, la didascalie continue de montrer la porte d'entrée, la porte côté cour et le palier. Ainsi, la sœur qui rentre tardivement à la maison, se chamaille avec son frère :

En pleurant, elle monte les escaliers, mais s'arrête sur le palier. (M.E, Acte II, p. 119).

A cet endroit précis, il y aura l'irréparable quand l'Etudiant parvient aux escaliers pour donner une gifle retentissante à sa sœur. Le palier est le lieu de l'accident mortel.

(...) la sœur qui perd l'équilibre et tombe du palier sur le plancher du salon. (M.E, Acte II, p. 121).

Le palier de la maison, espace qui sert à marquer une pause dans les escaliers, se transforme en témoin de la mort. Ce qui n'a pas suffi à l'Etudiant de boire le calice jusqu'à la lie. De ce fait, il apparaît forcément un autre lieu : le tribunal où sera jugé l'Etudiant. Ce lieu est aussi décrit de l'intérieur pour retrouver la scène des personnes qui siègent et viennent habituellement.

Salle de tribunal. Sur scène (...) Tout le monde, y compris le public se lève. Entre le président par la porte unique sur le palier. (...) Par la porte, côté jardin entre l'Etudiant, escorté de deux gardes. (...). (M.E, Acte III, p. 122).

Ainsi commence le procès de l'Etudiant avec une vue de la salle de tribunal où il y a certainement le banc des accusés, la barre des témoins, celle de la défense, la table des juges, celle du greffier et les places assises pour le public.

1.3.2. Dans les dialogues

L'espace est aussi présent dans les dialogues comme il a pu être question dans les didascalies, lesquelles auront situé les lieux et endroits constituant ce même paramètre dramatique. Aussi, nous ferons œuvre utile de revenir sur certains endroits et lieux indiqués déjà dans les didascalies, non pour apporter une note redondante, mais plutôt et surtout pour étaler la richesse de l'espace à dénicher dans les dialogues. A ce propos, dans cette réplique du chef Manga (P.F.A) s'adressant à l'une de ses épouses, nous pouvons entrevoir facilement cette notion d'espace :

(...) que font tous les autres enfants ? Matola n'est pas le seul que vous devez utiliser. D'ailleurs sa place est auprès de moi. (P.F.A, Acte I, sc. 1, p. 8).

Sa place auprès de moi signifie qu'il est le futur chef du village Kipwala. Place en tant que règne, pouvoir et grandeur qui s'identifient comme indices de l'espace, la cour du chef ou la cour princière. Dans les échanges entre les notables consistant à connaître le train de vie de chacun d'eux, on y décèle aussi l'espace. Voyons ce que disent ces deux notables :

Mayamu :

(...) comment s'est terminée ta dispute avec les gens de Mbelo à propos de ton étang ?

Muka :

(...) Il ne nous appartient pas, à nous, de semer les discordes avec les autres villages. (P.F.A, Acte I, sc. 4, p. 10).

Les endroits visés ici servent de lieux d'habitation et de production, bien qu'appartenant à un individu. Ils peuvent aussi aider toute la communauté. Ainsi, le contexte de leur message rappelle, certes, la solidarité villageoise au centre de laquelle se situe la sagesse séculaire transmise aux uns et aux autres mutuellement dans une potentialité où l'espace est toujours vivace.

Manga :

Le chien a quatre pattes, mais ne peut suivre qu'un seul chemin. (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 14).

(...) puisqu'il faut préserver la santé, cette grosse richesse, nous devons demander l'aide de la nature. Il y a peu (...) la saison sèche ? Nous la sentons et la voyons partout. Nous la voyons surtout dans nos forêts, nous la voyons assécher et jaunir l'herbe verte de nos brousses. (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 16)

Dititi :

Chef Manga l'herbe verte des brousses est devenue jaune.

Muka :

A a ah Sorcier Dititi, si tu t'en vas, qui donc prendra ta place ? (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 18).

Malá :

(...) Tu veux épargner la brousse et la forêt, n'est-ce pas donner un bon refuge aux animaux qui fuyant les régions en feu, vont s'abriter là où le feu n'est pas entré ? (P.F.A, Acte I, sc. 9, pp. 19-20).

Manga :

(...) cette viande, il nous faut la trouver quelque part. a quoi servent, sinon à cela, les forêts et les brousses. (P.F.A, Acte I, sc. 10, p. 21).

Muka :

(...) je demande au chef de poser la question à l'assemblée pour s'en rendre compte. (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 24).

Dans la discussion qui est animée au cours de l'assemblée, certains notables appuient l'organisation des feux de brousse. D'autres par contre ne sont pas de cet avis. Nous pouvons constater que le programme qui semble sortir des idées des uns et des autres font référence à *la nature*, à *la forêt* et à *la brousse* qui sont des endroits visés pour la chasse aux gibiers. Ils évoquent aussi des emplacements susceptibles de regorger des bêtes sauvages. Les forêts et les brousses ont toujours un rôle à jouer dans le système de sauvegarde de l'écologie. Une écologie que suggère cette expression « *l'herbe verte de nos brousses* » (Acte I, sc. 10, p. 21) dans la mesure où on ne tient pas la voir séchée ou transformée par le feu.

Et donc, c'est à l'assemblée, instance de décision, de pouvoir décider en conséquence, lorsqu'on connaît les effets dévastateurs d'un feu de

brousse incontrôlé dans la région ou la zone où il se met en œuvre. Malgré le risque d'embrasement qu'aura provoqué ce foyer destructeur, le chef Manga, par sa volonté à faire feu de tout bois, condamne les forêts et les brousses à l'extinction (disparition), surtout quand il impose ce dictat : « *cette viande, il nous faut la trouver quelque part. A quoi servent, sinon à cela, les forêts et les brousses* » (Acte I, sc. 10, p. 21). C'est une déclaration qui soutient qu'il ne s'agit pas de rechercher ailleurs la solution, d'autant plus qu'il existe dans la nature des endroits connus comme refuges, c'est-à-dire lieux naturels qui gardent et protègent les bêtes sauvages, mais que l'on doit traquer par l'incendie provoqué par le feu. Dans ce contexte, les refuges censés servir des lieux de conservation des espèces de la faune et de la biodiversité génétique peuvent être détruits, saccagés, au même moment que la flore, uniquement et à tout prix, pour s'approvisionner en viande fraîche.

La décision de continuer les grandes chasses est prise par l'assemblée, celle sur les feux de brousse de cette année aussi. Le chef Manga, par voie de conséquence, fait la recommandation aussitôt sur l'itinéraire de la chasse :

(...) nous brûlerons la brousse du Muheta et nous descendrons progressivement jusqu'à la forêt de Mundanda en allant dans le sens du vent ... (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 24).

Par cet itinéraire, on peut facilement apercevoir une topographie naturelle, les lieux de chasse réputés riches en ressources naturelles et de diversité de la faune. On note aussi à l'avance le glouton appétit du chef Manga qui anticipe ses saveurs et espérances gustatives d'un repas copieux fait de viande des gibiers de toute sorte. A propos des gibiers, ils ont été pourchassés selon une technique bien apprise dans la brousse. On entend Penga dire aux femmes ceci :

(...) tandis que vous creusiez les trous des rats, nous pourchassions à grande vitesse le gibier. (P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 25).

Cette chasse, on peut le constater, n'a pas donné des prises attendues alors qu'elle s'est effectuée à travers les forêts et les brousses.

Un espace géographique très étendu qui a dû essouffler les « chasseurs-coueurs », fatiguer et augmenter l'appréhension ressentie précédemment par Mayamu, au fur et à mesure où se déroulaient les

feux de brousse. Et, on en veut pour preuve, cette parole sage du griot Kapaya selon laquelle :

Il y a plus de matière dans deux têtes que dans une seule. (A P.F.A, cte I, sc. 11, p. 33).

De Kipwala à Benga, Mayamu opère un changement d'espace géographique certes, mais surtout socialement différent du sien. La distance entre le point de départ Kipwala et l'arrivée Benga, n'occulterait pas l'espace entre les deux villages qui tient de l'éloignement et de dispositions mentales différentes.

Mayamu :

C'est pourquoi j'ai jugé bon de m'éloigner pour un temps. Les voyages instruisent et j'espère qu'en rentrant à Kipwala, je pourrai rapporter un remède à sa misère. (P.F.A, Acte II, sc. 1, p. 28).

D'où, Benga, d'après Mayamu, se présente comme un espace culturel et économique très équilibré, en dépit du fait que, comme il l'affirme lui-même : « sur cette terre on ne jouit pas de perfection ». A Benga, on observe des efforts fournis par les villageois, grâce à leur sens de bonté, se transformer en espaces tels :

Des marchés dans ce village (...) des moissons ... les grandes cueillettes qui se terminent par un marché local. (P.F.A, Acte II, sc. 4, p. 34-35).

Un espace économique qui s'implante à travers les activités de la chasse, la pêche, les récoltes des produits alimentaires, ceux des artisans, ainsi que ceux procédant des échanges commerciaux avec les autres villages. Et, spécialement, les échanges du sel, des fils et aiguilles et tout autre produit susceptible de les intéresser dans le cadre d'un troc. Ces marchands voyagent dans les pirogues, par le fleuve dont le courant n'est pas facile à remonter. A l'inverse Mayamu résume l'espace Kipwala comme celui de famine de misère et de pauvreté visibles à travers le comportement de tout le monde. Mais il ne peut s'empêcher d'y retourner pour aider à son développement.

Dès son retour au pays, l'Etudiant dans M.E s'informe auprès de sa sœur au sujet de leur défunte mère :

La sœur :

(...) Tu étais loin. Moi, je travaillais déjà ici en ville. (M.E, Acte I, p. 10).

On découvre dans leur dialogue une certaine évocation des lieux éloignés (l'Europe et la ville) les uns des autres. De plus, les lieux peuvent révéler la présence d'un comportement conçu dans un environnement où émergent souvent des sentiments humains prédisposés, à tord ou à raison, à la continence :

L'Etudiant :

Il est heureux que tu sois arrivée à temps au village. Bien entendu, maman n'avait pas été conduite à l'hôpital.

La sœur :

(...) Tu sais aussi combien loin est le dispensaire le plus proche du village. (...) puis elle m'a dit : « Ton frère aîné est loin. (...) Quand votre père a quitté ce monde, il n'a vu, le pauvre, aucun de vous...

Off, voix de la mère :

(...) je vais partir aussi. (...) Ne nous tourmentez pas sous terre, au pays des ancêtres par une conduite déshonorante... Même au tribunal des anciens, nous n'aurons pas de questions embarrassantes... Ne nous déshonore pour rien au monde. (...) Ne nous faites pas honte dans l'autre monde. (M.E, Acte I, pp. 10-14).

Il apparaît que le monde dans lequel vit les hommes possède une signification selon que l'on est citadin ou villageois. C'est ainsi que le villageois réagit au rythme de sa culture, de ses coutumes ancrées depuis plusieurs années. Après avoir entendu sa sœur, l'Etudiant, en reconnaissance du milieu natal des parents, réagit en ces termes :

Nous attendrons que je commence à travailler et nous irons ensemble au village pour que je fleurisse la tombe de père et mère. (M.E, Acte I, p. 15).

Le village étant le cordon ombilical et la source où s'abreuvent les villageois aux pratiques de fraternité, de convivialité et d'honnêteté. La mère en était l'une des ferventes protectrices. Aussi, elle ne pouvait qu'insuffler ce parfum villageois à ses enfants. Ceux-ci apaisés et consolés

par leur perception mutuelle, vont accueillir le fiancé. Ce dernier, surpris par la tenue vestimentaire de l'Etudiant (habillé en pagne), ne se retient pas à le traiter de chef coutumier. Sa brusque esquive nous entraîne dans un espace dont l'allusion tend à stigmatiser certains faits au quotidien.

En vrai chef coutumier, je te ferai remarquer que chez nous, on ne frappe pas aux portes. Nous ne sommes pas dans ces pays d'hypocrites qui ont toujours quelque chose à cacher au visiteur. (M.E, Acte I, p. 19).

Cette réponse appelle une comparaison qu'établit le fiancé de sa sœur :

Dis seulement que tu as trop chaud... que tu ne t'habitue pas encore à notre chaleur après des années au pays froid. (M.E, Acte I, p. 19).

Comparaison sur le plan climatologique, dans ce sens qu'on met en face l'espace chaud, l'Afrique et l'espace froid, l'Europe. Au fait, le fiancé reproche à l'Etudiant d'éviter la chaleur.

(...) tu n'as pas voulu m'accompagner au stade parce que tu trouvais qu'il faisait très chaud. (M.E, Acte I, p. 20).

C'est une chaleur qui déshydrate, apporte la sueur et la soif, mais, qui plus est, demeure le lieu, c'est-à-dire le stade qui reflète au bas de l'échelle, les maux qui rongent la société. Pris comme une référence, le stade renvoie aux dirigeants sportifs, de l'administration sportive pour cibler les dirigeants du pays. Cette réplique du fiancé à l'Etudiant en dit long :

Monsieur le raisonneur, laisse-moi te dire que le monde actuel n'est pas régi par de belles phrases et d'étincelants raisonnements. (M.E, Acte I, p. 26).

Ce monde que l'Etudiant appelle matérialiste est fustigé par tous. On entend dire des propos tels que :

L'Ami :

(...) désigne-le par le nom que tu désires... évoque la corruption... la concussion et tout ce qui s'en suit... mais ce monde est tel et nous ne pouvons pas faire autrement.

L'Etudiant :

Parce que vous êtes sûrs, vous autres, que l'on ne peut faire autrement ?

L'Ami :

Même dans tes pays d'Occident, c'est comme ça. (M.E, Acte I, p. 27).

L'opinion de l'Etudiant par rapport à l'Occident n'est pas non plus avantageuse, car il tient à demeurer un africain de souche et non d'emprunt. Il s'élève contre l'imitation servile de l'Occident même si lui-même y a séjourné pendant longtemps, « à cause, dit-il, de l'aliénation qu'elle implique ». En voici une de ses réactions musclées à ce propos :

Que les Européens, tout au contraire, prêchent à tout le monde que seule leur façon de s'habiller est la meilleure et qu'il faut que tout le monde la copie. Et c'est aussi par impérialisme culturel qu'économique... il faut donc avoir de la volonté et de la personnalité quand, après un long séjour en Occident, avec un tel bourrage de crâne, on arrive à accepter de se vêtir suivant la manière que vous-mêmes, restés au pays, appelez... sauvage. (M.E, Acte I, p. 37).

L'entourage de l'Etudiant ne comprend pas le port d'une tenue vestimentaire typiquement africain et son attachement à ce qui est spécifiquement africain au regard des habitudes accumulées en Europe et de son extrême capacité intellectuelle censée le rapprocher des Européens. Lui-même le déclare avec beaucoup d'allégresse :

(...) Moi, je suis pour la coutume. Le long séjour en Occident n'a fait que m'y enraciner. (M.E, Acte I, p. 62).

Ce genre de discours aurait pu l'aider à supporter ou à comprendre ce qui se passe dans son pays, principalement dans le domaine de travail. Mais, en vain, quand les autres le lui font comprendre. Il s'énerve :

(...) je ne vous comprends absolument pas. (...) c'est en Afrique qu'on a besoin de cadres, disons de cadres bien formés. Du Nord au Sud de ce continent, nous pataugeons et nous nous débattons dans notre sous-développement... Appelez ça tiers-monde, pays en voie de développement ou de sous-développement, cela vous regarde. Mais n'essayez pas de me mettre en tête que dans ces pays où

l'analphabétisme bat son plein, où les étrangers sont appelés en masse - salaires fabuleux à l'appui - sous prétexte d'assistance technique... qu'il manque de places pour les africains, des enfants de ce continent ayant la même compétence si pas plus que ... (M.E, Acte I, p. 45).

Son comportement semble brouiller le bon usage de la raison, en dépit de la divergence des vues existant entre deux espaces éloignés. Sa fiancée en est consciente. Elle lui montre la gravité de la situation qu'il traverse :

(...) Voilà... tu es là à ne rien faire... à te trimbaler d'un bureau à l'autre. ... (M.E, Acte I, p. 44).

Pour l'Etudiant, il ne voit pas encore la mauvaise foi des entreprises privées ou des bureaux d'embauche souvent vides aux heures de service. Il penche plutôt vers la lenteur administrative, devenue symptomatique, qu'il aurait pu éradiquer au moment opportun puisque c'est son pays qui a besoin de ses bras et de sa tête. En fait, il refuse d'encourager des pratiques odieuses et si peu patriotiques, dit-il, lui qui a repoussé des propositions alléchantes de travail en Europe.

Au cours de la réception organisée à l'honneur du directeur de l'Administration Publique, l'Etudiant n'apprécie pas le fait que ses amis l'aient associé. A chacun son espace de jouissance, semble-t-il laisser entendre :

Mais, je ne comprends pas,... vous avez voulu à tout prix y associer ce bonhomme de l'Administration.

(...) Il est patron dans son bureau, ici, le chef, c'est moi et il n'aura qu'à bien se tenir. (M.E, Acte II, p. 77).

C'est ici que commencent les appréhensions de l'Etudiant vis-à-vis du directeur de l'administration publique. Donc, il veut porter à la connaissance de son entourage que cette administration est différente de son domicile appelé à devenir un exemple ou un modèle d'excellence dans la manière de se conduire, d'accueillir les hôtes, de traiter ceux qui sont en face de soi.

Son milieu, mieux leur domicile qu'il identifie par le mot « ici », pour lui, doit en permanence demeurer un lieu de grande considération. A peine arrivé au domicile de l'Etudiant et de sa sœur, le directeur s'excuse :

J'espère que je ne suis pas trop en retard. (...) Vous savez, je n'ai pas l'habitude de venir fréquemment à la cité indigène. (M.E, Acte II, p. 78).

Par cette affirmation grandiloquente et pleine de méprise, le directeur veut dire qu'il est de la haute classe. Il évolue dans un espace des hommes distingués, habitant de *superbes palais* qui n'ont rien avoir avec ceux qui restent dans les *quartiers pauvres* de la ville. Eux qui reçoivent deux ou trois invitations à dîner dans les restaurants et night-clubs select, pour y travailler, soit dit en passant, autour d'un bon repas et d'un bon verre.

La *cité indigène* est à l'opposé de la ville ou quartiers des évolués dans la vision qui imposait la séparation entre la communauté noire et la communauté européenne. A la base de cette pratique, ce sont des colonisateurs ou des colons envoyés en Afrique pour établir, au nom de la civilisation, une « nouvelle société » humaine. En réalité, c'est une société injuste, inégale et des profiteurs des richesses des autochtones rendus faibles avec des corvées diverses, des pratiques machiavéliques et ésotériques. Ces autochtones ont été souillés dans leur dignité, leurs coutumes et idéaux.

Souillée aussi, la sœur l'a été dans M.E pour avoir accepté le rendez-vous avec le directeur de l'Administration Publique dans un *night-club*. Son fiancé, pris d'une grande colère, s'adresse à l'Etudiant :

Tu vas dans le night-club de la rue 5. Tu y constateras comment tu as réussi à dégrader ta sœur qui, aux yeux de tous étale son déshonneur... (M.E, Acte II, p. 115).

N'ayant pas la même compréhension des faits, la sœur se défend d'avoir aidé son grand frère à trouver un travail décent dans l'Administration Publique. Pour cela, elle considère qu'elle ne mérite pas d'être traînée dans la boue, car c'est par amour fraternel qu'elle a accepté l'invitation du directeur.

Accusé du meurtre de sa sœur, l'Etudiant est conduit au *tribunal* où la nation, le pays et le Parti unique s'élèvent contre lui parce qu'il a osé critiquer les cadres de l'Etat. Le tribunal voile la vérité et la vide de sa substance, torture et dénature ce qui est juste pour des causes inavouées ou plutôt des intérêts égoïstes.

Dans le décor du *salon*, où se trouvent les filles (*Biso*), la deuxième fille exprime son désir d'aller danser. L'une d'entre elles pense que ce serait le premier week-end dans les homes au sein desquels le calme règne totalement. Aussi pour bien commencer la détente, la quatrième fille fait une proposition à la première fille :

Tu vas d'abord au Film à la salle de Promotions. De là tu apprendras bien, de l'une ou l'autre façon, où se trouve la danse.
(*Biso*, Acte I, p. 1).

La causerie des filles au sujet de la danse, tourne de temps en temps autour de leurs professeurs. Vis-à-vis de ces derniers, les filles ont de plus en plus des sentiments controversés. Soit elles les envient, soit elles s'en amourachent en secret. La cinquième fille dévoile cet étonnant sentiment :

Il est coriace le gars. Il sortirait du séminaire de l'année que ça ne m'étonnerait pas. (*Biso*, Acte I, p. 2).

Le *séminaire*, lieu réservé aux futurs prélats de l'église catholique, ne semble pas laisser une bonne impression aux filles. Celles-ci aiment partager de la bonne compagnie et voient très mal prétendre en avoir à côté d'un Assistant qui a l'air de sortir d'un séminaire. En dépit de cela, peu importe ce qu'en pense l'opinion lorsqu'on apprendrait que les filles amadouent les hommes. La première fille à ce propos explique à son collègue :

Tu es à l'université. Et nous, on a la réputation, dans toute la ville, d'être déflurées. (*Biso*, Acte I, p. 4).

Ainsi, comme elles veulent se faire une réputation des effrontées, la deuxième fille imagine un scénario qui suborne le « plus stric » des hommes à l'université.

(...) Bon, euh tu pourrais être près de l'arbre, à l'endroit où votre rue débouche sur l'avenue... euh de préférence seule bien sûr... afin de chasser le cafard... La vie de l'internat...(Biso, Acte I, p. 5).

Le doute continue de hanter la deuxième fille dans sa volonté de sortir et danser. Le Maire qui rejoint le home des filles constate qu'il est calme. Un calme inhabituel qui la contraint à ne parler qu'à cinq filles seulement. La deuxième fille s'étonne même que la rue qui conduit à l'internat soit déserte alors qu'elle a envie de se distraire. Dans un élan de moquerie, la quatrième fille dit au Maire :

Ta mairie est quasi-déserte. Tous les pigeons sont allés roucouler ailleurs. (Biso, Acte I, p. 6).

Cette réplique métaphorique a la prétention d'expliquer que les homes ne vibrent pas au rythme des activités académiques, suspendues pendant les vacances. En cette période de repos, les étudiantes peuvent s'occuper de tout ce qui les regarde et à leur guise. Sans doute que la Mairie devrait manquer à faire à pareil moment. Une Mairie, à en croire la première fille, serait en train de traiter des problèmes particuliers. Ce qui révolte un tout petit peu le Maire.

Qu'est-ce que vous allez croire ? Qui peut, dans ce bureau-là, traiter des problèmes particuliers avec moi ? (Biso, Acte I, p. 6).

Le Maire va rassembler les cinq étudiantes pour leur annoncer qu'il y a une réception à l'honneur des hôtes de l'université, à laquelle elles sont toutes conviées pour servir d'hôtes. A l'intention de la deuxième fille, elle lance :

Après le repas, on ira danser à la cité. (Biso, Acte I, p. 7).

La réaction des filles est d'autant directe qu'elles pensent que les autorités de l'université ne les considèrent pas à juste titre comme étant des intellectuelles. Souvent ces autorités mettent en cause leur dignité. La troisième fille, la première fille et la cinquième fille sont mécontentes. Elles s'expriment dans ce sens l'une après l'autre :

A moins que pour eux, il n'y ait pas de différence entre nous et les filles de rue.

Demain tout le campus l'apprendra. Ils aiment tant nous traîner dans les bars et boîtes de nuit. Nous ne sommes bonnes qu'à cela. (Biso, Acte I, p. 8).

Pourquoi elles sont traitées comme des objets, alors qu'elles sont visitées par des personnes qu'elles qualifient de « bons samaritains » ? Ces samaritains qui pourvoient à leurs nombreux besoins quand on sait que les autorités académiques, les professeurs et leurs bourses sont loin d'apporter le salut. Elles accusent donc les autorités académiques d'être jalouses. La réplique de la deuxième fille en témoigne :

Par-dessus le marché, Autorités Académiques et Prof... se payent le luxe de faire les jaloux quand, se pointant devant l'internat, ils observent un intense trafic de voitures de toutes marques. ... (Biso, Acte I, p. 8).

Avant qu'elle s'en aille se rafraîchir et changer de tenue pour revenir en compagnie de responsable du protocole et les embarquer à bord d'une voiture, le Maire demande aux filles de s'apprêter pour ne pas se présenter en retard au lieu de la réception. Avec empressement, elle ajoute ceci à leur bonne intention :

(...) nous n'avons qu'une seule salle de bain. -Allons, mettez-y tout le soin. (Biso, Acte I, p. 9).

L'excitation de passer aux actes est vive dans l'esprit du Meneur et de l'Adjoint, sachant bien que les groupes de manifestants ne vont pas se faire prier deux fois pour commencer la marche. De répliques en répliques, ils réalisent que toute la communauté est « contaminée ». En outre, ils savent qu'ils sont surveillés quoiqu'ils fassent.

Le Meneur :

(..) Leurs yeux nous épient, leurs oreilles nous écoutent à l'intérieur du quartier. Le quartier se transformera en brasier au premier pas en arrière. (N.S, Mvt I, p. 19).

Ce qu'ils ressentent, c'est la peur de représailles dans le sang, comme cela est de coutume avec le régime féroce qui est en place au pays. L'Adjoint tente de se donner bonne conscience, de rassurer pour rester absolument calme.

Au milieu de la fournaise ardente, il faut des têtes froides. (N.S, Mvt I, p. 19).

D'où, il faut répéter à haute voix le programme de la marche. D'ailleurs la manifestation commence à un lieu, donné à l'avance comme un espace fortifié, lieu où les gens aguerris sont décidés à faire la différence par rapport à l'ensemble de la population.

L'Adjoint :

Rassemblement général à six heures à la Place de la Révolution. (N.S, Mvt I, p. 20).

Cette marche se présente à la manière d'un cri. Le cri de la foule longtemps étouffé qui réagit contre le pouvoir pour démontrer qu'il y a un autre son de cloche qui veut asseoir la contradiction.

Le Meneur :

(...) La foule (...) dans ce pays, qui aurait dû être le sien, un seul son de cloche doit retentir. Oui, cette marche en gestation est un cri... de douleur... doit déchirer les tympans du monde. Il doit faire frémir les morts dans leurs tombes. (N.S, Mvt I, p. 122).

Cri ultime parce qu'il n'y a pas un autre moyen pour réclamer l'eau qui sert à vivre, parmi la longue « litanie des doléances de tout le peuple écrasé », comme le dit l'Adjoint hargneux, regrettant les conditions dans lesquelles vit aujourd'hui le peuple. Toujours dans ce même contexte d'aigreur et d'une réflexion qui n'en finit pas d'exprimer la réprobation à l'égard du système politique qui abandonne le peuple dans la souffrance, le Meneur tient à extraire ce lourd fardeau : « brebis sur l'autel du sacrifice ... agneau muet et fragile conduit à l'abattoir ». C'est alors qu'il s'exclame :

Pourquoi alors crier aux oreilles du monde, complice, que les droits élémentaires de l'homme, ici, sont bafoués... qu'on tue les enfants de ce pays comme on extermine des souris pestiférées... (N.S, Mvt I, p. 23).

Avec la même exaspération dans le ton, le Meneur dit à l'Envoyé qu'il est investi d'une mission précise mais « dans un monde sans grande précision ». Les yeux dans les yeux, il lui déclare péremptoirement :

(...) Nous n'avons que faire d'ambitions politiques car nous n'avons ni domaines, ni florissants commerces, ni comptes en banque à protéger. (N.S, Mvt II, p. 26).

Dans la mission qui lui est confiée, l'Envoyé se fait complice du Meneur et ses groupes de manifestants pour encourager les actions qu'ils comptent entreprendre. Avec un empressement dénué de gêne, il va s'exprimer, ses mots sont tout aussi flatteurs qu'empreints de fourberie.

Vous êtes les seuls, dans ce pays, parce que dans une situation particulière, à pouvoir considérer l'ensemble avec lucidité. (...) Parce que vous constituez une communauté de purs. (N.S, Mvt I, p. 28).

Car, en effet, en ce qui concerne la pureté des mœurs, l'Envoyé ne se fait aucune illusion. Il avoue avoir commis avec délectation un acte répréhensible, un viol par préméditation. Il désigne même l'endroit du forfait :

(...) au bureau... sur le tapis... deux petites... revenant de l'école... (N.S, Mvt II, p. 33).

Il ne se reproche de rien, malgré les insinuations de l'Adjoint et du Meneur qui lui démontrent tout le mal dont il représente, en prenant la défense du système en place. Il se ressaisit pour ainsi se donner bonne conscience, tout en laissant entendre que :

Le mal, il est présent partout. (...) Il longe les rues des beaux quartiers autant que celles des taudis. (N.S, Mvt II, p. 35).

C'est précisément dans ces quartiers des taudis que les gens sont résolus à donner un coup de massue aux affirmations mensongères du pouvoir politique selon lesquelles, « nous sommes un peuple prospère, heureux et libre ». C'est ce qui offusque outre mesure la Militante et ses amis. Leur indignation par rapport aux allégations de cette nature doit s'exprimer par la marche pacifique, considérée outrageusement par le pouvoir comme une manifestation de protestation qui salit « l'image de marque du pays et du système ». Pour le pouvoir en effet, c'est un camouflet et une rébellion car cela permet au monde de comprendre que « les informations officielles sont une montagne de mensonges, une supercherie » (Mvt IV, p. 47). C'est aussi l'occasion pour détruire l'argumentation selon laquelle « le monde sait qu'ici règne l'unanimité ».

Le Meneur tient à rétablir la vérité. Du même coup, il veut démontrer qu'il est en situation de rupture définitive avec le système du pouvoir politique.

Ce faisant, il présente, à la manière d'un poste d'aiguillage, l'emplacement de l'Adjoint sur une carte :

Tu te pointes au lieu de rassemblement général, à la Place de l'Indépendance où tu attends l'arrivée des quatre groupes qui partent des quatre points qui leur ont été indiqués. ... Je te rejoindrai à la Place de l'Indépendance. Je m'adresserai aux hommes et lirai le mémorandum. (...) Dans le calme on regagnera le quartier. (N.S, Mvt III, p. 40).

Le Meneur avec ses groupes veulent donner un coup de boutoir à cette espèce de guerre alimentée par l'ignominie du pouvoir en place. Car, pour eux, la guerre continue. On entend la Militante presque psalmodier ceci à l'endroit de monsieur le Curé :

(...) La guerre, Monsieur le curé, fait rage... La guerre dans les marchés et les places publiques, dans les bureaux et les hôtels, sur les routes, le soir, dans les domiciles de paisibles citoyens : on viole, on vole, on tue pour subsister. Est-ce cela la paix ? (N.S, Mvt V, p. 52).

Une guerre qui n'a fait qu'aggraver le mal. La société en est malade et de manière plus profonde. Maladie endémique dont l'exploitation humaine reste l'une des ramifications. Le Meneur, par didactisme désigne du doigt la Militante, pour montrer comment le corps de la femme respire le péché. Dans une tournure métaphorique à peine voilée, il dit :

(...) un de ces multiples lieux de débauches,... (N.S, Mvt V, p. 57).

Lieu d'adultère, de mensonge, d'avortement et de fornication où l'on respire l'odeur de péché. Il ne transmet plus le sens de valeur, de force et courage, de dignité pour qu'enfin il ne tombe pas dans les travers d'une vie que l'on contraint de savourer, de suivre et de respecter aveuglement. Il doit être naturellement, selon les propres termes du Meneur, un « oasis dans le désert ».

Aussitôt que la marche a commencé, il y attroupement des militaires armés autour des manifestants. On apprend de l'Adjoint que toutes les routes sont bloquées, des militaires sont partout. Il est trop tard aux

groupes des manifestants de rentrer à leurs *quartiers* et à la Militante et l'Adjoint de retrouver le quartier général.

Le *quartier général* dans L.B.K est établi dans la capitale, Kinshasa. Il est en contact avec le commandant des opérations dans la *plaine de ruzizi*. Ce dernier dirige et commande les troupes dont la base se trouve être le *camp des opérations*. Entre les soldats veilleurs s'engage une discussion autour du sort de soldat tué par les simba invisibles dans leur vision de tir (point de mire), ni dans leur ligne d'observation et de surveillance systématique de l'ennemi. Au fur et à mesure que durent les combats, les soldats s'accordent sur le fait que c'est une machination qui vient de l'étranger, précisément des Belges, anciens colonisateurs du Congo.

Troisième veilleur :

(...) Tu sais que les Flamands aimaient beaucoup notre pays à cause de ses richesses. Ils auraient voulu demeurer éternellement ici (L.B.K, Tab II, p. 21).

Ce qui étonne les veilleurs, c'est que les affrontements armés qui ont pris l'allure d'une guerre fratricide durent longtemps et embrasent toute la *région du Kivu*. Le quatrième veilleur en retrace la continuité comme une sorte de *péripétie* :

Je suis en opération ici allant de Bukavu à Uvira, d'Uvira à Sange, de Sange à Luvungi et me voici maintenant à Kamanyola. (L.B.K, Tab II, p. 23).

Ils ont l'air de s'enfoncer dans un gouffre, face à la force et à la précipitation des événements imprévisibles en cours au combat. Tout semble se dérouler sur le champ de bataille comme autrefois. Le nombre des militaires armés, le dispositif de combat adopté et les armes lourdes n'arrivent toujours pas à prendre le dessus sur les rebelles simba. Le deuxième veilleur rappelle cette situation de déboire.

J'étais chargé avec quelques compagnons de la surveillance de notre dépôt d'armes dans la plaine de la ruzizi. Nous étions sur nos gardes et ne pouvions dormir car la peur avait chassé tout sommeil. (...) après s'être emparé du dépôt d'armes, ils ont pénétré dans la tente des officiers, les ont déshabillés et ligotés et les ont abandonnés à quelque distance du camp. (L.B.K, Tab II, pp. 28).

Cette fois-ci, pour éviter d'être surpris chaque instant par les rebelles simba, le commandant des opérations a envoyé un commando de reconnaissance pour localiser *le camp ennemi*. Le commando, sans trop s'y rapprocher, a observé l'ennemi tant dans la possibilité de ses mouvements que dans son positionnement actuel. La capture de deux femmes sur le chemin de retour par le commando, révèle qu'elles ont pu échapper à la vigilance des simba, qu'elles habitent *Kamanyola village* et que les simba semblent avoir une avance déterminante sur le terrain de combat.

Première femme :

Bukavu, Uvira et Fizi sont déjà contrôlées par eux. (L.B.K, Tab II, p. 23).

Deuxième femme :

Kongolo, Kasongo et Kabalo sont sous l'occupation des simba et ils disaient qu'ils attendent d'importants renforts. (L.B.K, Tab II, p. 33).

Les *localités* qui seraient tombées sous contrôle ennemi conditionnent la position actuelle des troupes armées. Celles-ci, campées dans *la plaine de ruzizi* et qui seraient coupées de tout contact extérieur, devront y rester pour surveiller étroitement le *Pont Kamanyola*. Dans cette perspective, le commandant se propose de requérir de nouvelles instructions auprès de la hiérarchie supérieure militaire à Kinshasa.

Lieutenant, allez dans la tente de l'opérateur. Qu'il se mette à tout prix en contact avec le Q.G. (...) Qu'il nous dise ce que nous devons faire. (L.B.K, Tab III, p. 41).

A la suite de ce contact, le *Quartier Général* rassure qu'il est en communication permanente avec toutes les zones opérationnelles ; aucune d'elles n'est isolée, ni le camp des opérations dans *la plaine de ruzizi*. Le Commandant en chef qui y était au moment du contact, confirme en plus que ni *Bukavu*, ni *Uvira* et *Fizi* ne sont investies par les rebelles simba. Certes qu'il y a des combats dans certaines *localités*, mais elles ne sont pas aux mains des simba. Aussi, le Commandant en chef a décidé l'envoi de nouvelles unités et des renforts à l'opération *Kivu*. Ce dernier message conforte les troupes à tenir leur position et surveiller le *Pont Kamanyola* qui ne doit, en aucun cas, tomber aux mains des

ennemis ; même si les renseignements font savoir que la route allant de Bukavu à Kamanyola serait piégée et surveillée étroitement par des simba.

A l'arrivée du Commandant en chef au camp des opérations, il se met à revigorer le moral des troupes qui était entamé par la mort de plusieurs soldats au combat. Il leur apprend ce qui suit :

Nous avons dégagé, après quelques escarmouches, la route de Bukavu jusqu'ici. Et nous devons rendre à la circulation tout l'axe routier Bukavu-Uvira. Selon les informations à notre possession, la plupart des chefs rebelles se trouvent ici à Kamanyola. Ils semblent décider à garder cette position afin de contrôler toute la vallée de la ruzizi. (...) ce n'est plus qu'une question d'heures pour que l'armée nationale contrôle à cent pour cent les villes [de Kongolo, Kabalo et Kasongo] où de violents combats s'y sont déroulés... (L.B.K, Tab V, p. 50).

Par rapport à toutes ces informations, le Commandant en chef demande aux troupes d'être prêtes à toute offensive éventuelle. Le combat à venir risque d'être dur, très dur, explique-t-il. Des renforts à leur disposition seront appuyés par l'infanterie et les parachutistes. Dans ce cas, il faut demeurer confiants pour remporter la victoire, à condition aussi de garder le courage et la détermination nécessaire face à ces enjeux.

Un autre enjeu se trouve dans le désir de l'Epouse (T.S.F) à voir son mari malade guérir au plus vite pour retrouver une vie normale de couple. Pendant qu'elle se trouve à la véranda en train d'y penser, paraissent l'oncle et la mère. Aussitôt arrivés et sans attendre, cette dernière lui met au courant de cette information :

Nous venons de l'hôpital. (L.B.K, Tab I, p. 15).

Pour les apaiser l'Epouse explique qu'elle n'a pas pu les prévenir avant, de leur sortie d'hôpital. C'est une faveur obtenue d'ailleurs grâce à son amie, médecin, qui devra suivre le malade à la maison. De ce fait et, en dépit de la protestation de la mère et de la sœur, l'Epouse les prévient au sujet des avantages que présentent les soins à domicile.

Et mon amie a pensé que ce serait plus reposant pour mon mari d'être plutôt à la maison qu'à l'hôpital. (Tab I, p. 18).

Bien plus, elle attire leur attention sur les précautions déjà prises, du fait qu'à la maison, il y a surtout des occasions de se fatiguer. C'est ainsi que le docteur a recommandé beaucoup de repos.

Nonobstant la bonne volonté de l'Epouse, sa belle-sœur lui rejette toute la responsabilité de la sortie de l'hôpital, estimant que c'est un acte irréfléchi qui laisse croire à l'abandon du malade et, sûrement, au désespoir de le voir guérir un jour. La sœur, à l'idée de voir le pire s'abattre sur le malade, s'emporte de nouveau contre la mère et l'oncle. Cet emportement au vrai, ne cible que l'Epouse.

Je n'ai laissé aucune proposition de sortie d'hôpital de mon grand frère qui devait poursuivre des cures. Revenue hier soir, je suis passée ce matin à l'hôpital. J'arrive ici où je croyais vous trouver et je passe des heures à surveiller mon frère dont le sommeil est interminable. Alors je vous le demande : qui fait-on sortir de l'hôpital, un homme guéri ou quelqu'un plus malade qu'il n'y est entré ? (T.S.F, Tab I, p. 22).

Plus ils parlent du malade, plus ils s'en préoccupent inégalement et davantage s'accroît l'antipathie de la sœur envers l'Epouse qui, jusqu'à preuve du contraire n'a pas failli à ses obligations de femme mariée et de maîtresse de maison. La sœur relance les hostilités par une nouvelle accusation.

Vous éloignez les enfants de leur père, juste au moment où il revient à la maison. Quel sens donnez-vous à cela ? (T.S.F, Tab I, p. 25).

La sœur est d'humeur massacrant. Elle ne sait pas à quel saint se vouer, d'autant plus qu'elle pense que Dieu les a abandonnés, qu'il ne les reconnaît plus. Autrement, comment peut-on expliquer l'accroissement des souffrances en Afrique ? Saisissant l'occasion, l'Epouse partage aussi la même inquiétude que sa belle-sœur. Elle lâche soudainement :

... paraît-il, nous pataugeons dans la boue et les ténèbres. (T.S.F, Tab II, p. 29).

La boue et les ténèbres sont comprises comme deux milieux exécrables conduisant au néant. Nullité d'une vie qui caractérise la terre africaine, notamment noire africaine, à laquelle toute forme de qualification peut lui être attribuée, même la plus immonde. De telle sorte qu'elle est vouée

à la perte, l'échec et surtout à l'oubli sempiternel. D'où son absence au tableau de la reconnaissance du monde visible et physique, ce qui l'amène à la disparition à jamais.

Habitée par ce sentiment de perte définitive, l'Epouse semble visiblement dépassée par des insinuations de sa belle-sœur qui, en fait, sont des reproches directes envers son comportement d'épouse. L'amie, la voyant désespérée, lui propose de quitter un moment *la maison* pour se distraire.

(...) j'avais formé le projet de te prendre pour faire un petit tour ou pour nous retrouver dans un lieu solitaire et calme. (T.S.F, Tab II, p. 31).

Cette proposition de l'amie a pour but de divulguer la nature de la maladie de son époux, dans un endroit discret, loin de *la maison* et lui offrir un autre espace évanescent tant sur le plan psycho-moral que physique. Mais, il n'en est rien car, avec le virus VIH, on ne peut se faire d'illusion. Le sort du malade est scellé, celui de l'Epouse ne tient désormais qu'au test recommandé par son amie à *l'hôpital*. L'espoir disparaît, aucun autre espace ou cadre tendant au délassement de l'esprit n'arrivera à soulager la souffrance de l'Epouse. Déçue et à bout de moyen pour s'en défendre, elle implore Dieu :

Éloignez-moi, Seigneur, de cette terre... (T.S.F, Tab II, p. 36).

Déclaration pesante qui ressemblerait à une demande d'absolution pour des péchés qu'elle n'a pas commis, mais dont le cours des événements se charge de lui en imputer toute la responsabilité. Ce faisant, l'Epouse voudrait que Dieu l'éloignât du mal de ce calvaire qui se justifie uniquement par le fait qu'elle vit sur *la terre*, laquelle n'apporte aux personnes généreuses que succession de malheurs. Elle refuse ce qui lui est arrivé, c'est-à-dire d'être subsumée dans l'espèce humaine engluée dans l'engrenage des défauts et dépourvue du bien.

De même *dans sa famille*, le malade est toujours jugé comme un homme juste et bon. On ne peut pas comprendre, dit l'oncle, qu'il soit facilement devenu « *le jouet de la maladie* », car *partout* où il a été, il se conforme à la convenance sociale et au respect mutuel des autres. Le témoignage ci-après est un souvenir assez éloquent en faveur du malade :

Tenez ! De la lointaine Europe, quand il a jugé le moment venu de prendre femme, c'est à nous qu'il s'est adressé. A son retour au pays, nous avons tous bénéficié d'un souvenir lors de sa visite au village... Lorsque les hommes du village viennent vendre leurs produits en ville et qu'ils lui rendent visite, nous n'enregistrons que des éloges sur son sens de l'hospitalité (T.S.F, Tab III, p. 41).

Le prophète consulté pour connaître le cas particulier du mari de l'Epouse, fait des révélations selon lesquelles, c'est un homme droit. A ce propos, le malade se démarque des autres par son comportement exemplaire, pendant ses études en Europe, chez lui à la maison et dans son milieu professionnel. D'ailleurs, au village, les membres de famille sont complètement abattus de savoir que leur fils en soit arrivé à contracter une maladie dont il subit l'impétuosité pendant longtemps.

L'oncle :

... vous savez le martyr que les anciens endurent au village depuis le début de la maladie de votre mari. (T.S.F, Tab V, p. 55).

Au nom de la solidarité familiale, le village se transforme en un espace de contribution, rampe de sauvetage pour le malade à qui on propose la consultation du devin guérisseur, des fétichistes coriaces et l'assistance matérielle et spirituelle. Une solidarité qui se traduit par des actes concrets, renforce la coexistence dans un monde réel. Contrairement à celui que le prophète leur propose pour fuir les tracasseries.

Fermons nos oreilles aux bruits de ce monde ; fermons nos yeux pour ne pas voir ce monde d'illusions ;... (T.S.F, Tab V, p. 57).

Car, sur cette terre, il faut poser des actes de bonne volonté, offrir des possibilités nouvelles et créatrices à la promotion humaine et à une vie agréable.

Et, on entend dans P.M l'assassin dire que « s'il n'y a pas d'égalité en prison, où existera-t-elle ? » (p. 14). La prison est donc un endroit où se réalise comme dans un milieu à peine découvert, une existence nouvelle. C'est une sorte de micro espace par rapport au monde, à la terre, à la société tout entière. La femme considère la prison comme un monde à part, ou mieux, l'une des parties du monde négligée, laissée dans les oubliettes à cause de ce qui s'y passe. P.M, à ce sujet, livre la pensée de la femme et de l'assassin retenus prisonniers.

La femme :

Pour le monde libre nous sommes déjà considérés comme morts.

L'assassin :

Peuh, le monde libre ! (...) Illusions ! (P.M, Tab I, p. 15).

Ces considérations relatives à ce que peut représenter le monde se font par rapport à l'image qu'il renvoie à chacun. Mais, il y a bien un monde pour ces prisonniers : le monde de l'assassin, celui du voleur et de la femme.

Leur monde est différent par leurs actes et par les réponses qu'ils en obtiennent. Monde au point où, l'on voit la catégorisation dans la société réelle, la corporation des médecins, des avocats, le monde des affaires, des écologistes, des politiques, ... par rapport aussi à ce qui les touche et les entoure. La deuxième femme s'enquit auprès de son amie :

Comment vas-tu, ma chère ! Et ton monde ? (P.M, Tab XII, p. 70).

A travers cette question, on comprend que la deuxième femme veut avoir des nouvelles de son mari, de son amie, de ses enfants et de la manière dont évolue la vie près ou loin d'elle. A ce propos, l'idée que propose à l'esprit, le terme « monde » associé à la prison, représenterait maintes fois un espace très nuisible, une sorte de continuum malsain au vu des privations imposées constamment. Cette logique est partagée par le voleur :

Le seul endroit où cette quête effrénée m'a conduit c'est ici : la prison. (P.M, Tab I, p. 16).

Si la prison de Makala est en passe de devenir une expérience édifiante pour les adultes (l'assassin, le voleur et la femme), elle amplifie l'existence inéluctable, pour les uns et les autres, du chômage, de la misère, de la dépression, de la faim, de la souffrance (maladie, l'hôpital, pauvreté, ...). C'est aussi, le milieu où l'on se tait, à entendre l'assassin qui sermonne le garçon : « ici, c'est le sanctuaire du silence ». De plus en plus, l'assassin s'en rendra compte, lui aussi, plus tard :

... lieu de calme et de réflexion. (P.M, Tab VIII, p. 57).

Pour le garçon qui vient d'arriver en *prison*, son monde était une bande d'oisifs dirigés par un adulte, sans doute chômeur de surcroît, sans scrupules ni sagesse, soutenue par une négative conformité de caractère. Cet individu pervers a soumis les plus jeunes à ses exigences incongrues, pourtant viles, et de grande bassesse au sein d'une société en pleine évolution technologique. Le garçon et le voleur dans leur quête du bien-être nous désignent les milieux de leurs opérations :

Le garçon :

Au marché... dans les magasins, (...) (P.M, Tab II, p. 22).

Le voleur :

Je suis descendu en ville pour tenter ma chance. Oh, je me disais que les places de manœuvres devraient être nombreuses en ville. (P.M, Tab III, p. 32).

Pour le chef de la bande du garçon, le *marché* et les *magasins* seraient-ils des lieux de délasserment spirituel ? Loin de là, le *marché*, les *magasins* et la *ville* représentent, ou encore, correspondent à la circulation intense des biens et valeurs en numéraire, aussi bien que des gens à la bourse plus confortable.

Mais, *lieux providentiels* pour le chef de la bande qui tenait à arracher de l'argent, des bijoux et tout autre objet de valeur inestimable à ceux qui en ont. C'est une manière d'extérioriser sa frustration à la société. Aussi, en détournant les jeunes du chemin de l'école, il démontre à suffisance son manque d'intérêt à l'instruction dont tout le monde a besoin.

Le voleur :

J'étais à l'école, aux humanités. (...) j'ai dû quitter l'école (P.M, Tab III, p. 30).

On ressent facilement le regret chez le voleur et la femme de n'avoir pas fini leurs études. Il n'en est pas le cas pour le chef de la bande. Celui-ci, selon toute évidence, n'a pas bénéficié d'un bon encadrement au niveau de sa famille et au niveau scolaire. De plus, il n'a pas l'air de fournir les efforts pour combler ses insuffisances ; aussi, par voie de conséquence, il s'est abandonné à la délinquance pour causer du tort inutilement aux tierces personnes. C'est aussi le cas de celui qui dirigeait

la bande à laquelle appartenait le voleur et qui usait de chantage comme son meilleur rempart. Quant à la femme dont les études furent interrompues suite au mariage forcé, elle n'était bonne pour aucun travail satisfaisant : « Je me mis quand même à chercher dans *les magasins* » (p. 52).

A côté de ces lieux, P.M en fait savoir d'autres. Les *bureaux des entreprises commerciales* où d'abord le voleur cherche du travail sans y parvenir, ensuite celui dans lequel travaille l'assassin. Dans le tout premier bureau, on lui demande des pièces d'identité pour connaître sa *région d'origine*. Le bureaucrate y jette un coup d'œil :

Né à Kopoloto dans la Région de... (Tab IV, p. 33).

Devant un deuxième bureau, il se présente :

Bonjour Patron... J'ai lu une pancarte devant vos bureaux...(P.M, Tab IV, p. 34).

Le voleur n'obtiendra pas de place puisqu'on a érigé le *régionalisme* et la *corruption* en critères d'embauche, et même de performance scolaire et d'efficacité. Pour la femme dont la seule présence est enviée, le critère unique est de s'offrir en déshonneur. Pratique encouragée par *la société* dont les dirigeants complices ne font aucun effort pour améliorer les conditions sociales du peuple.

Seul, et par un concours heureux de circonstance, il est sorti de l'abîme, se dit-il, pour être embauché comme manœuvre qui n'en était pas un travail de plus honnête, malheureusement. Le revenu de ce travail de manœuvre ainsi que la pression de sa femme ont dû renvoyer le voleur dans le même abîme où il effectuait souvent :

Une petite ronde dans le quartier riche. (P.M, Tab V, p. 44).

Le voleur déclare qu'il est victime dès l'enfance, d'une société qui n'a pas les possibilités d'offrir un travail honnête. Au contraire, elle favorise toujours le mal qui tend à immobiliser les faibles et les démunis dans *la boue*. Dans la boue, certes, ceux-ci pataugent et éprouvent les difficultés pour en sortir.

La *boue* est l'absence d'instruction adéquate et solide. Elle est loin des effets que peuvent avoir des milieux qui favorisent des conditions satisfaisantes. Le père de la femme s'accorde à cette thèse, tant il tient à arracher une dot excessive. Il martèle à sa fille :

Ce jeune homme revient d'Europe où il a fait beaucoup d'études... plus que tu ne pourrais en faire en trente ans. (...) En plus, il a une excellente situation... (P.M, Tab VI, p. 50).

Ni l'instruction reçue en Europe, ni sa situation matérielle n'ont pu aider à former un mariage heureux. La femme semble plongée dans un conditionnement empreint d'échec. L'assassin qui suit le récit de la femme, est obligé de lâcher :

Ainsi donc, vous voilà gagnée à la débauche jusqu'au coup ! (P.M, Tab VI, p. 56).

Dans leurs sorties nocturnes avec son amie, la femme de P.M a fait la connaissance d'un homme bizarre, mais plein de tendresse, doublé de moyens financiers susceptibles de la rendre heureuse.

Je le rencontrais chaque soir dans le même night-club! (...) Il commençait à m'amener à la campagne durant les week-ends. (P.M, Tab VIII, p. 60).

La vie de débauche peut amener des surprises. La femme, par sa rencontre hasardeuse avec cet homme, dans les différents cadres de divertissement et de détente, va pouvoir changer de monde et de standing social. Elle se procure sans difficulté de l'argent et à sa guise auprès d'un nouveau mari et sous un nouveau toit conjugal. L'homme l'a extraite de ce *monde obscur*, comme l'affirme la première femme, son amie, pour un *monde éclairé*, considéré comme sain et empreint de bonnes mœurs. Ce monde, comme espace, évolue à travers le temps.

2. LE TEMPS DRAMATIQUE

Il n'y a pas d'événements qui ne coïncident avec le temps. Cela est évident et nécessaire que cette notion de temps se rapporte à l'ordre ou à la chronologie, au cadre et à la durée. Quand, dans un récit traditionnel, on établit le rapport entre la temporalité du récit et de celle de l'histoire qu'il raconte, il y a lieu d'y soutirer la dimension ou le plan organisationnel selon qu'il existe, la durée, le cadre, le mode, le rythme de récit et/ou de la description qui sont dans la couche du temps.

Pour la description, on sait lire et retenir que Gérard Genette veut donner un véritable programme à travers ce qu'il écrit : « la description est presque toujours à la fois ponctuelle, durative et itérative, sans jamais s'interdire des amorces de mouvement diachronique¹³⁷ ». Or, il y a dans le fait théâtral deux temporalités distinctes : celle de la représentation et celle de l'action représentée. Un peu pour reconnaître ce que Christian Metz écrit en ces termes :

« le récit est une séquence deux fois temporelle (...). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage "fréquentatif" de cinéma, etc) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹³⁸ ».

Et, à ce sujet, Gérard Genette note précisément que la dualité temporelle si vivement accentuée ici, et que les théoriciens allemands désignent par l'opposition entre *erzählte Zeit* (temps de l'histoire) et *Erzählzeit* (temps du récit)¹³⁹, « est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit oral, à tous ses niveaux d'élaboration esthétique, y compris ce niveau pleinement "littéraire" qu'est celui de la récitation épique ou de la narration dramatique¹⁴⁰ ».

¹³⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 178.

¹³⁸ METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968 (p. 21), cité par GENETTE, Gérard, *Op.cit.*, p. 77 METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968 (p. 21), cité par GENETTE, Gérard, *Op.cit.*, p. 77.

¹³⁹ Il s'agit de « Erzählzeit und erzählte Zeit », Festschrift für Kluckhohn, 1948, repris dans *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968, cité par Gérard, GENETTE, *Idem*, p. 77.

¹⁴⁰ GENETTE, Gérard, *Ibidem*.

Outre, cette caractéristique liée au temps, il faut dire comme Anne Ubersfeld qu'« il ne saurait y avoir une forme de rapport temporel qui soit 'bonne', convaincante ou proche de la nature, mais toute forme de rapport temporel engage l'ensemble de la signifiante théâtrale ¹⁴¹».

Cette signifiante ne peut se concevoir dans ce cas précis que dans un texte dramatique où l'analyse de la temporalité paraissant aisée, aura des repères disponibles et divers par rapport au choix que l'on peut opérer pour le besoin de cette analyse. Dans laquelle précisément, l'étude de ce qui est textuellement saisissable, à savoir les articulations du texte et de leur fonctionnement au travers desquelles on peut noter le temps théâtral. De sorte qu'on puisse faire une différence entre le temps fictionnel qui, souvent dépasse largement le temps de la représentation ; le temps psychologique ou physiologique, le temps climatique, le temps rythmé par la société humaine, celui des rites et cérémonie pour mettre en évidence le temps de la doctrine classique, l'un des paramètres esthétiques dans notre présente étude.

Le temps crée une impression de lenteur ou de rapidité, de retour dans le passé, de persistance au futur ou d'inscription au présent. Il ponctue le déroulement de l'action dans un imminent accord tout en renvoyant une image de sa matérialisation ou de sa force entraînante. Il s'écoule dans le vide, traverse la nature humaine et persiste dans les actions des personnages qui en récoltent le meilleur parti ou subissent sa rigueur comme dans la tragédie où le temps renvoie une image du destin qualifiée de « forme accélérée du temps ¹⁴²». Comme on peut le deviner facilement, la multiplication des marques temporelles et le sens qu'elles peuvent donner, apportent un autre éclat dans la dramaturgie d'un auteur. Celui-ci en propose les possibilités pour figurer dans la notion temporelle en tant que processus et, aussi, peut être pour sceller son côté esthétique.

Notre analyse évitera de voir le temps dramatique comme une chose abstraite – quand bien même c'est une donnée plus abstraite que l'espace –, elle va s'adjuger les indications de temps en fonction de grands moments de l'action, c'est-à-dire au début, au nœud et à la fin,

¹⁴¹ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 204.

¹⁴² PRUNER, Michel, *Op.cit.*, p. 70.

selon la durée mesurable des événements (représentés) et de situations qui renvoient à la confrontation de deux moments de l'existence chez les personnages ; ainsi qu'à travers quelques signes temporels et les chronotopes. Car, en fait, ces quelques signes spatiaux peuvent donner au temps une réalité concrète bien que s'affichant à un contexte imaginaire et syncopé.

2.1. Le temps et sa chronologie

2.1.1. A l'exposition des pièces.

A l'ouverture des pièces, il y a tout de suite une préoccupation qui accapare l'attention, ceci a une implication pour la suite des événements ou sur le déroulement de l'action dramatique. L'atmosphère du début de chaque pièce fournit le background nécessaire et les premiers renseignements indispensables pour les événements qui vont se déclencher. De même que, comme le dit Anne Ubersfeld, le début de tout texte théâtral fourmille en indices de temporalité ; il se fixe en ancrage dans le temps quelque soient la nature et l'importance de l'action (le récit) dramatique. Au mieux, l'on sait que le récit comme, d'ailleurs le texte dramatique, sont de textes référentiels à déroulement temporel.

Le temps au début des pièces *P.M*, *Biso* et *L.B.K* est couvert par la musique comme une dimension (part) de détente. *P.M* dans un *avant-midi* en prison, montre l'assassin surpris par une musique que diffuse un poste de radio, parce que non seulement elle détend, mais elle interpelle par son thème peu ordinaire : « *Mokolo nakokufa* ». Un thème qui a rapport avec le temps funèbre. C'est une évocation temporelle qui plonge l'assassin hors du temps réel, le met en pleine méditation de sa propre disparition dans l'au-delà surtout qu'il est incarcéré en prison. Il commence à penser à son propre destin.

Une autre musique dans *Biso*, avec un ton plus mélodieux, plein d'allégresse, inonde le salon dans lequel se trouvent les filles étudiantes. Celles-ci sont sereines et s'occupent de quelque chose en ce début de *l'après-midi* d'un samedi ensoleillé. Tout semble aller pour le mieux. Alors qu'une musique, cette fois encore, évoque dans *LBK* trois époques de la RD Congo qui n'ont toujours pas offert des lendemains prometteurs. La pièce débute vers *la fin de la journée* pour retracer ces époques. La

colonisation qui dure *quatre-vingts ans* avec comme conséquence, l'exploitation des ressources naturelles, la déportation, l'esclavagisme, l'évangélisation et l'instruction à la mode occidentale. A *l'indépendance*, des épisodes encore sombres ont émaillé l'existence d'un peuple qui aspire au bonheur et au progrès intégral. Après l'indépendance, la rébellion en fut l'un des *moments* malheureux.

Ainsi L.B.K, à *la nuit tombée*, fait l'évocation du début de la bataille et de la mort d'un soldat veilleur dans le camp des opérations. Situation qui ravive de plus en plus les inquiétudes des hommes de troupe campés dans la plaine de la Ruzizi. Pendant qu'*au milieu de la matinée*, la pièce T.S.F s'ouvre avec l'arrivée de l'oncle et la mère chez leur fils malade. Après *deux nuits de repos* à la maison et, comme apaisés de pouvoir enfin revenir au chevet du malade qu'ils ont quitté aussi pendant *deux jours*, ils sont accueillis par l'Epouse à l'entrée de la maison. Dans leur discussion, ils se rendent compte qu'en ville les véhicules affectés au transport public ne parviennent pas à résorber la difficulté de mobilité et de déplacement d'un lieu à l'autre. Difficulté de plus, au regard de l'augmentation quotidienne des dépenses auxquelles ils font face. Car depuis qu'ils sont en ville, le besoin d'argent est exarcerbant, tout exige l'argent, tout se vend parfois au mépris de la salubrité urbaine publique, accentuant par le fait même l'immoralité.

P.F.A met en évidence une autre difficulté qu'éprouvent, cette fois-ci, les villageois à remplir les paniers de manioc. C'est que la récolte reste insuffisante pour les repas et les provisions. La pièce commence à « *l'heure du retour au village après une journée de travail en forêt* ». Et, c'est le soir que les femmes et les hommes partis en forêt, reviennent au village. En ce moment, les villageois ressentent le besoin d'approvisionnement en nourriture, lequel besoin est repris, à sa manière, par le chef Manga, au conseil des notables.

Au *milieu de l'avant-midi*, l'Etudiant et sa sœur pensent à leur défunte mère. L'exposition de M.E reprend dans les dialogues les indications relatives au temps. On peut noter cette remarque de l'ami de l'Etudiant comme étant un reproche : « *Tu dormais encore à cette heure !* » (Tab I, p. 18). Il ne comprend pas qu'au moment où il fait *chaud*, que l'on prenne le temps de dormir au lieu de vaquer à quelque occupation. La *chaleur*, sous les tropiques en Afrique, est un piment qui aide les africains

à se lever tôt. Bien qu'ayant séjourné *six ans* en dehors du pays, l'Etudiant doit s'accommoder à ce *climat chaud*.

La climatologie au début de *N.S* est celle d'une *forte chaleur*. La *température* monte dans la soirée et la météorologie prévoit *des orages* et *des ouragans* qui vont surplomber le ciel sous lequel aura lieu la marche pacifique. Dans leur échange, le Meneur et l'Adjoint entrevoient les difficultés, parlent aussi de *temps d'attente* qui va durer *toute la nuit* et, certes, du temps qu'il fera *demain, le jour* de ladite marche. Ici, on peut noter aisément que les dangers que le Meneur et l'Adjoint redoutent tant, auront un cadre et ne se dérouleront pas hors du temps.

2.1.2. Aspects et longueur de temps dans le texte-action

P.M présente une action qui s'écoule pendant *plusieurs jours*. *L'époque d'avant l'incarcération* des adultes n'est pas connue, mais on peut bien se l'imaginer que cela représente une portion de vie des adultes. Un deuxième temps commence avec leur emprisonnement qui dure aussi *un certain temps* non précisé. C'est en prison que les péripéties sont divulguées, à partir de l'arrivée du jeune garçon. Ces péripéties prennent en compte l'espace d'une vie de chaque prisonnier, y compris le garçon. De même, *L.B.K* dure *plusieurs jours* et, précisément, des moments de troubles connus dans le pays, la RD Congo. Il s'agit d'un *temps historique*. Le temps, en effet, conjugue le *temps actuel* et deux époques : *la colonisation* et *l'indépendance*. La durée semble s'épaissir dans une réalité fictionnelle dont les traces s'en font sentir jusqu'à la fin de la rébellion. Celle-ci dure *plusieurs mois*.

T.S.F a une chronologie qui s'étale sur *plusieurs années*. Il y a *la période des études* en Europe, le retour au pays et celle de la maladie nécessitant le suivi dans les hôpitaux. La pièce particularise la période où le malade a rejoint son domicile. Ce temps est d'autant accentué par une tonalité dépressive : *le temps biologique* et *psychologique*. C'est aussi le temps de recherche de solution à la maladie qui paralyse l'époux. Le *temps immobile* sans aucune activité professionnelle du couple embarrassé et anéanti par des efforts vains.

M.E reprend aussi le même *temps fictionnel* qui part de *séjour en Europe* et de *séjour au pays*. Au pays, à l'image du feedback des obsèques de

sa mère, le temps qui passe tend à décevoir les espérances de l'Etudiant. Ce temps s'étirole, au début il rime avec l'espoir de trouver du travail, synonyme de vivre à l'aise. Mais au fil des jours, il se durcit, s'écoule à contre sens. Au fait, le temps fictionnel se passe en *quatre jours*. Le *premier jour*, la scène débute au milieu de l'avant-midi pour s'achever dans la soirée. Le *jour suivant* consiste à la réception du directeur et le *troisième jour* est celui de l'accès du temps à un hors temps (la mort de la sœur), jour de rendez-vous fixé par le directeur. Enfin, le *quatrième jour* est couronné par le procès qui condamne l'Etudiant.

P.F.A se réfère au temps de vie paysanne. La pièce commence au soir, quand les cultivateurs rentrent au village. Le lendemain, le chef Manga convoque un conseil des notables qui autorise la chasse et le feu de brousse. Au terme de cette aventure à laquelle Mayamu et Ditiiti s'en étaient désolidarisés, commence la période d'exil qui dure quelques mois. Le retour à Kipwala suppose un voyage qui prend aussi un certain temps. Le temps de défi ne dure pas longtemps pour donner lieu au combat. Ce combat se passe dans la journée qui clôture la pièce.

Par ailleurs, N.S commence aussi dans la soirée. Le temps s'assombrit par les suppositions et la détermination concernant la marche pacifique. Le temps de doute couve un temps tragique qui se lit à travers les faits et gestes des personnages. Le deuxième jour, les groupes sont dans la rue pour la marche. Ce temps, plus tragique, passe aussi vite qu'on a l'impression que l'action de la répression armée a été rapide. Tandis que Biso se déroule en une seule journée. Le matin les étudiantes s'évadent dans leur imagination libidinale et le soir, elles vont servir d'hôtesse au cours d'une réception au campus universitaire. C'est un temps de divertissement.

2.1.3. Rôle et réalisation temporels

La recherche de l'image de l'homme, de son semblable ou de soi-même, pour maintenir le véritable réel, se fait par réfraction et suggère que l'homme est le miroir de l'homme. Une pratique que le théâtre tend à perpétuer depuis Aristote dans **La Poétique**, qui constitue le premier ouvrage décisif, pour la connaissance de soi-même grâce au miroir qu'est le théâtre. Depuis, le rôle traditionnel du théâtre dans la société a été d'encourager le changement de parvenir à une transformation sociale. A travers les vicissitudes de son histoire, le théâtre fut critiqué,

censuré et interdit, de fois même il fut fleuri entre les mains de tyrans ou dictateurs. Du côté du public, il a été admiré parce qu'il a suscité et continue à susciter l'éveil de la conscience de tous, à travers le monde.

Le théâtre aura instauré, comme le dit Patrice Pavis, « une dramaturgie fondée sur l'illusion et l'identification (...) bâtie autour d'un conflit, d'une situation ''bloquée'' (''nouée'') à résoudre¹⁴³ », une position fréquemment signalée dans le Théâtre Poétique, celle d'Aristote. Michel Corvin lui aussi, confirme la même position : « ce que les auteurs montrent n'est que le jeu d'ombres sur le mur de la caverne platonicienne, le réel est ailleurs¹⁴⁴ ». Il va sans dire que vouloir se révéler à l'autre et au monde contribue au théâtre dans la manifestation d'un monde propice à la réalisation d'un monde immédiat (*hic et nunc*), dans un processus d'évasion, un parcours aux contingences du réel ou vers le réel.

Depuis, on compte diverses fortunes du théâtre, dont l'activité cathartique, réduite à l'idée d'une purgation, constitue encore, grâce à la fiction dramatique et à l'évocation possible des phantasmes, la part de réflexion au cours de temps sur les situations qui concernent l'homme. Il s'agit selon Brecht d'apprendre aux spectateurs « à se saisir en tant qu'objets historiques tout comme les personnages mis en scène, pris dans la texture de l'histoire, à ne plus se livrer au *fatum* qui légifère les personnages par le relais anesthésiant de l'identification, mais de réfléchir sur les situations qui les agissent¹⁴⁵ ». Ce qui, à coup sûr, fait de la transformation de la société un « acte de libération » comme le souligne particulièrement Brecht. Ce dernier note que « tout comme, la transformation de la nature, celle de la société est un acte de libération.

Ce sont des joies de la libération que devrait nous faire connaître le théâtre de l'Ere scientifique¹⁴⁶ ». Il s'agit en outre et d'une certaine manière, d'y voir la possibilité ou la marge de manœuvre de l'exercice du temps en tant que notion de science pour promouvoir toute interprétation possible et véridique.

¹⁴³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980, p. 43.

¹⁴⁴ CORVIN, Michel, *Le Théâtre Nouveau en France*, Paris, PUF, 5^{ème} édition, 1980, p. 38.

¹⁴⁵ MARCHAND, Alain Bernard, "Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht", in *Philosophiques*, vol. 15, n°1, 1988, p. 124.

¹⁴⁶ BRECHT, Bertold, *Ecrits sur le théâtre, la marche vers le théâtre contemporain*, Paris, l'Arche, 1978, p. 97.

A ce propos, Mikanza qui présente plusieurs traits à la transformation de l'homme, le réalise dans l'immanence de temps. Le théâtre lui-même ayant été produit et évolué à travers le temps, s'y réfère en permanence. Il relie ses thèmes dans le cours du temps, à travers le temps, une époque et une réalité. C'est ainsi qu'il en est des rapports entre les personnages qui sont souvent construits à partir de la relation qu'ils établissent avec le temps. Pour cela, Michel Pruner, parle par exemple, des dramaturgies de la jeunesse dans **Roméo et Juliette**, comme il en est de la vieillesse dans **Le Roi Lear** de Shakespeare. Toute une histoire est contée, une époque épinglée et les sentiments humains misent en exergue dans le cadre des relations interindividuelles. Au niveau des pièces de Mikanza et, en ce qui concerne la référence au temps, la dramaturgie dont il faut parler rime avec la sagesse et la préservation de l'avenir (*P.F.A*), la guerre (*L.B.K*), la responsabilité, la terreur et la cruauté (*N.S*), la responsabilité et la dignité (*P.M, Biso*), la fatalité et l'échec (*T.S.F*) la dignité, la fatalité et l'honneur (*M.E*).

Les axes temporels sur lesquels s'inscrivent ses personnages révèlent l'opposition, dans *P.F.A* de deux conceptions traditionnelles, dans *L.B.K* de deux camps différents et de manière simultanée deux forces inégales dans la bataille, même si l'une d'elles ne dispose pas de moyens adaptés. L'inégalité des rapports réapparaît dans *N.S* pour affirmer la violence contre la non-violence qui devrait aboutir à un procès accusant les méchants du pouvoir. Il en est de même pour la parodie de procès contre l'Etudiant (*M.E*), alors qu'il combat pour l'avènement dans le temps d'une société juste et humain, la mise en œuvre temporelle d'un ordre qui doit revenir à la normalité. Le procès de *P.M* quant à lui, porte sur l'irresponsabilité des adultes, personnages qui conduisent à l'effritement du socle de la vie familiale dont, seule la femme, semble en être la principale incriminée. Pendant qu'à juste titre, elle est mise en cause au travers les comportements de plus ostentatoires des filles étudiantes de la pièce *Biso*. Par contre, la femme de *T.S.F* et *M.E*, comme épouse et mère, donne le vrai visage d'une fidélité et de dévouement, support à la construction d'un édifice familial. Par là même, les actions de ses pièces de théâtre deviennent intemporelles. Cette intemporalité est conçue comme contemporaine du moment présent de l'actualité et, en paraphrasant Mihkaïl Bakhtine, de ce qui est déjà là au lieu de ce qu'on n'a jamais vu, afin de réaliser son importance dans l'espace-temps.

Une importance dans un développement au travers les figurations (apparitions) du temps et de l'espace, selon le sens et le rôle dans les pièces pour découvrir les situations (positions) particulières de la position axiologique, culturelle ou sociale des personnages ; notamment en ce qui concerne le temps qui induit un espace et vice-versa dans les figurations qui les caractérisent à mesure que les pièces de Mikanza en offrent la possibilité de lecture.

2.2. L'imprégnation de contexte « chronotopique »

2.2.1. Rappel et passage au texte du roman

L'espace et le temps sont deux notions non seulement qui permettent la compréhension du texte du roman, mais aussi, comme le dit K. Michael Hays, constituent un « mode de perception phénoménologique vers des structures ''textuelles multiples et différenciées¹⁴⁷», des disponibilités et des essais de signification. Comme pour diversifier les possibilités d'analyse, le temps va être repéré cette fois-ci, non pas dans les didascalies et dialogues, mais plutôt, dans le caractère indissoluble du temps et de l'espace ; c'est le continuum spatio-temporel que Mikhaïl Bakhtine nomme : le *chronotope*.

A cet égard, comme procédé, le chronotope est une innovation qui revêt sa propre complexité d'autant plus qu'il fut emprunté aux mathématiques et, notamment adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein d'une part, et d'autre part, comme outil heuristique dans l'analyse littéraire. Ainsi, en littérature, ce terme se réfère aux problèmes de l'esthétique dont la base est à trouver chez E. Kant qui, dans son ***Esthétique Transcendantale*** (une partie de la Critique de la Raison pure) définit l'espace et le temps comme les conditions *a priori* de notre perception du monde, suivant l'entendement « le temps sur l'espace », c'est-à-dire le temps qui dispose de l'activité créatrice. Mikhaïl

¹⁴⁷ Lire : K. HAYS, Michael, *Hejduk's chronotope*, Princeton Architectural Press. Les travaux de K. HAYS, Michael ont été développés conjointement à la réforme de la théorie architecturale orientée par la recherche linguistique des néo-avant-gardes dans les années 1970. Une tentative non seulement de codifier l'architecture comme un langage, mais de faire tomber la distinction entre l'objet de l'architecture et le texte théorique. De l'identification de l'objet de l'architecture, comme mode de perception purement phénoménologique passe vers des structures « textuelles » multiples et différenciées, des résonances et des jeux de significations : tel est le cas des Texas Houses et leur « textualisation » des œuvres de VAN DER ROHE et Le CORBUSIER. Les écrits de HEJDUK (expositions, interviews, poèmes, fictions) auparavant un accessoire de l'objet architectural autonome, ont cessé d'être simplement un jeu de description pour devenir un objet-texte entrelacé, un éventail de signes et de codes combinés. Allégoriquement, narrativement et thématiquement.

Bakhtine admet le jugement d'E. Kant en rapport avec la signification du temps et de l'espace pour le processus de la connaissance. En se référant à E. Kant, H. Mitterand note que la connexion temps-espace « n'est pas exactement réciproque, mais elle implique une subordination de l'espace au temps : chronotope, temps-espace et non pas espace-temps (qui est la formule d'Einstein). La théorie du chronotope est celle du temps romanesque plus que de l'espace romanesque. (...) c'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace ; et dans le récit, c'est le temps qui dynamise la description aussi bien que la narration ¹⁴⁸».

Il faut dire que la notion de chronotope fut introduite par Mikhaïl Bakhtine dans un essai intitulé « Formes et temps du chronotope dans le roman » (1937-1938). Dans cet essai, il discute du développement du genre romanesque dès son début dans l'Antiquité jusqu'au XX^{ème} siècle, « tout en proposant quelques chronotopes centraux ou majeurs qui, selon lui, caractérisent le genre, et en laissant la porte ouverte à une diversité de chronotopes mineurs ». Il identifie donc les chronotopes à une réalité ou un thème¹⁴⁹, à une époque dans laquelle domine un genre romanesque ou un moment spécifique dans l'histoire du genre romanesque¹⁵⁰.

Le but est de faire connaître le lieu, le temps de l'action dans l'univers des personnages créés par le romancier. Il définit le chronotope comme le « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Le Dictionnaire de critique littéraire pour sa part, explicite cette notion comme étant une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fond les indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. C'est le « centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman ¹⁵¹ ». Comme on le voit, cette notion réfute la pensée verticale qui sépare deux dimensions dramatiques intimement liées, mais évoque celle horizontale et associative, dans la mesure où elle appelle une structure pour aborder le rapport chronotope avec le contexte, le sujet, les événements, etc.

¹⁴⁸ MITTERAND, Henri, Chronotopies romanesques : « Germinal », in *Poétique* **81**, 1990, p. 91.

¹⁴⁹ Chaque thème peut avoir son chronotope propre. A titre d'exemple le *roman gothique* pour le chronotope du château.

¹⁵⁰ HUBERT J., M-C. Gardes-Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, pp. 35-36.

¹⁵¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 237-238.

En plus, « cette fusion des indices spatiaux et temporels » qu'est le chronotope (ou indices du temps qui se découvrent dans l'espace), en littérature, a une importance notable pour les genres. Ces derniers, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme groupe dominant des œuvres littéraires¹⁵² ». Ainsi, nous disons d'emblée que le temps au théâtre « se conjugue au présent » ; il s'organise autour du présent bien que dans la texture, le récit ou l'action dramatique fasse référence au passé ou au futur. Ces temps entretiennent des relations avec le présent, plus généralement avec l'énonciation qui en est comprise, dans lequel sont situés les événements représentés et par lequel on définit et situe la problématique temporelle d'un texte (récit). Comme par ailleurs, l'on sait que le temps de l'écriture est toujours présent, du fait même de « l'ordre dans lequel les parties du texte doivent être lues, dans le cas le plus simple, temps de l'écriture et temps de la lecture coïncident¹⁵³ ». Parfois cette temporalité d'écriture qu'on ne se doute pas, est à son tour représenté.

C'est un temps qui se veut présent, continu « qui s'évanouit que pour laisser place à un autre présent sans cesse renouvelé ¹⁵⁴ ». Le chronotope dans la même fusion, établit aussi l'image de l'homme en action ou de l'homme dans son rapport avec l'espace-temps.

2.2.2. Les chronotopes ou les figurations du temps et de l'espace

2.2.2.1. Le chronotope à l'effet dramatique réel et historique

La reprise des faits ou événements dramatiques dans les pièces de théâtre de Mikanza cadre avec son espace culturel et social. Il les situe toujours dans son pays pour réduire la grande part que peut avoir le fictif face à la détermination de la réalité. Il opère pour cela, à trouver « une image du monde qui soit aussi concrète qu'abstraite, qui permette une métaphorisation spatiale et une expérience temporelle¹⁵⁵ ». Ainsi fait, il produit une expérience sensible qui ne peut se dérober des situations que traversent son pays en particulier, et les pays africains en général.

¹⁵² BAKHTINE, Mikhaïl, *Op.cit.*, p. 60.

¹⁵³ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Op.cit.*, p. 401.

¹⁵⁴ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 148.

¹⁵⁵ PAVIS, Patrice, *Idem*, p. 143.

Dans *N.S.*, la première réplique de l'Adjoint retentit comme un écho lointain qui fut réveillé le Meneur de sa rêverie solitaire. Il se pointe devant lui, prononce ces mots : *La vallée se noie dans la moiteur des vapeurs vespérales.* L'Adjoint annonce la montée de la température du temps réel et du niveau de fermeté des groupes des manifestants. Aussi, le Meneur reconnaît qu'il fait chaud, la conséquence logique est qu'il n'y a « *Point de vent. Pas la moindre brise rafraîchissante* » (Mvt I, p. 17).

L'ouragan est la métaphore du pouvoir, de la réaction du pouvoir sur non seulement l'espace, mais aussi sur tout le temps qui couvrirait la marche pacifique. Certes, le passé a connu des échecs dont le Meneur s'en souvient, mais il ne veut pas qu'ils se reproduisent. Tout comme ce qui se passe dans les régimes politiques des pays africains, il redoute des représailles. Un autre échec, déclare l'Adjoint, et ce sera un châtiment exemplaire (Mvt I, p. 18). Le Meneur et l'Adjoint se proposent de maîtriser leur peur devant une telle probabilité atmosphérique qui s'annonce « *avant l'orage* ». C'est pour cela « *au milieu de la fournaise ardente, il faut des têtes froides* » (Mvt I, p. 19). Comme le temps qui précède la marche pacifique les préoccupe, l'allusion à la prévision atmosphérique est une comparaison à la mesure de la répression qu'ils redoutent tant.

Cette attitude à garder la tête froide conduit à resserrer les liens avec les groupes dont les chefs recevront au cours d'une ultime réunion à *quatre heures du matin* les dernières consignes, un moment où les têtes sont réellement froides. Cependant, la nuit tombe lentement pour ainsi entrevoir sa durée et l'attente d'un *lendemain* qui laisse derrière lui la tempête, à l'approche d'un ouragan et à l'encontre de la marche pacifique. L'incertitude mêlée à l'inquiétude semble connoter avec le rôle évident de *la nuit*. Celle-ci se dresse comme un obstacle de parcours :

Nuit ! longue nuit ! Jamais l'aube n'aura été attendue avec autant d'angoissante impatience. (N.S, Mvt III, p. 40).

L'attente se fait longue puisque le projet de la marche doit se concrétiser le lendemain. Pour réussir ce projet, le programme prévoit un rassemblement à *six heures le même jour*, à la Place de la Révolution. Le départ des groupes à *sept heures* pour se mêler à la masse des ouvriers se rendant à leur travail *le matin*, la rencontre à *dix heures* à la Place de l'Indépendance et à *midi* le retour dans leurs quartiers respectifs.

A l'opposé de l'ouragan se dresse le volcan, deux représentations sur le climat et le relief qui rendent le temps inaccessible au déroulement de la marche pacifique, comme le signale allègrement l'Adjoint :

N'y a-t-il pas un autre moyen d'arrêter ce volcan grondant qui, demain, se transformera en laves dévastatrices ? (N.S, Mvt I, p. 22).

Ce même volcan qui produit la chaleur, augmentant de ce fait la soif de l'eau, une eau qui manque chez le peuple. Cette eau aurait pu être fournie par « l'océan infini » pour éviter la colère populaire. Or, l'eau est gratuite comme celle de la source et des rivières. Elle ne peut en aucun cas être l'objet d'une interdiction du pouvoir public.

Aussitôt entré dans la chambre du Meneur, le Curé ne s'interdit pas de pouvoir l'interroger, empruntant une expression au temps climatique :

Mes enfants (...) Quelle est cette rumeur qui, tel un ras de marée, partout se propage. Oh que ne l'ai-je entendu plus tôt ? Quand sans doute, il était encore temps (N.S, Mvt V, p. 48).

Le Curé est conscient du danger que courent les groupes du Meneur, en essayant de contredire le système politique en place. Il rappelle que le pays a connu la vraie misère, le sang coulait partout suite aux représailles des militaires munis des mitrailleurs et d'autres armes faisant entendre les déflagrations des bombes et des grenades. Tout cet arsenal militaire uniquement pour faire taire la contestation des compatriotes. Ce qui confirme la thèse selon laquelle « ces militaires sont des fabricants de la mort ». A travers le Curé, nous pouvons établir un lien avec les événements tristes de la journée du 16 février 1991, lorsque la marche pacifique fut organisée par les chrétiens de Kinshasa dans le but de réclamer la poursuite de la Conférence Nationale Souveraine. Mais aussi, ce que notre pays a connu durant le règne de la dictature mobutienne. Un temps qui a répandu la mort.

Un autre temps surprend l'Etudiant qui apprend de sa sœur le récit de la mort de leur mère. Il reste pensif, tandis qu'il sait que « maman gardait toute sa santé ». Il s'enquit auprès de sa sœur de cette manière :

L'Etudiant :

Quelle est cette fièvre qui l'a emportée en si peu de temps ?

La sœur :

... la mort de papa a considérablement ruiné mère. Tu étais loin. Moi je travaillais déjà ici en ville. La vie de nos parents était réglée depuis longtemps dans une harmonie à deux. La mort de père a déséquilibré totalement sa femme. (M.E, Acte I, p. 10).

(...) Mais elle disait : « c'est inutile, ma fille. Je vais rejoindre votre père. C'est lui qui m'appelle au pays des ancêtres. (...) Quand votre père a quitté ce monde, il n'a vu, le pauvre, aucun de vous... Moi, j'ai la chance de te voir. Merci ma fille d'être venue si vite. Je vais partir (...) je m'en vais tranquille et sereine. Votre père et moi laissons notre bénédiction qui vous a soutenus jusqu'ici... (M.E, Acte I, pp. 11-12).

Il se dégage dans les paroles de la défunte mère une souffrance, considérée comme un sursaut de courage, avant de pouvoir quitter le monde des vivants, au regret tout de même de laisser des enfants seuls, bien qu'ils sachent se protéger et conduire leur vie comme bon leur semble. La mort est une étape (moment) qui commence une autre vie insoupçonnée et inconnue.

En Afrique, dit-on, les morts ne sont pas morts. C'est le cas de Banda dans **Ville Cruelle** qui proclame son respect pour les morts. Il admet que les morts sont toujours parmi les vivants et se mêlent dans leur existence. Ainsi, avant d'aller dans l'au-delà, la mère de l'Etudiant et de la sœur leur laisse un testament. Elle espère beaucoup les protéger en leur prodiguant de sages conseils. Elle en fit de la sorte par la voix en off :

(...) Hélas, les temps changent mais une mère, une femme de maison doit se respecter. (...) Je te bénis et à travers toi, je bénis ton frère au nom de votre père et en mon nom. Les ancêtres aussi vous bénissent. (M.E, Acte I, pp. 13-14).

La mère veut effectivement partir chez les ancêtres, rassurée que tout va bien se dérouler chez ses enfants. Pour joindre l'acte à la parole, elle prit de la cendre blanche, l'appliqua sur le front, la poitrine et les poignets de sa fille. Pour garder en souvenir ce bref moment de rite pathétique, ses enfants ont promis, après la veillée qui fut organisée, de ne lever le deuil que plus tard quand l'Etudiant va commencer à travailler. Le mariage prévu dans leur programme est aussi repoussé à plus tard par respect à l'observance de temps de deuil qu'ils portent.

Contrairement à la mère de la sœur et de l'Etudiant, *la crainte de la mort* est perçue au travers les répliques des soldats veilleurs qui, aux dires du quatrième veilleur, reconnaît que son compagnon, le premier veilleur, vit comme tous d'ailleurs, loin de leurs familles depuis *quatre ans*. Le quatrième veilleur précise :

(...) quatre ans que nous sommes perpétuellement en opération.
(L.B.K, *Tab. II*, p. 21)

Quatre ans qui constituent une sorte de privation de liberté, de *l'indépendance du pays*, encouragée par des hommes qui n'ont pu assimiler la portée de la sentence : « qui sème le vent récolte la tempête ». Mais seulement, pour les soldats veilleurs, le pouvoir civil ou exécutif est l'organe qui provoque le vent pour qu'à la suite de la violence de son souffle, se déclenchent la tempête et ses effets néfastes. Ici, l'armée en assume le premier rôle de couverture non moins désastreux. A partir de cela, le premier veilleur s'imagine l'éventualité d'une :

Guerre contre les Flamands ou les Italiens ou les Allemands comme au temps des batailles de Saïo (...) (L.B.K, *Tab. II*, p. 21).

L'historicité de temps d'avant les indépendances africaines est retracée ici, en mémoire des *efforts des anciens combattants* qui, pour défendre les pays colonisateurs, ont livré bataille chassant des occupants ennemis de leurs colonisateurs. Flamands, Italiens et Allemands ont divisé l'Afrique. Ils se sont réservés les pays au nom de leur puissance et d'une légitimité qu'ils voulaient internationale, mais pourtant arbitraire et porteuse des motivations économiques, voire existentielles. Des *batailles souvent atroces* mais, que ces anciens combattants africains sénégalais, marocains, gabonais, congolais..., rivalisant d'adresse et de force, ont su remporter haut la main, à la surprise et au contentement des puissances colonisatrices.

Des lieux ont marqué l'histoire pour ces exploits armés inattendus des peuples longtemps oubliés et extorqués. *Saïo, Tabora* et autres lieux furent en *Abyssinie* le temps mémorable où les vaillants soldats indigènes, valurent à la « Belgique congolaise » de si beaux lauriers. Le chronotope est d'autant réel que leurs premiers exploits à Redjaf, lors de la campagne mahdiste et à la guerre de 1914 – 1918 où les troupes

congolaises aidèrent à la reprise de la ville de Yaoundé le 1^{er} janvier 1916 ; à l'Est à Tabora le 16 septembre 1916, à Mahenge et à la reddition des Allemands le 9 octobre 1917. Ainsi, la Force Publique était acquise à la cause coloniale pour de nouveau marquer l'histoire pendant la deuxième *Guerre Mondiale*. Toujours à la campagne d'Abyssinie, les combats d'Asosa et de Gambela (mars 1941) ont contraint les Italiens à la reddition à Saïo, le 3 juillet 1941.

Bien que le contexte ait évolué grâce à l'autonomie des pays hier sous domination étrangère, les rivalités déjà ancrées dans le système d'exercice du pouvoir et de la gestion de l'espace étatique national, continuent à faire des ravages. Le troisième veilleur pense au ravage entre les fils d'un même pays.

(...) nous nous battons contre nos propres frères. (L.B.K, Tab II, p. 21).

En ce sens, le système implanté par le colonisateur qualifié de « jeu des flamands » persiste notamment dans les troubles, les conflits successifs et la bataille en cours à l'Est du pays. Un pays devenu le théâtre de « jeu » des impérialistes, à cause de ses innombrables richesses. Aussi, dès leur départ de la RD Congo, ses impérialistes ont semé la discorde à l'intérieur et inoculé partout le venin de la rébellion et de la sécession.

Les troubles dans tout le pays durent *quatre ans*, l'expédition sur la plaine de ruzizi pour défendre le pont Kamanyola l'est pendant *deux semaines*. Le troisième veilleur le reconnaît :

Voilà bientôt deux semaines que nous sommes postés ici pour défendre le pont Kamanyola. (L.B.K, Tab II, p. 24).

Pour prendre le dessus sur la rébellion, l'armée nationale a posté des troupes dans les environs, afin d'observer leurs positions et mouvements la nuit, grâce au clair de la lune et mettre fin à leur stratégie consistant à amasser chaque jour des simba au front pour d'abord gagner au nombre et au temps d'usure avant l'assaut final qui aurait eu lieu à la date butoir de 12 juin 1964 proposée aux renforts venant de Kinshasa et, ensuite, passer à la contre-attaque. En ce moment, et dans une telle perspective, il n'est pas possible aux soldats au front de vite retrouver leurs familles respectives qu'ils ont abandonnées pour servir sous le drapeau.

2.2.2.2. Le chronotope d'attachement à la structure familiale

Ce type de chronotope est qualifié de « majeur » au vu de l'importance et de rôle de la famille en Afrique. L'Etudiant qui est de retour dans son pays exprime sa reconnaissance à son ami. Celui là même qui est resté près de sa famille et a assisté sa sœur lors de l'organisation de la veillée mortuaire en mémoire de sa mère. Les amis sont précieux, se dit-il :

Et c'est dans le malheur que l'on en voit des sincères. Depuis six ans que je suis parti à l'étranger, j'ai perdu un à un ceux qui se disaient mes amis. Un seul m'est resté fidèle, (...) il est toujours avec moi pour me réapprendre la vie d'ici car bien des choses ont changé en six ans. (M.E, Acte I, pp. 15-16).

Bien sûr, ce temps des retrouvailles « qui n'est pas perdu » a de plus en plus renforcé la solidarité. Avec son ami, l'Etudiant ne se retrouve pratiquement pas dépaycé. Ils mangent et boivent ensemble tout en invoquant certains sujets d'humour afin de garnir le temps de *chaleur sous les tropiques*, différent de celui de l'Europe auquel il s'était habitué. Son attachement aux coutumes se dévoile à travers cette réplique :

Nous attendrons que je commence à travailler et nous irons ensemble au village pour que je fleurisse la tombe de père et mère. (M.E, Acte I, p. 15).

L'attachement se comprend également dans le souci de sympathiser avec les compagnons qui ont apporté leur reconnaissance, à la famille éprouvée, au cours de deuil et de la veillée qui s'en était suivie. La présence de la famille dans laquelle chaque individu évolue constitue une indication sur son identité et le rôle attribué à ladite famille.

Le voleur rappelle qu'il était à l'école, à la fin précisément de la quatrième année des humanités. Il était quatrième d'une famille de huit enfants. Il ajoute que leur aîné a étudié en Europe. Son séjour européen a dû changer sa propre conception familiale africaine. De la même manière, marié à une Européenne, l'aîné du jeune garçon, évite les membres de sa famille pour préserver son contrat de mariage. En Afrique, grâce à l'évolution des mentalités, la conception de « famille nombreuse » s'érige en handicap à l'épanouissement de chaque enfant. Les parents, souvent de très faibles revenus, ne parviennent pas à supporter leurs charges. Pour le cas du jeune garçon, les époux de ses sœurs, ayant déboursé presque une fortune pour obtenir leurs mains, ne

sont plus « aptes » à d'autres dépenses supplémentaires exigées par la belle famille. Chacun tient à s'occuper uniquement de sa famille restreinte, réfutant de ce fait même la tendance à l'extension familiale aux cousins, neveux, oncles et tantes... Le temps est manifestement celui de « l'individualisme » que prône l'Occident.

Le temps de surenchère réglant tant soit peu l'incidence de la pauvreté fait de la dot une aubaine pour combler le manque d'argent pouvant servir à une activité économique à la famille bénéficiaire. Le père de la femme, alors écolière, conscient de la naïveté de sa fille, lui parle :

Les études, ma fille, ne sont pas le but de la vie. Quand la dot sera versée, il faudra suivre l'avis de ton mari. (P.M, Tab VI, p. 49).

Elle est attachée à cette fibre humaine de reconnaissance envers les parents du fait de l'identité parentale qui se décline aussi dans la prise en compte de l'autre, c'est-à-dire les parents à l'égard de l'enfant et vice-versa. La femme de P.M dont, les phares éclairent en ce moment, se reconnaît à travers ses parents. Ceux-ci, au mépris de cette identité parentale et en dépit de reproches dont ils sont l'objet, la confient à un jeune homme. En l'espace d'un mois seulement, elle était sous le toit conjugal. Cependant, cinq mois après ce mariage, le mari est déconcerté puisqu'elle ne concevait pas. Il se mit à la maltraiter.

On y voit bien la place de la progéniture chère à l'Africain qui, malgré les difficultés de tout ordre, s'oblige à « remplir la terre », faisant fi aux conséquences démographique, économique, sociale et morale. La fille, elle-même, en indique la teneur :

(...) c'est vers seize ans que je m'étais mariée. Je n'avais même pas passé une année chez cette brute. C'est à dix-sept ans que j'ai commencé cette vie. (P.M, Tab. VIII, p. 59).

Une vie de débauche où elle rencontrait chaque soir un homme dans un night-club qui lui remettait vers minuit de l'argent pour « le thé du lendemain ». Dans ces conditions, la notion de la famille semble subir un sérieux coup de massue, car les difficultés inhérentes à la structure familiale, à sa conception et à sa finalité pour un africain, conduisent à l'errance la nuit ou le jour. Bref, à la ruine de la personne même, bien que méritant une protection à maints égards.

Les enfants du malade, très jeunes, n'ont pas visité leur père depuis ces *quatre mois* de sa dernière hospitalisation. Dès son retour à la maison, ils en ont profité pour causer et jouer avec lui dans la cours de la parcelle, jusqu'au moment où il a obtenu gentiment leur permission pour se reposer. De même, la sœur, aussitôt revenue de son voyage, s'est empressée de rendre visite au grand frère malade, à son domicile. Le médecin, par son amitié, participe à la souffrance de l'Epouse depuis plus d'un an, à la recherche de la guérison du malade. Toujours à ses côtés, elle exprime son dévouement à l'époux et à toute sa famille. Cet attachement admirable et aussi fort, se remarque dans cette réplique :

Ce matin, j'ai presque joué à l'ange devant la tombe de Jésus. (T.S.F, Tab. II, p. 28).

Une année seulement après leur retour d'Europe, l'Epouse se déplaçait d'un hôpital à l'autre, « jour et nuit pour sauver son mari », l'amie médecin l'avait toujours soutenue. Son amour se révèle chaque jour plus fort avec la fréquence de ses visites, le matin, en cours de la journée, le soir et même la nuit. Elle a déserté son poste à l'hôpital où plusieurs malades ne bénéficient plus de ses soins.

Elle rappelle à l'Epouse son abnégation à sa propre *famille* dans la mesure où, en Europe, l'Epouse a dû travailler pour nourrir ses enfants et son époux, bien plus pour aider à la poursuite des études de ce dernier durant cinq ans, délaissant ainsi sa propre formation universitaire. Ne bénéficiant pas de bourse, elle a trouvé des « jobs » pour travailler durement sous la pluie et la neige. *Cinq ans*, s'en souvient-elle, qui ont failli lui « *déformer la colonne vertébrale à force de se courber pour laver, astiquer et faire briller les parquets des maisons pendant la journée et la nuit pour transporter les bacs d'ordures* ». Cinq ans « *pendant lesquels mes mains sont devenues aussi dures et calleuses que celles des bûcherons ou celles des batteurs professionnels de tam-tam de notre Ballet National* ». (Tab. II, pp. 30-31).

Le destin semblait jouer en sa défaveur depuis, car « privée » de père, de mère et de toute famille dès le bas âge, élevée dans un orphelinat ; elle a fondé tout son espoir à ses enfants et à son époux. Grâce à ces derniers, l'idée d'entrer au couvent s'éloigna d'elle définitivement, afin de retrouver une nouvelle famille. En renonçant au couvent, elle prévoyait le mariage qui lui offrait une belle perspective d'avenir. Ainsi, en dépit de

ses tourments, elle n'a pu s'empêcher de décliner l'offre de son amie à la retirer dans un lieu plus calme afin de les oublier. C'est qu'elle fit instamment :

Pourquoi donc ? Tu sais bien que depuis notre sortie de l'hôpital, je suis devenue également infirmière de garde. (T.S.F, Tab. II, p. 31).

L'Epouse n'abandonnera jamais son mari malade sous aucun prétexte bien que le souhait de son amie ne comporte aucune intention malveillante. Elle a su tenir durant *trois ans* de maladie toute seule quand cette amie est partie en stage de spécialisation de dix-huit mois. Tout cela dénote à la fois du sens à l'attachement familial et à l'honneur.

2.2.2.3. Le chronotope de l'honneur, lié à la tradition

C'est aussi un chronotope « majeur » puisqu'il reprend d'une certaine manière en sourdine, les préoccupations de Mikanza, auteur dramatique et défenseur de *la tradition* d'homme noir.

Le dramaturge exhibe d'abord la nécessité de garder « l'honneur » et ensuite le respect des « us et coutumes ». Ainsi, dans *M.E*, on constate que la mère devenue veuve après la mort de son mari fit dire à l'Etudiant qu'elle leur laisse un héritage : *l'honneur*. Comme elle n'a eu que deux enfants qu'elle considère les plus chers au monde, elle pria que ceux-ci puissent se montrer dignes partout où ils seront, dans n'importe quelle circonstance. A la fille, elle se souvient de la faiblesse de caractère due à la naïveté qui tienne de leur premier pas vers le péché originel et ordonna une ligne de conduite :

(...) c'est ainsi qu'il faut vivre comme mari et femme... il est parti, votre père, et personne ne peut l'accuser de l'avoir surpris avec sa femme ou volant dans son champ. (...) je n'avais qu'un mari. Mais les temps changent ma fille. Hélas, les temps changent mais une mère, une femme de maison doit se respecter. A toi surtout, ma fille, je recommande l'honneur. Et à vous deux, je dis : montrez-vous dignes de l'éducation que nous avons donnée. (M.E, Acte I, p p. 12-13).

Cet honneur auquel la mère tient est le ciment sur lequel, elle et son époux, ont bâti leur vie de couple. A l'image de la société dans laquelle ils ont vécu hier, elle souhaite la voir se perpétuer aujourd'hui et plus que dans le futur. Le temps s'écoule et peut engendrer beaucoup de

problèmes qui conduisent au mal, mais l'homme, rassure la mère, ne doit pas se laisser berner par les complications de la vie. Au contraire, il doit continuellement développer le sens de l'honneur. Le chronotope de l'honneur est celui d'un monde de coexistence harmonieuse, de l'épreuve de l'identification du bon et du mal, de la fidélité à l'amour parental et au code de bonne conduite morale. Le code qui joue le rôle d'organisateur des mœurs et comportements tant que le temps qui évolue apporte des désagréments à l'ordre social, dans la mesure où l'Africain est contraint à cautionner l'individualisme.

Conscient de cette exigence, l'Etudiant de M.E, respecte les paroles de leur mère, certes grâce à son éducation, son instruction et son attachement à l'honneur et la dignité humaine. Il est aussi vrai qu'il a intériorisé le sens de l'honneur qu'il pense retrouver autour de soi. Il ne peut que se tromper car la société qu'il découvre à son retour d'Europe est rongée en permanence par la corruption et d'autres formes de déviation humaine.

Sa réprobation face à cette situation est totale :

J'ai appris à souffrir et à trouver ma joie et mon bonheur uniquement dans le résultat. (M.E, Acte I, p. 49). Ces pratiques inqualifiables sont contraires à l'évolution du pays. (M.E, Acte I, p. 55).

Luttant contre son entourage immédiat qui diffuse une autre manière de se conduire contraire à ses convictions, l'Etudiant tient à garder son honneur. Lorsque le fiancé de sa sœur ose le reprocher de manque de respect et d'honneur aux dames des autres et d'agir en contradiction de ce que lui-même dit, il a le sentiment de rêver ou de ne pas être compris. Il considère alors ce reproche comme une offense à sa personne. Une offense qui s'amplifie lorsque sa sœur va succomber au mal par « le glouton » directeur de l'Administration Publique. Se considérant lui-même comme étant déshonoré, il tint ce langage à sa sœur :

Mademoiselle, (...) tu peux mettre une croix sur tes fiançailles... rompues... à l'eau... Car il y a encore des gens qui tiennent à leur honneur. Jamais je ne peux accepter un poste en récompense d'un déshonneur. Rappelle-toi les dernières paroles de mère. (M.E, Acte II, p. 119).

Quand bien même sa sœur s'en défend, justifiant son acte, dans la mesure où elle a agi uniquement par amour pour lui qui n'a pas un travail censé subvenir à tous leurs besoins, l'Etudiant reste imperturbable dans sa position. Il veut demeurer un frère qui, toujours au nom de l'honneur et de la dignité, refuse de collaborer avec le tribunal qui le condamne afin d'obtenir une clémence. Il n'a qu'un seul mot à présent : « *que la justice soit rendue* ». Ce respect à leur défunte mère ravive aussi celui relatif à la tradition africaine millénaire à la construction d'une société équitable et, pourquoi pas prospère.

Les prises de position de l'Etudiant sont connues et son caractère si exigeant lui imposent le respect aux coutumes traditionnelles. Celles-ci exploitées par les dramaturges congolais, gardent intact leur portée dans la société. Chez Mikanza, on ne peut que les retrouver dans le chronotope majeur de la tradition, au sein de laquelle, la femme est constamment ciblée.

Pour ce qui est de la femme, on peut observer les réactions de contestation de ses amis, lorsque l'Etudiant affiche clairement la supériorité de l'homme sur la femme. Une supériorité qui subsiste depuis longtemps dans nos sociétés.

La sœur :

Ce que tu peux au moins faire, c'est de te changer. Ta fiancée va rappliquer d'un moment à l'autre.

L'Etudiant :

Parce qu'elle aussi, devra faire des commentaires sur ma tenue vestimentaire !

Le fiancé :

Pourquoi pas ? Surtout elle.

L'Etudiant :

Parce qu'elle est une femme.

La sœur :

Et qu'une femme n'a sans doute pas de langue...

L'Etudiant :

... trop de langue pas de voix au chapitre... du moins dans nos bonnes vieilles coutumes. (M.E, Acte I, p. 28).

De la femme, la discussion passe à la mode comme sujet comportant des vues contraires. Aussi, le fiancé de sa sœur dit à propos de la mode que l'Europe enseigne des stupidités au regard de ce qu'ils remarquent chaque jour chez la femme. L'Ami quant à lui est contre la mode du fait qu'elle trompe les jeunes qui s'y adonnent avec acharnement rien que par exotisme. Ce que pense l'Etudiant est dans la réplique suivante qui ponctue avec son caractère jugé impassible :

(...) je suis contre la course à la mode... contre l'imitation... à cause de l'aliénation qu'elle implique. (M.E, Acte I, p.35). (...) Et c'est autant par impérialisme culturel qu'économique... (M.E, Acte I, p. 37).

Ce caractère intransigeant de l'Etudiant se dresse en un obstacle majeur par rapport à l'aide que pense apporter ses amis pour qu'il réalise son projet, car sans le savoir peut être, il paralyse toute leur énergie.

Comme il n'adhère pas aux mentalités de ses amis, ceux-ci le situent à tort ou à raison, dans la catégorie des nostalgiques de la vieille coutume. Dans l'attente d'un mariage en règle, c'est justement ce trait caractériel qui ennui tellement la fiancée, à bout de patience et en lutte entre le conformisme et le non conformisme à la tradition. Elle ne s'empêche pas de l'exprimer à haute voix :

(...) Mon père est de la génération des Africains des indépendances, de ces gens gagnés à la cause de l'occidentalisation. Il n'est pas comme vous autres qui, ne sachant trop que faire, voulez déterrer les vieilles coutumes que nos ancêtres eux-mêmes auraient reléguées depuis longtemps au musée. (M.E, Acte I, p. 67).

La fiancée et ses amis ne comprennent pas l'ambiguïté de ce caractère qui tantôt se rapproche des coutumes, tantôt s'en éloigne, tantôt encore qui refuse le modernisme de sa propre société alors qu'il a vécu six ans en Europe, modernisme qui aurait été profitable à tous. On entend l'Etudiant marteler cette réplique : « Je n'aime pas que l'on prenne référence sur l'Europe pour ce que nous faisons ici ». (Acte I, p. 87). Il s'installe un conflit de modèle, une contrariété sur un plan de culture anthropologique qui

met l'accent sur « *tous les moyens sont bons pour atteindre le but* » ou « *la loi de la jungle* » qui doivent s'imposer pour s'offrir une place sous le soleil.

Il nous revient de noter que les notables de Kipwala, dans *P.F.A*, recourent à la tradition quand ils sont réunis en Conseil. Mala en donne une illustration de ses connaissances venues de la lointaine sagesse africaine pour consolider la fraternité des peuples. Il le fait en ces termes :

Tu te querelles avec le coq, tu te querelles avec la chauve-souris, mais qui te dira alors quand il fait jour ? (P.F.A, Acte I, sc. 4, p.10).

Le chef Manga s'attache lui aussi aux coutumes, dans ce sens qu'il rappelle à l'une de ses femmes que son fils a l'avantage d'apprendre à ses côtés qu'auprès des femmes. Un autre notable Muka tient à ce que les us et coutumes léguées par les ancêtres et qui ont persisté dans des enseignements tirés au point de vue matériel, culturel et social, puissent demeurer dans leurs agissements au quotidien.

Pour lui, cette tradition est l'école de la vie, de l'excellence par laquelle chaque africain reconnaît son origine. Les ancêtres sont une source de vérité, guides dont les traces doivent rester indélébiles en vue d'éviter des conséquences néfastes au cours de temps à venir et dans l'espace où l'on vit. Le respect à la tradition, renseigne continuellement aux générations futures cette richesse incommensurable des us et coutumes que l'africain hérite. La tradition perdure à travers le temps et l'espace. Aussi, vouloir s'en écarter devient un vice, quand on observe l'attitude de Muka vis-à-vis du sorcier Ditungi à qui il offre une noix de kola, le suppliant de ne pas se retirer du Conseil des Notables. Cela de peur que les ancêtres les abandonnent tous. On comprend que ces ancêtres sont des dépositaires des us et coutumes, source de vérité et les guides que la société entière regarde avec révérence afin d'éviter de fâcheuses conséquences.

A Kipwala, le non respect aux coutumes des ancêtres, par la faute de son chef, a conduit ce village dans la famine et la misère. L'image de Kipwala se noircit, les habitants voient leurs forêts remplacées par des brousses aux arbres rabougris, aux feuilles ternies et au sol non productif. Entre autres maux, l'oisiveté a élu domicile dans le village parce que le chef de file n'a pas été à la hauteur du respect de la tradition léguée par les anciens. Dans ce cas, les habitants restent plongés longtemps dans la

torpeur et ne font rien. C'est que l'inactivité et le chômage ont rapidement pris le dessus.

2.2.2.4. Le chronotope lié au chômage

Ce chronotope est repris par Mikanza pour le stigmatiser comme étant un mal dans la société. L'Etudiant va plonger dans le chômage à l'image d'un bateau qui sombre avec corps et biens. Il y a *quinze jours* qu'il a déposé sa lettre de demande dans une société de la place. Il ne réagit presque pas quand on lui rappelle ce temps d'attente d'une réponse favorable. Mais ce temps se prolonge à *cinq mois*. L'Etudiant commence en apprendre conscience lorsque ses amis perdent leur patience car il n'y a toujours pas de suite lui réservée. Il règne un esprit de « j'y suis et j'y reste » dans le chef des gens qui travaillent, car à aucun prix, personne ne veut perdre sa place ni pour la retraite, ni pour raison d'incapacité. L'Etudiant pense tout de même qu'un jour, il y aura une place vacante pour lui.

Moï, je ne veux prendre la place de personne, je veux occuper un poste vacant... (M.E, Acte I, p. 48).

Ses amis y perçoivent une sorte d'incrédulité au point que le fiancé de sa sœur l'invite au réalisme du temps qu'il traverse. Lui-même avait repoussé les alléchantes propositions lui faites en Europe où il aurait mené une vie aisée et aurait travaillé dans des conditions meilleures qu'au pays. Ses amis l'invitent à saisir les réalités du temps actuel et de sa singularité symptomatique au pays. Ce réalisme est celui du temps qui court, tel est la réalité qui se trouve en face. Le fiancé de sa sœur l'interpelle quant à cela, par cette remarque dont le ton sent le reproche :

A la bonne heure. Mais les autres voient le danger dont tu ne sembles pas être conscient. Il est certain que si on te place quelque part, ton rendement sera supérieur à celui de dix du bon vieux temps. (M.E, Acte I, p. 48).

L'Etudiant se reproche maintenant d'avoir tenu à servir son pays au lieu de rester travailler en Europe. Il savait bien par ailleurs qu'en une année de travail au pays, il ne pourra pas obtenir ce qu'il aurait gagné en Europe, en un seul mois. Sa détermination le poussait, se disant

qu'importe, c'est mon pays, il n'y a pas d'hésitation à faire pour le choix entre l'Occident et la perspective de se dévouer pour le pays. Mais à présent, il constate sans nul doute ceci :

Alors j'aurais perdu mon temps à me faire instruire pour apporter plus à mon peuple. Non. (...) Même si le gouvernement les tolère parce qu'il en est créateur... je refuse (...) parce qu'un jour le peuple, les punira ... (M.E, Acte I, p. 55).

Il devient de plus en plus conscient de sa condition sociale actuelle et, certainement, de la menace de se retrouver en chômeur accablé, en dépit de son doctorat en droit. Il se morfond dans un monologue tout aussi fade que triste. Ce monologue est repris en partie ici :

Ce n'est pas vrai... non, tout ceci est plutôt un rêve... Alors j'aurais souffert pour rien... j'aurais vécu des années et des années loin des miens?... J'aurais manqué de donner sépulture à mes parents croyant vouloir servir mon pays, j'aurais grelotté de froid sur le chemin du campus... J'aurais passé des nuits blanches... tout cela pour en arriver là. (M.E, Acte I, pp. 56-57).

L'espoir de devenir un homme important pour son pays, se dissipe tout à coup ; son mariage aussi s'en trouve incertain par le même fait, maintenant qu'il se considère comme un prolétaire. Il est donc impossible pour lui d'organiser aujourd'hui « un mariage princier ». Et, comme l'affirme monsieur le directeur de l'Administration Publique, les postes vacants « ne se baladent pas à travers les rues, malgré sa candidature introduite » à son bureau. La mort dans l'âme, l'Etudiant ne peut comprendre ce système de conduite de la chose publique qui ne garantit guère son épanouissement ni celle de sa société. Désormais, il devra flirter avec le chômage sans pour autant réagir. Le manque d'activité va certainement peser sur ses épaules, au point que tout laisse penser qu'il s'ennuie à mort.

Le chronotope de chômage se décline d'une autre manière dans *Biso*, pour accentuer la nécessité de « carpe diem » chez les Etudiantes. C'est le manque total d'activité sur le campus. Fait rare dans le home des filles, il règne un calme inhabituel quand on sait mesurer le rythme des activités scientifiques à l'université. Quelques étudiantes restées sur le campus universitaire semblent bouleversées par ce manque d'activité. La

première fille s'en veut de n'avoir pas profité de l'ambiance qui règne à la cité urbaine. Elle provoque une discussion qui s'anime immédiatement :

Première fille :

Je n'ai rien entendu de pareil. Mais ce serait bien le premier week end et un samedi historique de calme plat dans tous les homes. (Biso, Acte I, p. 1).

Cinquième fille :

(...) Car moi je suis pour le « carpe diem » au risque de me fabriquer des rustres à force de remettre quelque chose qui pourtant est à la portée de la main.

Quatrième fille :

(...) Et ce maquillage spécial, ces tenues recherchées, surtout la petite jupe (...) Et pourtant, depuis trois mois que ça dure, c'est le statu quo...

Cinquième fille :

(...) Désormais je vais psychanalyser discrètement mon Assistant soupirant pour savoir s'il est timide, misogyne ou philanthrope. (...)(Biso, Acte I, p. 2).

Ce chronotope mineure met en ballottage deux fronts : d'une part la présence à l'université de l'organisation des activités culturelles et d'autre part la volonté de s'autoriser un week-end de jouissance à la cité. Cette jouissance est acceptée comme une sorte de palliatif pour se défouler, se débarrasser de stress « stocké » dans la mémoire humaine. D'où, comme le dit la cinquième fille, il faut profiter de la situation à leur portée. Pour tout couronner, les filles étudiantes s'efforcent à l'application d'un maquillage spécial et au port des tenues provocantes qui servent de costumes d'apparat. Or, il y a une coutume sur le campus universitaire que rappelle la cinquième fille :

Une soirée dansante sur le campus, le samedi, passe par la séance cinématographique. D'ailleurs rien ne commence sérieusement avant. (Biso, Acte I, p. 3).

De plus en plus leur détermination enflé, les filles étudiantes veulent profiter intensément des vacances. Ces vacances ont la probabilité de

donner « des soirées immensément longues qu'il faut meubler faute de matière à étudier » (p. 3). Ce qui justifie l'intention des étudiantes, car pour s'exprimer comme l'affirme la première fille :

Il faut bien s'occuper en attendant le retour des messieurs les professeurs bloqués chez eux depuis les vacances par manque d'avions ou de titres de voyage... (Biso, Acte I, p. 3).

Au regard de leur inactivité à l'heure actuelle et, comme errant dans le chômage, la grande préoccupation reste toujours cette volonté à s'offrir la danse le soir. Le campus universitaire étant déserté par les étudiants et tout le personnel académique, scientifique, administratif et technique. La rue qui conduit à l'internat est sans vie, cela contrarie les filles étudiantes, au point que le désappointement de la deuxième fille s'en trouve ici explicitée.

(...) je ne vois toujours pas où je peux danser ce soir. On dirait même que la rue qui conduit à cet internat cache un lion. Le jour où je n'aurai pas envie de sortir vous verrez des voitures s'arrêter ici. Aujourd'hui rien. (Biso, Acte I, p. 6).

Cet après-midi du samedi donne le cafard aux filles étudiantes qui s'enfoncent dans une marée d'idées noires. Accusées plusieurs fois de sorties à la recherche de l'argent aux dépens de leurs études, elles s'en soucient le moins possible pour éviter de profiter du temps qui « s'effiloche à un rythme rapide » au risque de manquer une seule occasion de détente. Avec une seule et rare activité qui y a eu lieu, le coup du sort a fait que le même samedi coïncide avec la fin d'un séminaire organisé à l'université. Les autorités académiques présentes sur le campus reçoivent leurs hôtes le soir. De manière logique, les personnes qui peuvent servir d'hôtes, sont les filles (étudiantes) qui gardent encore leur home. Cette réception à laquelle elles sont conviées contribue à leur grand penchant au « carpe diem », une autre manière de s'emparer du temps.

Il faut noter que le désappointement des étudiantes face au manque d'activité constitue en fait le signe avant-coureur du chômage qui attend toute personne sortie de l'université. Et, ici, il s'agit particulièrement des filles.

2.3. Les autres signes temporels

La préposition, l'adverbe, le temps verbal (modal) les effets de la régie, les saisons, les expressions et maximes temporels constituent une catégorie des aspects de la temporalité. Ces aspects confèrent une certaine densité temporelle ou configuration à la saisie du temps, parmi une diversité d'éléments temporels. Dans notre intérêt à les prendre en compte, nous ne choisirons que le *temps modal*, *quelques expressions désignant la nuit et le jour et le temps saisonnier* qui, tous, cadrent réellement avec la notion de temps. En dépit de ce que considère Anne Ubersfeld par rapport à « la difficulté de l'analyse du temps au théâtre [due] à l'enchevêtrement de ces sens¹⁵⁶ », qui a tendance à fournir à la temporalité une notion plus philosophique que sémiologique.

Et donc, nous pensons que le temps ou la temporalité demeure décelable dans la texture dramatique, entre autres par les aspects ci-haut évoqués, lesquels aspects se conforment au récit itératif selon Gérard Genette qui traite de la fréquence du récit¹⁵⁷. Il considère trois traits distinctifs (*détermination, spécification et extension*). En ce qui concerne le deuxième trait, c'est-à-dire *la spécification*, il est marqué par un *adverbe, une préposition, etc.* On peut y voir dans *L.B.K.*, ce que dit le troisième officier :

Depuis trois semaines que nous avons la garde du pont Kamanyola, ils se sont contentés de nous taper sur les nerfs. (L.B.K., Tab. I, p. 17).

Il y a le *temps modal et grammatical* soutenu par la préposition *depuis*, indiquant un point de départ dans le temps aussi bien que dans l'espace. Cette préposition introduit non seulement un moment précis, trois semaines et une série ininterrompue des faits, mais également une différence temporelle par rapport au passé. Maintenant que le passé est indexé, l'obligation présente consistant à garder le pont Kamanyola, se confronte à une action – la pression de l'ennemi – qui s'exerce sur les nerfs des soldats veilleurs.

La question que pose l'Épouse au médecin use de la même préposition : « veux-tu dire que mon mari ne souffre, *depuis trois ans*, ni de kystes

¹⁵⁶ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 204.

¹⁵⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 157.

d'amibes, ni de plaies aux poumons ? » (Tab. II, p. 33). Cette préposition impose à l'esprit de s'arrêter un moment dans le temps, pour situer le début de la maladie qui s'étend par la suite sur trois années : la durée qui a pu montrer les premières manifestations ou symptômes du VIH sida, jusqu'à l'affaiblissement ou au dysfonctionnement de l'organisme humain. Une information non négligeable puisqu'elle précise l'origine de la maladie ainsi que le sort du malade avec en prime des effets collatéraux. C'est le temps de l'abattement du corps et de la victoire de la mort. Le temps modal au présent se justifie par cette question ci-haut, maintenue aussi au présent.

Le même mode est repris dans l'esquive de la Militante qui prétend vivre grâce à ses charmes : « je serais morte de faim *depuis longtemps* » (Mvt IV, p. 43). La préposition *depuis* laisse entrevoir une durée dans le passé qui semble être oublié par ses actes présents décriés, un laps de temps seulement, par le Meneur. Ainsi on peut indiquer ses relations avec les « trois C » qui se définissent par rapport aux objectifs qu'elle s'assigne elle-même. Le premier C, est le fiancé universitaire, beau jeune homme qu'elle aime rencontrer pour « ses plaisirs » ou encore pour l'attrait humain qui en émane. Un deuxième C qui adoucit la rigueur de temps qu'elle subit ailleurs et un autre C pris comme pourvoyeur des moyens financiers.

Au vu de cette expérience que la Militante vit, il y a à considérer aussi un temps que l'on peut qualifier de *maintien à la vie*, c'est-à-dire temps des *efforts susceptibles de résister à la vie*, donnée comme rouleau compresseur. Le temps d'une vie aux séquelles de manque de réussite, d'une recherche souvent sans y parvenir, et de se contenter d'une petite bouée de sauvetage ou encore de peu d'oxygène pour survivre.

Considérant que l'action du Meneur et de ses groupes s'apparente à un suicide, le Curé met en garde :

(...) *Pourquoi un tel suicide ? Oh que ne l'ai-je entendu plus tôt ? Quand, sans doute, il était encore temps.* (N.S, Mvt VI, p. 48).

Le mode grammatical et la locution adverbiale *plus tôt* invoquent à l'esprit l'action que le Curé devrait entreprendre pour empêcher ce qu'il appelle « suicide ». Ce temps est *fuyant*, non maîtrisable, le Curé se l' imagine antérieur au moment où la marche pacifique devient impérative. La conjonction *quand* marque la simultanéité de l'interdiction

qui aurait dû intervenir entre le moment opportun auquel le Curé aurait été informé et celui devant servir à l'interdiction énergique, laquelle cache mal des menaces tendant à une excommunication par l'église.

Lorsque la sœur de l'Etudiant dit : « la mort de papa a considérablement ruiné mère », elle informe sur le contexte de décès de défunts parents et, au même moment, sur la déchéance inévitable de leur santé physique et morale de l'époque pré-mortem, qui a fait que tous deux, acceptent leur sort définitif. L'information se poursuit :

Moi je travaillais déjà ici en ville. La vie de nos parents était depuis longtemps dans l'harmonie à deux. (M.E, Acte I, p. 10).

Le temps est scindé en deux : celui de travail amplifié par l'adverbe déjà, notant le moment antérieur à la parole et celui postérieur, c'est-à-dire le temps du couple parental qui a évolué jusqu'à leur disparition. Un autre temps non moins important est souligné dans cette réplique de la sœur :

Dès que le télégramme m'est parvenu, j'ai été aidée (...) par ton ami si bien que le lendemain, je partais déjà. (M.E, Acte I, p. 10).

Ladite réplique fixe les événements dans le temps au travers la locution conjonctive dès que, la nature du message qui marque une époque « pré-informatique » et la rapidité d'exécution de son départ le lendemain au village pour apporter l'aide à la mère mourante.

Dans les pièces de théâtre de Mikanza, le jour et la nuit participent à un jeu d'alternance cyclique dont le soleil et la lune s'en réservent le premier rôle. Si la nuit s'avise dans une épaisseur visuelle opaque, le jour, avec son caractère héliocentrique, succède à la nuit avec la lumière diurne grâce à laquelle les activités humaines se déroulent en faveur de la promotion humaine, de la productivité et du développement de la société entière. Par rapport à ces activités, le mariage y figure aussi et, M.E exhibe ce privilège que la sœur reconnaît à son frère : « le droit d'aînesse ».

Tu as vu le soleil le premier et il est normal que tu te maries avant moi. (M.E, Acte I, p. 17).

Ce droit qui se perpétue dans la société africaine intègre une autre dimension spatio-temporelle que renvoie la présence du soleil, c'est-à-dire, le jour sous la lumière diurne. Ainsi, au rang de ces activités humaines, on compte l'agriculture, la pêche, la bureaucratie,

l'enseignement, la médecine, l'environnement, la politique et la justice qui figurent dans le collimateur de l'exercice dramatique Mikanzien. Elles se prolongent dans des événements relatés dans les pièces de théâtre, lesquels se compliquent au grand jour, imprévisibles au point que la force humaine s'en trouve limitée. Bien que les circonstances de ces événements, dans les pièces de théâtre, ne soient pas les mêmes, dans l'ensemble le jour et la nuit montrent que *T.S.F* est plongé dans un *temps psychologique* et/ou *biologique* où l'Epouse, le médecin, la sœur et les parents du malade sont complètement embarrassés.

Visiblement, les faits indiquant ce temps sont nombreux : les Etudiantes dans *Biso* avec l'isolement qui les mettent *mal à l'aise*; l'Etudiant de *M.E* constamment contrarié par sa situation et celle de son pays ; la course aux avantages indus dans *P.M* qui *choque la jeunesse* ; l'*exaspération* qui se lit chez le Meneur et l'Adjoint dans *N.S* et surtout l'*anxiété* et le *tourment* des soldats veilleurs de *L.B.K*. Effectivement, la durée de la garde du pont Kamanyola correspond à celle d'anxiété qui ronge les soldats veilleurs, le jour comme la nuit. Et, c'est au cours de la nuit que cette anxiété augmente.

La régie est aussi un moyen par lequel le dramaturge renseigne sur le temps. Quelques cas reviennent dans la texture : les soldats veilleurs qui se meuvent souvent dans la « demi obscurité, des ombres avancent dans le noir, la lumière baisse ». On voit *P.M* reprendre un moment où le voleur adopte l'attitude d'un félin qui avance dans la nuit, pendant le vol : « *la lumière baissée (...) les ombres chinoises (...) puis la lumière revient* ».

La nuit donc est présente dans le camp des veilleurs qui ont allumé le feu pour éclairer les alentours. Ils prennent patience de leur temps, grâce à la température qu'apporte le feu de bois, absorbant quelque peu l'action du froid sur le corps humain. C'est pendant la nuit que les rebelles attaquent, à la surprise générale, avec des flèches enduites de substance qui altère dangereusement les fonctions vitales des soldats veilleurs. Il semble que le déplacement des rebelles s'apparente au glissement de l'air dans la nature. Ce qui conforte de plus en plus la croyance à l'invisibilité quand les rebelles sont à l'assaut : « *brusquement* un coup de feu *retentit*. L'un des veilleurs qui *montaient* la garde s'écroule ».

Au ciel, *la lune* poursuit son parcours dans la nuit, concourant à l'accomplissement de sa « *ronde céleste* » pour symboliser la mesure du

temps. Elle offre un rapport avec la fidélité des conjoints, la fertilité des pensées, de la culture et la joie des fêtards nocturnes. *P.M*, *M.E* et *Biso* font état des distractions qui se multiplient généralement dès la soirée jusqu'à tard la nuit. On sait que sous la lune, les villageois s'adonnent à la danse, aux amusements et distractions selon leur gré. C'est aussi le moment au cours duquel se rechargent les énergies humaines dans un corps en repos. Or, chez les soldats veilleurs, il s'installe la peur des rebelles et l'accès à la gravité qui inspirent les esprits nocturnes et l'obscurité qui instaure une loi de silence propice au réveil de vieux démons ou génies mythiques.

Le silence et l'obscurité suggèrent le danger, l'insécurité accentuant parfois le caractère de vide et de l'insaisissable notion de sacré. La croyance africaine fait de la nuit le domaine des êtres ou esprits plongés dans les profondeurs insondables de la vie de l'au-delà. Le sacré prend dans ce cas une part non négligeable avec la présence supposée des esprits des morts, l'implication du génie à la recherche d'une solution par le rite et l'agilité du sorcier à opérer librement dans les espaces conquis.

Invité par les membres de famille du malade, le devin dans *T.S.F* s'est occupé durant *sept jours* à rechercher la cause de la maladie de leur fils. L'insistance des membres de famille a poussé le devin à organiser un rite dont il en possède le secret, l'intensifiant pendant la nuit aux fins d'obtenir la guérison et de conjurer définitivement le mauvais sort. Pendant ce *temps de rite*, il a procédé par des incantations et évocations aux esprits des ancêtres pour enfin révéler qu'il existe un mauvais sort jeté au malade.

P.F.A voit le sorcier se donner en spectacle, lorsqu'il pratique à Benga, le rite de l'égorgeage du coq censé protéger les groupes d'expédition le lendemain au cours du voyage. Il s'en est exercé à un moment spécifique de communion avec les esprits. C'est un *temps ritualisé* dans lequel coexistent diverses forces, des croyances extra-humaines dans un contexte mystico-magique. Il s'en dégage ce côté social et religieux (spirituel) porté sur la conviction soutenue par la pratique à laquelle se livrent le sorcier, le devin ou le devin-guérisseur.

Quelque fois, les hommes mettent à profit les *moments de la nuit* pour permettre la concentration qui fait l'efficacité d'une longue réflexion. Aussi, se presse-t-on de reprendre constamment cette expression : « la nuit

porte conseil ». C'est dire que la nuit n'est toujours pas réservée aux tracasseries de diverse nature liées à la peur. Elle procure aussi à l'esprit un apport à l'intelligence et à la rationalité du jugement. Devant la grande responsabilité qui leur incombe, au regard de la tournure que pourrait prendre la marche pacifique dans *N.S.*, le Meneur ne peut que recourir à la douceur de l'atmosphère nocturne. C'est dans la tranquillité d'esprit et les bonnes dispositions physiologiques de l'organisme humain que tous les problèmes posés, au cours de la journée peuvent obtenir, en définitive, des résolutions fécondes.

P.F.A. insinue l'existence des travaux de champ qui ne s'exercent pas convenablement dans le temps. Le temps qui rentabilise les efforts fournis et les récoltes mais aussi les trouvailles : *le temps saisonnier*. Le changement de saison est une occasion qui s'offre aux villageois pour modifier leur mode de travail champêtre, de se conformer aux exigences de la nouvelle saison. Avant le conseil des notables, le chef Manga s'enquiert de la situation des familles des notables, car *la saison sèche* ne se pointe guère sans y amener de changement au niveau climatique avec des implications sur la santé humaine.

La saison sèche doit s'organiser par rapport à la répartition annuelle des tâches. Pour se conformer à la période d'absence de pluies, le village oriente ses énergies dans la chasse ou la pêche. Ce moment doit provoquer concertation et travail dans une parfaite symbiose pour l'accomplissement du destin commun à Benga. A Kipwala, ce temps a servi à la destruction de l'espace vert qui a occasionné un *temps de doute*, voire, d'incompréhension mutuelle.

Conclusion partielle

La première partie de cette étude, en rapport avec la structure, a observé qu'il existe des éléments faisant partie du *paratexte* et liés au texte dramatique, lieu de l'analyse. Ce paratexte pour être examiné, a la fable et a mis en branle le titre de chaque pièce de théâtre et leur sujet pour déduire à un type de titrologie dans leur relation avec toutes les pièces et en rapport avec le genre. Cette relation forme un ensemble et sonne comme *une alerte*, c'est-à-dire un monde dans lequel il faut se conduire avec plus d'attention.

Lorsque chaque fable s'organise à partir d'un récit, la titrologie en cause, s'entend comme une contexture au sommet des pièces de théâtre dans une expérience qui reprend la vie des hommes. En lien avec la texture même des pièces de théâtre, les titres reprennent à leur niveau un drame social. Dans chaque drame, on peut observer une entrée, des péripéties et un dénouement au cours desquels les personnages et actants se meuvent à travers le temps et l'espace. Ce faisant, cette titrologie ne se départit pas de la fable, à la faveur de laquelle apparaît une dimension narrative. C'est à ce point que le titre, le sujet et la fable participent dans un rapport à un ensemble, un corps, une même structure, celle du texte dramatique. De plus, ces éléments cités contribuent sans faille à la compréhension du texte, en tant qu'entrée.

Selon leur nature et leur rôle, les éléments faisant partie du paratexte, autrefois *marginiaux*, se trouvant dans la zone *ignorée du texte dramatique*, s'organise avec celui-ci pour l'envelopper en un tout. En ce sens, premièrement, ils introduisent « le trope initial de la production, affichant en premier lieu une affiliation, très nette aux théories proches d'Emile Zola, qui permet d'envisager l'appartenance du texte au mouvement naturaliste. Ils convergent, deuxièmement, dans un même sens avec le texte. Ils font texte avec le texte dramatique et y incorporent sa logique dramatique. Ainsi, *Pas de feu pour les antilopes*, *La Bataille de Kamanyola*, *Procès à Makala*, *Monnaie d'échange*, *Tu es sa femme*, *Notre Sang* et *Biso*, comme titres, conviennent à une sémantique dont la structure est à la fois *génitive* et *attributive*.

Considérés comme une entrée en matière, ils permettent d'aborder sans hésitation le prologue du texte dramatique jusqu'à l'épilogue, en passant

par les péripéties, tous, des éléments qui prédisposent ce texte selon un ordre hiérarchisé ; bien que la matière dramatique ait subi un double processus de sélection du fait d'abord de la composition du texte, ensuite de l'élaboration de la mise en scène.

C'est que le théâtre tente de réintégrer cette perspective sur le récit, depuis l'emploi dans le répertoire classique du «prologue» et de l'«épilogue» jusqu'à la gamme de procédés inventée par « les théâtres épique et expressionniste de notre temps : utilisation d'un récitant ou «annoncier» (comme l'appelle Claudel), l'actualisation du récit au moyen du jeu a encore pour effet d'estomper considérablement la distinction entre le narré et la narration¹⁵⁸ ». Une distinction, dit Gérard Genette, qui est d'une grande valeur heuristique quoique difficile à défendre sur le plan théorique, et qui fonde la théorie classique du récit telle qu'elle fut énoncée par les formalistes russes.

Dans un ordre hiérarchisé, on retrouve des rapports réciproques des personnages et actants, tel que l'a prévu la distribution du dramaturge, et dans leur rôle respectif. Il faut aussi retenir qu'à travers ce rôle passe un discours parce que les personnages sont en train d'agir dans la pièce, de parler pour qu'elle se mette en mouvement, se contracte et décontracte et, connaisse enfin une issue favorable ou défavorable au regard des forces en présence. Ces forces qui, souvent s'opposent, soulignent le niveau de tension qui émane de l'intrigue. Celle-ci à son tour est connue à partir d'un schéma identique à l'exposition, le nœud dramatique couvert des péripéties qui conduisent vers le dénouement final. Basée sur des principes dramaturgiques, l'intrigue s'aligne dans un conditionnement selon les conventions théâtrales.

Ce cheminement narratif est une progression d'après les étapes qui se collent pour identifier le niveau, la tension, la nature même de l'intrigue. Basée sur des principes dramaturgiques, l'intrigue s'aligne dans un conditionnement selon les conventions théâtrales. Elle est une composante qui englobe les faits et actions essentielles des pièces.

¹⁵⁸ GENETTE, Gérard cité par CHAMBERS, Ross, « Le masque et le miroir vers une théorie relationnelle du théâtre », in *Etudes Littéraires*, décembre 1980, p. 401

Pris comme des éléments d'une chaîne, les personnages et actants sont une autre composante et forment une catégorie d'indices qui les unifie et les intègre dans un même système d'opérabilité. A ce propos, leur « caractérisation » et leur intégration les gratifient d'une individualité qui les range, par rapport à leur relation, à un groupe de protagonistes et celui d'antagonistes. Dans chaque pièce de théâtre, deux rapports de force, deux systèmes de vue qui gravitent autour d'une même recherche de l'objet. C'est à ce niveau qu'apparaît le *model actantiel* qui propose la figure structurale des forces opposées. Aussi, vu sa nature, l'intrigue suit un enchaînement logique des faits auxquels le héros est extrêmement lié. D'où, trois types d'intrigues en rapport avec le destin, les personnages, et la pensée du héros. Cela bien sûr, par rapport à la quête de l'objet pour lequel, le héros, est toujours en face de son destin qui « balance ». Sans doute, Mayamu, le Meneur, l'Etudiant en étoffe de leaders sont parmi les héros mikanziens.

Mikanza propose *une seule action* pour chaque pièce sous analyse. C'est à ce titre que l'intrigue ne se disperse pas et reste *consubstantielle*. L'unité de lieu, bien que partiellement égratignée, demeure également centrée. Quant à l'unité de temps, difficile et problématique, elle est observée sur la scène. Le conflit est permanent dans toutes les pièces, sans oublier les diverses oppositions et le désastre dans lesquels les personnages sont empêtrés. Une telle partition dramatique nous indique qu'ils vivent un *drame social*. En outre, ce drame est associé à la tragédie constamment vécue par les personnages qui, à cause de l'inévitable fatalité de la mort et de souffrances diverses, ne savent pas en sortir. Tragédie par rapport *au point de vue moderne* qui ne considère plus la présence du sang et la mort d'un personnage, mais que l'on puisse ressentir une « tristesse majestueuse ». Ainsi, chez Mikanza, la tragédie s'en trouve dévoilée dans les pièces.

Ces différentes forces opèrent à travers l'espace et le temps, motif de plus de considérer leur interaction dans un système et dans un lien d'inclusion à l'espace et au temps. C'est dire que l'action de ces forces est insérée dans un même cadre. Ce cadre forme un système combinatoire, comme deux côtés d'une feuille de papier. Selon le lexique Bakhtinien, le « chronotope » se base sur les rapports entre l'espace et le temps. Ainsi, différents chronotopes ont apparu pour signaler ce rapport temps et espace. Ces derniers, tout en portant un

poids significatif, se constituent en différentes situations auxquelles l'homme est confronté au quotidien. Ils forment de ce fait, une même figure dans la mesure où ils sont une chaîne des problèmes touchant l'environnement social. Dans cet environnemen où le rapport spatio-temporel fonctionne dans une sorte de « binarité » irrécusable qui encadre l'action ; se réalisent aussi d'autres configurations à la saisie du temps dans le texte dramatique. Ceirequière en plus un ensemble des propriétés ayant trait à l'esthétique. Ainsi considéré, ce genre de point de vue sera largement évoqué dans la deuxième partie de cette étude.

II^{ème} PARTIE : L'ESTHETIQUE.

Introduction

Le théâtre est texte et représentation, alors qu'une certaine opinion osée autour du texte théâtral, le considère comme n'importe quel texte et non comme texte de représentation. Nous le savons, le texte de théâtre est empli de théâtralité d'abord avant qu'il ne soit représenté sur scène. Aussi, la mise en scène qui assume une grande partie de la signification de la pièce et de ses effets, est pourtant fournie dans le texte. C'est que ce texte d'un caractère atypique, n'est pas « une simple pratique scripturale justiciable d'une lecture ''littéraire '' »¹⁵⁹. Bien plus, à la base de plusieurs projets d'analyse littéraire, il répond à une exigence interne qui veut qu'elle renferme des aspects littéraires, c'est-à-dire doté, de matériau comme le langage écrit avec tout ce qui se réfère à la forme, la poéticité et l'esthétique, même celle de la représentation : le rapport d'interaction entre le textuel et le visuel.

Ainsi, l'univers artistique d'un auteur dramatique est traduit par la langue (langage) poétique, par opposition à une langue vulgaire et usuelle capable d'une communication quotidienne, même la plus banale. Cette poéticité de la langue se manifeste de manière concrète dans l'utilisation du matériau langagier. Bakhtine pose en principe que le roman comme la poésie est d'abord un phénomène du langage. En ce sens, « le langage est plus formaliste, il étend à la prose le principe de spécification radicale, à partir du matériau lui-même ¹⁶⁰ », celui du langage issu de la parole – dans le contexte du théâtre – qui l'anime d'intentions dans un mode distinct qu'est le dialogue.

L'usage de ce langage par l'auteur quel qu'il soit, s'investit à toucher la sensibilité du lecteur (spectateur) par des voies ou des mécanismes divers, ce qui par ailleurs constitue l'un des apports de l'esthétique. De même, l'effort de l'auteur à communiquer à travers le langage, un modèle d'expérience personnel ou typique s'en remet à l'esthétique. Un auteur anonyme fait savoir qu'un « fait se théâtralise grâce à l'expansion du langage, le mot magique fait la chose en la disant, engendre à partir de

¹⁵⁹ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 20.

¹⁶⁰ Point de vue soutenu par AUCOUTURIER Michel, préfacier de *l'Esthétique et théorie du roman*, de BAKHTINE Mikhaïl, p. 16.

l'absence, du néant des créatures de fiction ». C'est ainsi que l'écriture dramatique contenue dans le texte est comprise « comme théorie de l'expérience d'une altérité dans l'acte de lecture, implique la réorganisation du procès, non plus à partir du texte, mais à partir d'une demande de plaisir, de connaissance ou d'oubli qui procède du lecteur vers le texte ¹⁶¹ ».

La sémiologie du fait théâtral ainsi que des attitudes ou procédés élaborés à travers le signe et divers types d'éléments instaurent une poétique dans les pièces de théâtre. Une telle procédure dans le texte dramatique lui rend un sens, quoique virtuel, de la forme aussi bien plus que du contenu. Traitant le problème du contenu du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire, Mikhaïl Bakhtine conclut en ces termes : « La tâche principale de l'esthétique consiste à étudier l'objet esthétique et dans sa spécificité... ; et avant tout, il importe de comprendre l'objet esthétique de manière synthétique, dans sa totalité, de comprendre la forme et le contenu dans leur interrelation essentielle et nécessaire (...) ».

Aussi, cette relation de la forme au contenu dans l'unité de l'objet esthétique a un caractère personnel, et l'objet esthétique, lui, se présente « comme une sorte d'événement spécifique et accompli de l'action et de l'interaction du créateur et du contenu¹⁶² ». Cet objet semble entrevoir l'application stricte au genre dramatique et le beau au théâtre, en tant qu'un art et aussi comme un texte organisé.

Cathérine Naugrette a une perception tout à fait ouverte et estime que « définir l'esthétique théâtrale aujourd'hui, c'est donc prendre en compte l'évolution historique du discours théorique sur le théâtre et de son objet¹⁶³ » ; c'est-à-dire jusqu'aux théories de la scène au XX^{ème} siècle, et la diversité des paroles esthétiques contemporaines. La perception de Patrice Pavis établit « certaines mises en rapport de l'esthétique avec des notions proches, telles que la dramaturgie et la théorie du théâtre. D'une part, esthétique et dramaturgie se recoupent, étant toutes deux ''attentives à l'articulation de principes idéologiques (une vision du

¹⁶¹ OKOLO, Méthode d'interprétation des textes oraux et écrits, Séminaire de D.E.S., UNIKIN, 2002.

¹⁶² BAKHTINE, Mikhaïl, *Op.cit.*, pp. 81-82.

¹⁶³ NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 37.

monde) et de techniques littéraires et scéniques''. De l'autre, esthétique et théorie du théâtre se ressemblent, puisque la théorie du théâtre est une '' discipline qui s'intéresse aux phénomènes théâtraux (texte et scène)''¹⁶⁴».

De manière générale, prise comme l'art du beau, l'esthétique extériorise le beau dans la création artistique et invite l'appréciation du lecteur ou du public et, naturellement, par rapport aux différentes formes par lesquelles elle s'exprime. Le critique dramatique émet dans ce cas, un jugement de valeur par rapport à la théorie dramatique ou à la perspicacité dramatique de l'auteur d'où proviennent des effets (mots, signes auditifs et oraux, signaux visuels ...) qui provoquent fascination, dans le sens de la transcendance, de la sublimation et de l'enrichissement spirituel par le truchement du jeu complexe de la dramaturgie théâtrale.

Au théâtre, il existe des normes qui font la distinction du genre *théâtre* à un autre genre littéraire. A y voir de près, l'esthétique d'une œuvre littéraire s'applique à ce qui la rend belle ou conforme à la théorie de référence, au genre et au mode de production, au contenu dont le langage demeure le principal à ausculter. Justement, les normes du XVII^{ème} siècle à l'origine du genre théâtral ont été modifiées à travers le temps et l'espace, alors qu'il fut une époque de référence auprès de laquelle différents auteurs ont dû poser leurs jalons dans l'écriture dramatique. Il est donc question «des habitudes scéniques d'une époque [où] se dégagent des codes qui déterminent les contraintes du texte théâtral et finissent par définir son esthétique¹⁶⁵». Ce sont des principes dans un univers clos du théâtre classique, mais de plus en plus poétique, auxquels, nous le verrons, si le dramaturge Mikanza s'en détourne ou pas. En plus, de ces principes, nous pourrions saisir l'occasion de signaler de quelle manière il allie quelques catégories esthétiques telles que le réalisme, le symbolisme et le tragique.

Certes, le temps s'est écoulé depuis le classicisme du XVII^{ème} siècle et a donné lieu au rejet des normes ou encore à l'expression de la liberté des auteurs dramatiques. Ainsi, l'examen au centre de cette II^{ème} Partie sur l'esthétique considère l'objet, le discours théorique, les techniques

¹⁶⁴ NAUGRETTE, Catherine, *Op.cit.*, p. 34.

¹⁶⁵ PRUNER, Michel, *Op.cit.*, p. 48.

dramatiques (littéraires) et scéniques, les aspects relatifs à la codification, au drame moderne et aux autres éléments se rapportant au langage écrit qui procure à la texture dramatique mikanzienne son élégant lien à l'esthétique¹⁶⁶. Tous ces paramètres aident à observer les transformations que subit le texte dramatique et à identifier ses caractères spécifiques.

¹⁶⁶ Elle se limite aux catégorisations textuelles ainsi qu'aux critères formels et discursifs.

Chapitre 1 : **GENRE ET COMPOSITION DRAMATIQUE**

Au-delà de tout raisonnement que peut faire toute interprétation du fait théâtral, les traits définitoires du genre théâtre apparaissent toujours. Il nous revient aussi de signaler par ailleurs cette position d'Anne Ubersfeld que nous ne partageons pas, selon laquelle « (...) le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique », laquelle ignore l'activité scripturale d'une œuvre de fiction. En ce qui nous concerne, le théâtre est d'abord, un genre littéraire dont le texte n'échappe pas aux caractéristiques s'y rapportant et ensuite, il constitue un genre matérialisé à la fois par le texte empreint d'esthétique dramatique, au sein duquel une scène est organisée pour la pratique de représentation. En outre, sachant que le genre est une convention pragmatique : cela veut dire que l'œuvre en relève non comme *texte* mais comme *acte*, comme *effet*, comme interaction sociale, on voit ici sa dimension rhétorique. Le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son œuvre en acte spécifique. Il relève aussi d'un « type de convention qu'on peut appeler, avec Gérard Genette et Jean Marie Schaeffer, constituante ou fondatrice, parce que sans son respect ou sa reconnaissance, la communication échoue¹⁶⁷ ».

Dans le même ordre d'idées, on entend Antoine Compagnon marteler qu'« aucun texte n'est hors de toute norme générique, même si c'est un rêve de la littérature moderne (supprimer le genre entre l'œuvre et la littérature). Un texte hors genres n'est pas concevable. Mais un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit ¹⁶⁸».

Lorsque l'on sait que le genre est une convention discursive à laquelle un auteur s'attache, l'on sait également que le genre se bâtit par une composition adéquate qui n'est autre que l'identité de la forme et du contenu.

Cette composition donne à un genre déterminé une certaine forme, comme pour dire qu'à la suite de sa prescription, le texte qui en découle est une « composition écrite » qui miroite ou cristallise son existence par

¹⁶⁷ DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, « Aristote, traduction et commentaires de La Poétique », in **La Poétique**, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 20.

¹⁶⁸ COMPAGNON, Antoine, **Théorie de la littérature : La notion de genre**, Cours (en ligne), P. Web, 2001, p. 7.

divers emplois. D'autant plus que la notion de modèle (modélisation générique) est à considérer d'abord comme la pièce essentielle du processus d'imitation. Cette notion permet de comprendre comment se constitue un code d'interprétation et comment la réception d'une première œuvre crée un « horizon d'attente » pour les œuvres suivantes. C'est que chaque écrit est classifié dans un genre pour des critères auxquels il répond sans doute ; au point que la généricité par exemple consacre une catégorie de sens commun et que le partage générique entre fiction *romanesque* et fiction *dramatique*, garde toute son efficience.

D'un point de vue sociologique, nous dit André Petitjean, « le genre fonctionne comme une instance régulatrice qui contribue à la socialisation symbolique et institutionnelle des auteurs, des textes, des lecteurs et des spectateurs. En témoigne l'existence de la hiérarchie des genres à l'intérieur du champ littéraire : place du théâtre par rapport aux autres genres ; degré de légitimité des sous-genres dramatiques (voir historiquement, la domination de la tragédie sur la comédie, sur la farce...) ; classement des théâtres et de leur public selon les genres¹⁶⁹ ». Tout cela donne un côté esthétique du genre théâtre et sa persistance par rapport au temps et aux mœurs.

A cet égard, l'exigence de composition d'une œuvre théâtrale ou artistique est à même de régir le beau et le bien. Le *beau* quant à son esthétique lui attribuant une appartenance à son genre d'origine et une certaine essence. Le *bien* par rapport au plaisir que cette œuvre procure et au but social ou didactique qu'elle poursuit. L'auteur a donc le loisir de les porter ensemble, au mieux dans un paysage de rapport qui commande la vertu d'une coopération de l'esprit que l'on appelle *composition*. Du fait que, dans une nécessité logique et intrinsèque de tous les éléments d'une œuvre théâtrale (artistique), elle implique sans doute les qualités susceptibles d'apporter la jouissance artistique. C'est pour cela que Paul Claudel signale que la notion de "composition" « nous fait passer d'une idée d'activité à une idée de contemplation, d'une idée de mouvement à une idée de persistance, d'une idée d'étude, d'une idée de voracité et d'exploration à une idée de jouissance, de l'idée de la tentation à celle de l'attention et du

¹⁶⁹ PETITJEAN, André, *Op.cit.*, p. 1.

silence¹⁷⁰». Cette vision de Paul Claudel sur la composition est la condition absolue de l'existence et de l'œuvre artistique, à partir de laquelle reposent l'esthétique et la cosmologie d'un auteur. Il s'agit de la vision poétique et mystique d'un monde où « toutes choses dans le temps écoutent, concertent et composent ¹⁷¹ ». Elle implique une vocation dramatique claudélienne de '' l'existence et du monde'', d'un drame universel conçu de manière à être exécuté par tous les êtres sur le grand théâtre du monde. Néanmoins, pour le dramaturge qui possède son art, il tient compte effectivement du genre auquel appartient sa composition.

1. ESTHETIQUE LIEE AU GENRE

1.1 Exploration des critères esthétiques

Chez Aristote la notion de mimésis, sert à l'existence d'une conception uniformisée de l'art dans l'Antiquité. Sa pensée présente plutôt « une ''attitude esthétique'' consistant essentiellement dans le processus de ''stylisation'' qui caractérise la *mimésis*, ainsi que dans une certaine distance instituée par Aristote par rapport à la cité ¹⁷² ». Pour lui, la mimésis relève du domaine de la vraisemblable et non de l'apparence. La transparence le conduit pour examiner la thèse poétique de la priorité de l'action sur le caractère. Le dessin et la couleur en peinture sont similaires à l'action et au caractère propre à la tragédie. Celle-ci doit se caractériser par le nécessaire, la vraisemblable, la mimésis et la catharsis qui sont pour le public grec à l'origine d'émotions fondatrices inscrites au cœur de la vie sociale. Ce qui par ailleurs, suppose un plaisir cognitif et sensitif à l'art de l'époque. Plaisir d'écrire et plaisir de regarder le beau spectacle. En ce sens, le beau, demeure étroitement lié au bien et comporte donc un sens esthétique et moral.

Au théâtre les critères de base sur l'esthétique se rapportent au genre lui-même. Selon H. Gouhier¹⁷³, comme prédicats du théâtre : *l'essence* et *la valeur* qui envisagent et présupposent l'existence de la réalité historique et esthétique appelée théâtre. Par rapport à cela, il est naturel, poursuit-il, de rapporter à l'esthétique des notions comme celle de dramatique, de

¹⁷⁰ CLAUDEL, Paul, L'Evangile d'Isaïe, cité par Michel LIOURE, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1913, p. 596.

¹⁷¹ CLAUDEL, Paul, *Connaissance du temps*, cité par LIOURE, Michel, *Op.cit.*, p. 590.

¹⁷² ZAGDOUN, Mary-Anne, *L'esthétique d'Aristote*, Paris, CNRS éditions, 2011, in-8°, p. 12.

¹⁷³ Cf. GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Plon (1943), Aubier (1968).

tragique ou de comique et ainsi que ce qui concerne le beau dans ces différentes notions.

L'esthétique du théâtre est aussi axée sur le processus de la production du texte. Elle touche tant à son expressivité qu'à son expression qui s'imposent à notre regard et à ce qu'ils ont de particulier.

Mais, nous savons à ce propos que l'esthétique ne cesse de se définir, au fil du temps, « en rendant caduques les catégorisations aussi bien que les critères formels et discursifs qui permettaient d'appréhender les productions du théâtre contemporain, d'en discuter la valeur et la pertinence¹⁷⁴ ». Car, il s'agit de penser le devenir de l'esthétique théâtrale, en sachant que la sensibilité présente renvoie, à une idée nouvelle de l'artiste « qui voyage dans les labyrinthes et les sous-sols du monde social¹⁷⁵ ». Aussi, le lecteur doit investir de sa propre subjectivité. Il lui revient désormais, « le soin et la responsabilité de déterminer, de forger le/les sens de la représentation, de tirer de l'expérience théâtrale à laquelle il est convié une « idée-théâtre » qui vaut pour lui seul et pour cette seule expérience. Il ne resterait plus, dès lors, qu'à se rabattre sur des points de vue partiels. L'esthétique théâtrale serait ainsi vouée à une théorisation tautologique, faute d'impératifs catégoriques. Ce relativisme découle d'une autre tendance de la théâtreologie, dont *Le théâtre postdramatique*¹⁷⁶, fait référence à un théâtre fragmentaire, aux styles disparates qui s'inscrit dans une dynamique de la transgression des genres.

Au regard de ce qui est montré ci-dessus, c'est au fur et à mesure de l'analyse (lecture) que nous faisons dans les pièces que nous avons extirpé les aspects esthétiques apparaissant, suivant les critères qui tiennent compte du *genre*, de son *insertion* et de son écart au *dramatique*, de *techniques* dramatiques, de la mimésis et du tragique, du réalisme et du symbolisme, de particularités et du style de langage.

¹⁷⁴ DAVID, Gilbert et JACQUES, Hélène, *Devenir de l'esthétique théâtrale*, Liminaire, p.6 : Université de Montréal et Université de Laval, in *TANGENCE*, n° 88, automne 2008, p. 5-14.

¹⁷⁵ RANCIERE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 36.

¹⁷⁶ Cf. HANS-THIES, Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, Éditions de l'Arche, 2002.

1.2. Techniques dramatiques et scéniques

Mikanza au cours d'une conférence¹⁷⁷ s'expliquait sur le choix des héros qui méritent respect et admiration. Il laissait entendre que par leurs exploits ils planent au-dessus des nuages. Par la suite, ils entrent dans l'histoire universelle et constituent un héritage – au-delà des qualités techniques et artistiques – qui parle au spectateur son langage et lui donne une image de son monde. Pourtant, et cela est évident, c'est au travers de ce même choix et à tout ce qu'il renvoie, il faut comprendre que le dramaturge use de techniques dramatiques et artifices textuels pour à la fois produire un ensemble d'attraits et traduire son message. Le texte des pièces de théâtre de Mikanza est donc couvert d'intrigues grâce aux techniques dramatiques comme sources de rénovation dramatique parmi lesquelles *le théâtre dans le théâtre, la pédagogie au théâtre, le parallélisme scénique, la technique narrative, etc.*

1.2.1. Le procédé de théâtralisation

En artiste, Mikanza s'évertue à présenter ses pièces de théâtre comme étant des morceaux du genre théâtral dont les repères sont bien évidemment classiques et susceptibles à l'attrait du public. Ce qui l'oblige à s'inspirer de quelques fioritures techniques ayant trait au *théâtre dans le théâtre*. Généralement, le théâtre dans le théâtre est une pièce dans laquelle, à un moment donné, une pièce de théâtre est jouée à l'intérieur même de la pièce. Ce procédé est présent chez Shakespeare dans **Hamlet** où il existe, dit Roland Barthes, « une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène¹⁷⁸ ». Hamlet qui joue le metteur en scène et sa folie pour c la vonnaitre la vérité sur la mort de son père. Le prétexte de la pièce **Le Songe d'une nuit d'été**, note Yan-Joë, est un mariage qui se décline ensuite en féerie et s'achève par où il a commencé, en théâtre.

Ce même procédé apparaît chez Jean Genet (**Les Bonnes**) quand, pour se venger contre Madame, les Bonnes Solange et Claire s'habillent des robes de leur maîtresse. Claire jouant le rôle de Madame et Solange celui

¹⁷⁷ MOBYEM MIKANZA, Norbert, « Etre dramaturge au Zaïre ». Conférence à l'initiative du Centre Culturel Français de Kinshasa, le 21 mars 1978 dans le cadre du programme « **Regard sur le théâtre** ». Mikanza intervenait pour faire un état des lieux et décrire les conditions de vie peu reluisantes du dramaturge congolais.

¹⁷⁸ BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », in **Essais Critiques**, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.

de Claire, sa jeune sœur. Chez Pierre Corneille (*L'Illusion comique*) où Alcandre et Primant se font à la fois personnages et spectateurs de ce qui se déroule devant eux. Une situation quasi-ambigüe qui, manifestement, verse à la dramaticité, dans cette sorte de résumé de tout l'univers théâtral. La pièce montre la virtuosité du dramaturge français qui, pour mieux théâtraliser, condense tous les genres théâtraux. Le premier Acte inspiré de *la pastorale*, les trois suivants font une *comédie* imparfaite évoluant vers une *tragi-comédie* avec des épisodes de rivalité, d'emprisonnement et de mort. Le dernier Acte est une tragédie. Dans ce mélange des genres en une seule pièce de théâtre, multipliant ainsi les niveaux de représentation ressortent à certain degré du motif du théâtre dans le théâtre.

Il peut y avoir dans ce cas de « faux » spectateurs qui sont des comédiens (personnages) faisant semblant de regarder. P.F.A théâtralise la confrontation par la danse d'une part où, les faux spectateurs c'est-à-dire les paysans de deux villages assis sur l'herbe regardant la danse de chaque combattant et, d'autre part les faux spectateurs du village Benga jouant une scène autour de la pierre plate. Car, et nous le voyons bien, le théâtre se vit en même temps par les acteurs et par les spectateurs. Le jeu des acteurs est soumis au regard et à l'écoute du spectateur qui est libre de porter son attention où il le désire sur scène. Dans l'hypothèse des « faux » spectateurs, il existe trois niveaux : d'abord les spectateurs qui regardent la pièce, pour de vrai, ensuite les « faux » spectateurs qui sont des comédiens font semblant de regarder le « faux » spectacle et enfin, les comédiens font semblant, eux de jouer une seconde pièce.

La technique de théâtre dans le théâtre se présente par l'insertion d'une procédure qui renforce la théâtralité. Bien que celle-ci soit présente dès le premier germe écrit d'une œuvre. Ainsi, comme nous le savons, l'exposition des pièces de Mikanza est toujours dynamique, c'est-à-dire elle s'affiche soit par une théâtralisation ou dramatisation. Une manière d'introduire le public dans le spectacle dès le départ. D'ailleurs, écrit Anne Ubersfeld, « d'une façon limitée, on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre ¹⁷⁹ ». Cette procédure s'obtient par le

¹⁷⁹ UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1995, p. 83.

contexte et son applicabilité pour que la pièce de théâtre parvienne à un surpassement de l'action dramatique ordinaire.

Le dramaturge emploie le *coup de théâtre* qui est étalé dans *T.S.F* où le malade reprend totalement conscience pour parler à son épouse, quand tout le monde s'y attend le moins et, replonge dans le coma. Il y a aussi l'arrivée inattendue du Commandant en chef de l'armée et la victoire surprise sur les rebelles produisent le même effet de coup de théâtre dans *L.B.K*, car les soldats de troupe n'avaient pas la moindre idée d'une telle éventualité. Il introduit aussi le procès tel qu'il se déroule dans la société réelle, tout en accommodant son savoir dramatique dans deux pièces de théâtre, notamment *P.M* et *M.E*. Ce sentiment lié toujours au procès est, dans une moindre mesure, perceptible dans *P.F.A*, *T.S.F* et *N.S*. C'est au fait, un sentiment de théâtraliser la scène du monde.

P.M est une pièce qui contient le procès mené par le jeune garçon, victime des comportements des adultes. La fable contient un texte cadre et un texte enchâssé. C'est dans le texte cadre que naît l'idée du procès. Le procès inattendu et accepté par tous met en scène les trois inculpés en face du juge, instaure une nouvelle relation (visuelle, spectatorielle) entre le regardé et les regardants. Le garçon comme personnage joue le juge dans le procès. La scène fait succéder le voleur, l'assassin et la femme qui sont d'ailleurs des personnages principaux de toute la pièce, mais fournit aussi les ingrédients nécessaires au procès, en tant que jeu théâtralisé. Le procès, en fait, devient une mise en spectacle, à la différence des parodies qui critiquent et veulent atteindre leur cible, constituant en celle-ci un but. La parodie théâtrale se distingue de la parodie critique par une orientation d'inversion, de lucidité, de non fonctionnalité ; la mise en spectacle devient sa principale finalité. Il convient de dire que le déroulement du scénario du tribunal, en tant qu'institution à dire le droit, cherche à confirmer ou à établir la culpabilité. Aussi, le procès se conçoit pour que les incriminés soient libres de se défendre, avant de voir cette liberté étouffée une fois en prison. Le spectacle veut « corriger » les comportements humains et la société. Ici, notamment, il n'égratigne pas un individu connu ou indexé dans la société, il redresse bien les mœurs.

La théâtralité serait aussi marquée par l'idée de passage au niveau de la variabilité de chaque représentation. Elle est synonyme de « fluidité » ou

de « non-fixité ». C'est ainsi qu'elle se déclenche au Tableau II de la pièce, à partir de la déclaration de l'assassin : « *car enfin ... c'est nous ... les coupables* » (p. 25) et la reprise de la même idée par le voleur qui ajoute en ce sens : « *reprenons mon procès* » (p. 27). Deux camps se forment aussitôt : le camp des accusés et celui de l'arbitre. Le tribunal est dirigé par un seul juge. Celui-ci élève le ton et dit au premier accusé : « *accusé, levez-vous* » (Tab. III, p. 30).

Une scène par laquelle chacun relate sa propre histoire, ponctuée par des interventions ou commentaires des participants. Une scène qui fait l'étalage des dérapages de la société dans laquelle ils vivent, arrachant même l'étonnement du juge. Vient ensuite le tour de la femme, deuxième accusée. Au cours du procès cette femme s'exclame : « *le mal est partout. Chacun a sa part* » (Tab. V, p. 47). Elle ne se prive pas de relater les faits qui l'incriminent dès le début du Tableau VI, p. 48, jusqu'à la fin du Tableau XI, p. 67. Le dernier accusé commence son récit dans lequel on note le déroulement de sa vie quotidienne qui se termine par un infanticide au Tableau XII, qui va de la page 68 à la page 83. Au vu du mal que les adultes décrivent eux-mêmes, le juge a une attitude ostentatoire pendant le réquisitoire. Le garçon, dans le costume de juge, esquisse et mime tous les gestes du vrai représentant de la loi. On en voit ici quelques attitudes :

En ma qualité de défenseur de la jeunesse ...

La didascalie donne ce spectacle :

Il se lève lentement et le regard lointain

Ce qui signifie qu'il arbore son autorité :

Le garçon se concentre et devient grave. (...) bras le long du corps. (...) bras croisés sur la poitrine. Une main le long du corps.

Il veut impressionner l'auditoire :

L'autre main levée vers le ciel, l'index pointant. Les mains aux hanches. (P.M, Tab. XII, p. 83).

Ces différentes attitudes relèvent du gestus que l'on retrouve aussi chez Mikanza. Comme avec l'Epouse, l'Etudiant et d'autres personnages de ses œuvres dramatiques, il existe des gestes les plus divers liés à la parole,

à la base d'un processus de relation interhumaine. La délibération des juges au tribunal (M.E), l'adresse pleine de réprobation de l'Etudiant au directeur de l'Administration Publique, l'attitude de fermeté changée en attitude indécise chez l'Epouse (T.S.F), celle du Meneur à l'Envoyé (N.S) et d'autres encore, rentrent dans un contexte correctif découlant des comportements psychologiques, de mépris, de nervosité, de perplexité, etc. Brecht désigne ces différentes attitudes accompagnées des gestes spécifiques comme un ensemble ayant une cohérence et traduisant une attitude : le *gestus*. Il est au départ le rapport social que l'auteur établit entre son personnage et les autres, au travers de ses attitudes, de son regard, de l'ensemble du langage corporel dont il dispose, mais aussi des intonations de sa voix. Chez cet auteur, la création verbale s'accomplit de préférence à partir du geste. Il se fait qu'à cela se conçoit l'importance du *mime* à ses yeux.

Le mime est présent dans le procès. P.M étale un procès peu ordinaire, mais pour le moins éclairant, par sa simplicité et par la reconnaissance de leurs erreurs avant même la sanction du juge. C'est un peu *la mise en abîme* du drame social des enfants basé sur l'injustice et l'égoïsme des parents ou de la société. Un drame qui se joue en prison entre trois adultes : une femme et deux hommes. L'implication des adultes par l'auteur engendre une superposition des faits que ces adultes répètent. La théâtralité se remarquerait par des signes de passage entre le registre "réel" et le registre "feint".

En outre, ce passage serait le résultat d'une « volonté de métamorphose qui unit l'auteur, les acteurs et le public. (...) L'enchantement de la métamorphose est la condition préalable de tout art dramatique¹⁸⁰ ». Lorsque va commencer le réquisitoire au Tableau XII, p. 83, la théâtralité s'amplifie dans la gestualité du juge que Mikanza attribue à un robot ou un automate. Le juge s'indigne, accuse les adultes, s'irrite parfois en prenant à témoin le public dont on entend en off « *des explosions de joie* » (Tab. XII, p. 87) avant même le prononcé de la sentence finale.

M.E reprend le procès à l'américaine. Sur scène, on voit le juge, le ministère public, le greffier qui constituent le jury ; l'avocat commis d'office mais récusé par l'Etudiant, les témoins (la prétendue fausse

¹⁸⁰ *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Editions Encyclopaedia Britannica, 1989, p. 436.

épouse de l'Etudiant, l'ami, le fiancé et la fiancée) et le public. Le procès qui se déroule dans un tribunal monté sur scène, est actionné à l'Acte III, pour cheminer vers la fin de la pièce. Il se constitue un scénario, un terme d'aboutissement, déclencheur du mouvement comme pour signifier que l'action s'achève avec le procès de l'Etudiant, à travers lequel il décrit tout un système social et politique implanté dans le pays. D'entrée de jeu, le juge demande à l'Etudiant de lever la main droite pour jurer de dire la vérité. Cette entrée en matière est factice pour l'Etudiant car, pour lui, la sanction était connue d'avance. Ce procès a pour mérite d'indiquer le camp du bien et celui du mal qui s'affrontent dans une sorte d'inégalité des moyens de défense.

Usant de la même hargne d'étaler toujours les faits sociaux, Mikanza voit le procès sous forme de *l'arbre à palabre* pour marquer son identité africaine. C'est dans *P.F.A* que l'arbre à palabre se fait connaître au cours du Conseil des sages et après l'échec des feux de brousse. L'emploi systématique des proverbes de manière simultanée et contradictoire produit la théâtralité. La théâtralité s'organise à travers les échanges ou répliques des personnages (acteurs) qui rivalisent d'adresse. La tenue du chef, son siège tapissé de peau de léopard, sa canne, la tenue des notables, la grande paillotte, etc., rythment le spectacle et renvoient à une véritable polyphonie informationnelle.

Au regard du thème qu'elles exploitent – la prise en charge du malade et la misère du peuple –, *T.S.F* et *N.S* se théâtralisent plus par la *dramaticité* qui emplit le texte de bout en bout. **Le Glossaire du théâtre** dit que c'est le caractère de ce qui est dramatique, qualité d'écriture, d'un espace ou d'un événement qui sont susceptibles d'être mis en scène. Parmi ces qualités, il y a la *distanciation*, un procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté apparaisse sous une perspective nouvelle [...]. (P. Pavis, 1980, 125- 6). Quand *T.S.F* traite avec toute la rage de vaincre la maladie causée par le VIH Sida, sous un angle de patience et de volonté à en finir par les actes du médecin et de l'épouse ; *N.S* se manifeste par le jeu des dialogues entre le Meneur et l'Adjoint, et la revendication pacifique consistant à la marche. Les deux personnages font une diatribe contre le gouvernement central au pays. Ils théâtralisent leur propre drame : celui du peuple. A l'instar du titre **Le songe d'une nuit d'été** qui aurait été *La Nuit du songe*, **Notre Sang** aurait été aussi *Le cauchemar du sang*, tuerie en masse qui s'annonce au

Meneur dans son cauchemar. Comme on le constate cette situation de cauchemar se répète : cauchemar qui apparaît pour la première fois (Mvt I, p. 13) pendant les préparatifs de la marche pacifique, pour la deuxième fois (Mvt III, p. 41) quand le Meneur donne ses derniers consignes de la marche pacifique, la troisième fois (Mvt VII, p. 62) au début de ladite marche et enfin (Mvt, p. VII, p. 67) après la marche pacifique. Ce cauchemar créant une atmosphère d'étrangeté identique à celle de rêve perdu, juxtapose les pensées sans pourtant atteindre l'objectif de la fameuse marche.

Pour revenir à la similitude d'intention qui rapproche dans la pièce **Le songe d'une nuit d'été**, la Nuit surprise par le Jour, offre une occasion de créer une fête de théâtre, mais où des artisans aspirent à participer à la fête, décident de répéter en grand secret, une tragédie en l'honneur de leur seigneur, de même que les manifestants de **Notre Sang** s'organisent en secret. La tuerie s'annonce dans le cauchemar, aussi la théâtralité à ce niveau éclate en ce sens que Mikanza par là, parvient à « une concrétisation » par l'imitation des actes du Meneur et de l'Adjoint, et aussi par une projection future où le sang de ses compatriotes va couler.

Ainsi, pour extérioriser la dramaticité qui va s'en suivre, dès l'ouverture de la pièce, le dramaturge surplombe le climat par une grande impression de torpeur. Le cauchemar comme prétexte l'aide pour ce faire. Ce cauchemar qui paralyse le Meneur au sens de bloquer toutes ses initiatives courageuses d'intérêt national ainsi que le grabat sont une métaphore d'un pays endormi par la faute du système politique. La situation du pays, elle-même, s'accorde à la perte du pays que le Meneur et l'Adjoint évoque de manière sombre: « *la vallée [qui] se noie (...), l'horizon s'assombrit. (...)* car il n'y a aucun signe d'espoir. La réalité est qu'il existe « (...) *la fournaise ardente... des têtes en feu le temps des tergiversations (...)* » Mvt. pp. 17-19.

Au fait, la théâtralité montre le vrai visage du système politique que le Meneur et ses compagnons déplorent, « *la vallée se noie (...)* » Mvt. I, p. 17. Ce qui signifie que le pays et tout le reste s'écroulent et qu'il faut apporter donc le remède approprié à la situation d'engloutissement que vit tout un peuple. Mais surtout la léthargie du peuple qui manque de la voix et du courage pour se déterminer dans sa propre société. C'est ainsi que sont dramatisés le système dictatorial et la faiblesse d'esprit du

peuple, son manque de réaction face à la misère. Et, dans la *distanciation*, on peut retrouver les voies pour l'extérioriser. On cite la *mise en abîme* où un agent médiateur dans les deux camps affronte l'autre. Le Meneur défend la majorité silencieuse face à l'Envoyé, agent représentant le mal. Ce processus mettant deux forces inégales, aide à la concrétisation du but que poursuit le dramaturge souvent caché derrière l'œuvre écrite.

La théâtralisation se réalise aussi par le *jeu de lumière* (lumière baissée ou montée) pour désigner le jour, la nuit, la pénombre ou l'éclairage. Ce jeu repose beaucoup, selon la scénographie contemporaine, sur le travail de la lumière pour créer et modeler l'espace et donner l'illusion de l'évolution du temps qui s'écoule. Pour preuve, l'éclairagiste organise l'éclairage statique et dynamique de la scène, des acteurs et du dispositif scénique en relation avec la mise en scène. En metteur en scène avisé, Mikanza ne manque pas de faire intervenir le jeu de lumière dans presque toutes ses pièces de théâtre. L'influence du cinéma, auquel se réfèrent spontanément les auteurs dramatiques actuels, se manifeste dans le changement de lieu qui s'opère, soit brutalement par un *noir*, soit de façon insensible par une modification de la lumière. Celle-ci, élément de discontinuité, est devenue un procédé rhétorique de composition qui joue le rôle inverse des liaisons de scène dans le théâtre classique.

Le *off*, ou encore *la voix en off*, est un recours au personnage absent et/ou facultatif sur scène, s'impose dans la logique de reprendre ce qui a été entrepris soit dans le passé, soit pour combler le vide du casting. Dans *M.E*, la reprise continuelle de la voix de la mère en *off* est le moyen qui fait parler un absent sur scène. Moyen qui veut mettre en relation l'abstrait et le concret, ce qui a cessé d'être mais dont l'influence est encore plus grande.

1.2.2 Le recours aux procédés cinématographiques

Pour amplifier le fait théâtral, Mikanza recourt à quelques techniques émanant des procédés cinématographiques. De cette manière, le contexte dramatique emploie le *flash-back* dans des tableaux (P.M), comme le fait Edward Gordon Craig¹⁸¹ avec ses *screens*¹⁸², les *diapositives* dans le souci de faire comprendre la pièce au spectateur ou lecteur. Le flash-back et les diapositives ont pour rôle, de replacer le passé de l'action dans un contexte actuel de la parole sur scène. Ce que les personnages disent pendant l'action (le récit), augmente la précision sur le lieu, le moment et le temps de l'action qui s'y déroule. Ces supports du ressort du cinéma permettent aussi de projeter des valeurs iconiques et symboliques allant de l'intériorité des personnages et du drame à leur extériorité.

Mikanza s'emploie au décor construit. La scène du voleur qui entre dans une maison affecte une action du passé que nous reprenons : *une porte qu'on enfonce, une table qui tombe, des bruits poursuivant le voleur, (...)*. La scène recrée des situations reprises dans la réalité. Ce mécanisme est à l'origine du moyen d'engendrer « mille scènes en une », imaginé par Edward Gordon Craig, lequel met en place un sol scénique modelable constitué d'un certain nombre de parties indépendantes, susceptibles, grâce à un dispositif, de s'élever ou de descendre. Pour réaliser le retour au passé, Mikanza fait promener sur scène, à l'instar des panneaux assemblés, des moments qui renvoient des ombres des comédiens évoquant leur passé avec amertume. De même qu'il utilise des *ombres chinoises* pour offrir la possibilité de percevoir plusieurs silhouettes noires comme des personnes réelles lorsque la scénographie ne dispose pas d'une autre alternative ou si, en revanche, elle les avait prévues.

En application de la scénologie et comme régisseur, Mikanza recourt au *bruitage* et à *la variation des lumières*. Le bruitage, comme pratique

¹⁸¹ Le Britannique CRAIG Edward Gordon, metteur en scène, et le suisse Adolphe APPIA, théoricien, sont influencés par le symbolisme au théâtre. Ils ont réagi contre le réalisme des décors peints, proposant des éléments suggestifs ou abstraits qui, combinés avec des jeux de lumière permettraient de créer une impression plutôt qu'une illusion de lieu réel. Dans sa vision novatrice, Edward Gordon CRAIG prophétise la disparition de l'écriture dramatique et de son auteur lorsque le metteur en scène saura combiner la ligne, la couleur, le mouvement et le rythme.

¹⁸² Sortes d'écrans ou de paravents verticaux constitués d'un certain nombre de panneaux articulés dans les deux sens.

cinématographique aide à percevoir des bruits de chaque chose présentée sur la scène. La variation des lumières, quant à elle, propulse l'attention sur le temps qu'il fait au cours de la journée ou la nuit. Elle correspond au changement de temps et de lieu, même au déroulement de l'action. En procédant ainsi, le dramaturge semble ne pas ménager une technique pour enrichir le spectacle et offrir au spectateur cette illusion théâtrale dont parlent les théoriciens en dramaturgie. Dans *P.M.*, on perçoit facilement : *d'un lointain-off leur parviennent comme amenés par le vent les sons d'un transistor qui diffuse la mélodie de « Mokolo na kokufa ».* (Tab. I, p. 13).

Le bruitage d'ouverture se remarque dans *L.B.K* (demi-obscurité) où se voient à peine des veilleurs autour d'un feu dont le craquement des bois est perceptible. Tantôt sous la clarté de la lumière, tantôt dans la demi-obscurité, les soldats veilleurs montent leur garde au camp des opérations. La lumière, d'après Mikanza, joue un grand rôle d'autant plus qu'une bonne manipulation d'un gradateur donne « l'impression kinésique du mouvement, de l'évolution du temps¹⁸³ ». Blanche ou sombre, elle insinue un moment de la journée, joue sur l'attention du spectateur et permet la fragmentation de la scène. Etant devenue un procédé rhétorique dans le déroulement ou la continuité de la scène, elle souligne la rupture ou l'atténue. Cette discontinuité des enchaînements peut créer une atmosphère d'étrangeté identique à celle du rêve. On le voit d'ailleurs quand le Meneur de *N.S* fait son cauchemar.

Le bruitage d'ambiance imite et crée les conditions du jeu dramatique : le cliquetis d'un objet quelconque ou le bruit de divers objets. Le cas du voleur, en action, est décrit comme suit : « *en off grand bruit d'objets métalliques et des chaises qui tombent. Enfin, le voleur est maîtrisé* » (Tab. V, p. 44). Ce bruitage à l'instar de l'onomatopée, recrée l'atmosphère, l'environnement et l'animation du milieu et de l'endroit d'où le bruit est produit.

¹⁸³ MOBYEM MIKANZA, Norbert, Dossier de mise en scène de *Tu es sa femme*, Kinshasa, Editions Arts et Spectacles, 1993, p. 95.

1.2.3. Le parallélisme dramatique

Ce phénomène, au regard de l'écriture dramatique de Mikanza, est une technique qui vise la comparaison, soit des protagonistes de l'action au niveau de la distribution, soit des protagonistes de l'action au niveau de l'espace (lieu bien déterminé). Cette technique émane d'une mise en scène dramatique organisée et arrangée du *motif*, c'est-à-dire une toile de fond reprenant une situation de base, impersonnelle dont les acteurs ne sont pas encore individualisés. Pour y arriver, P.F.A met en face deux villages : Kipwala et Benga. Cette action se veut dès le départ, équilibrée avec la distribution des rôles, celle qui tient compte du poids démographique et de la place importante du chef dans la tradition africaine. Cette distribution ou casting reprend onze personnages pour chaque village avec au sommet, un chef qui a deux femmes, un sorcier, les notables et d'autres villageois. Elle a comme conséquence logique une vision scénique d'équité, de sorte que lorsqu'il y a conseil et *palabre* à Kipwala, il en est de même au village Benga. S'il y a usage des proverbes à Kipwala, c'en est aussi le cas à Benga ; d'autant plus qu'il existe le même entrain dans l'accueil réservé aux notables conviés au repas par chaque chef du village.

L'équilibre expressif et dramatique est tel que le thème de la protection de la nature s'impose à toute catégorie sociale et à n'importe quel village avec le même intérêt. De ce fait, au nom de la mise en parallèle sur le plan dramatique, Mikanza veut noter que dans un même environnement rural, les villages peuvent se conduire de la même manière. Or, le village Kipwala, différemment du village Benga, brise ce parallélisme dans le comportement du chef Manga, la structure sociale étant la même qu'à Benga.

L'idée de protection du territoire national est reprise dans L.B.K par les deux camps adverses. Le gouvernement en place veut protéger le peuple de la montée de la contestation politique, de l'instabilité et de l'absence de la paix attribuée à la rébellion. Celle-ci par contre tient à la protection du peuple, dans l'instauration du nouveau système politique épris d'égalité sur le plan social. L'un et l'autre camp aspire à obtenir la suprématie et la légitimité dans la gestion de la chose publique. La comparaison se poursuit à un niveau de la connaissance, de l'influence ou de l'appropriation et du patrimoine culturel. Le dramaturge dans T.S.F a pu mettre face à face la médecine moderne et la médecine

traditionnelle qui ont comme agents les médecins d'un côté et les devins-guérisseurs et les fétichistes de l'autre. Les uns (l'épouse, l'amie et la sœur) et les autres (l'oncle, la mère) réclament respectivement les bienfaits de chaque médecine.

La comparaison est toujours présente quand M.E considère le système de recrutement en Europe et celui organisé au pays. Pourtant, rien n'est semblable d'autant plus que le niveau de vie en Europe est de loin meilleur. D'un côté les adultes, avec leur priorité à s'octroyer toutes les facilités dans la société, se voient mis en face des jeunes. Ils se conduisent comme s'ils vivaient dans deux sociétés différentes. On constate aussi cette distinction faite au sein de la société dans P.M, entre le voleur et l'assassin, l'homme et la femme ; comme il en est le cas dans les autres pièces de théâtre. Plus frappant est le cas du tribunal dans P.M et M.E, lequel laisse la fin du jugement dans l'incertitude. Les deux pièces mettent en marche le mécanisme de condamnation des incriminés, mais sans toutefois indiquer avec précision la sanction. Pour P.M, on signale tout simplement la relaxation des adultes par les autorités administratives. Pour M.E, la condamnation n'est pas non plus connue ou rendue par un verdict du tribunal. Le tribunal ne se prononce pas sur le sort de l'incriminé. Ce goût d'inachèvement serait à la base du paradoxe dramatique emprunté à celui de l'existence humaine.

P.F.A emprunte son sujet à l'histoire nationale faveur de la politique de conservation de la nature. Ainsi, l'imagination de Mikanza nous transporte dans la forêt pour que le parallélisme de comportement dans la réalité comme dans la fiction, puisse émerger de la même manière. D'autant plus que la fable apparaît comme un récit d'éléments semblables à la vérité des maximes générales, des comportements et des énoncés semblables au récit du départ.

1.2.4. *L'incursion narrative*

Le conte et le récit sont du domaine de l'imaginaire, du rêve et, mettent en scène des personnages d'une certaine qualité (bravoure, ruse...) qui s'engouffrent dans multiples péripéties. Ils inventent un monde des êtres en conduisant à la réflexion sur l'humanité par des transpositions souvent dans l'utopie ou l'uchronie, comme par exemple dans **L'homme invisible** de H.G. Wells (réflexion sur l'identité et le regard des autres). Le théâtre de

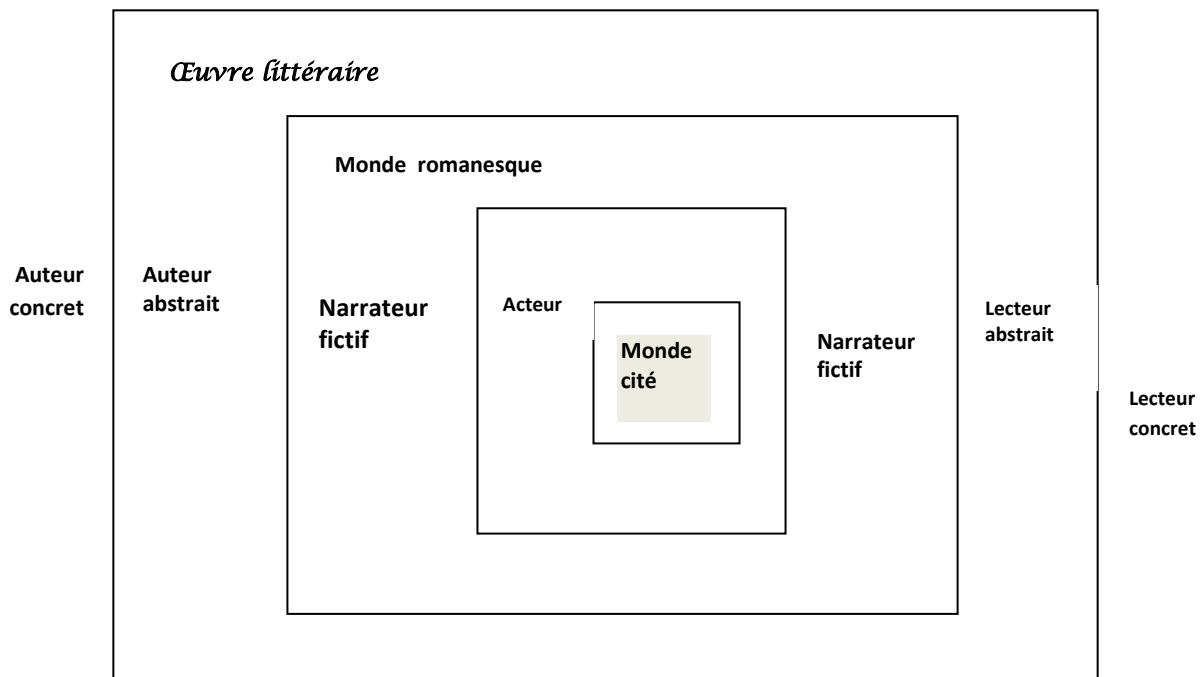
Mikanza, comme d'ailleurs le théâtre en général, n'exclut pas l'imaginaire et institue un monde, celui du spectacle, de l'interaction sociale. Les événements représentés sont *montrés* sur scène, ils sont parfois aussi *racontés*. C'est ce qui opère à la fois d'un choix esthétique et de la ressemblance avec la narration du récit. Certains événements sur scène ou qui adviennent hors-scène sont racontés par le(s) personnage(s), ou, si possible, inférés par le lecteur. Il y a là une prise en charge du texte dramatique par des actes narratifs dans lesquels la parole se fait *telling* (récits d'événements). Le rapprochement entre le mode dramatique et le mode narratif se manifeste ainsi par un narrateur, même si ce dernier est absent ou discret dans le premier. Ce rapprochement en devient le motif, comme on peut bien le deviner, qui nous suggère l'insertion du narratif, celui-là même qui se situe dans le texte dramatique.

Dans ce contexte, avant d'aborder quelques entrées du narratif dans les pièces de Mikanza, revenons rapidement à certaines considérations issues de théoriciens. A. J. Greimas, partant des travaux de Propp, a pu réorienter les débats vers une vision plus structurale du personnage et en tire trois sources théoriques. La première, proche de la syntaxe structurale de Lucien Tesnière, compare l'énoncé à un spectacle. La deuxième considère les sphères d'action des actants et la troisième s'attache plus au théâtre où E. Souriau parle de « fonctions » dans **Les Deux cent mille situations dramatiques**, et propose par ailleurs une interprétation actantielle des œuvres théâtrales, à partir de différents procès dans lesquels sont engagés les sujets dramatiques. Ces trois sources, comme on le voit, laissent comprendre qu'il y a un mécanisme pour rendre vivant le récit (l'action) au travers le personnage. C'est que le dramaturge use aussi de la narration. D'une manière générale, il identifie son récit, donne un nom et les attributs aux personnages, fait entrevoir leurs relations et axes d'action, etc.

Dans le récit, tout comme au théâtre, l'actant se retrouve dans un micro-univers donné et de surcroît organisé. Mais, cet univers est le résultat de l'imaginaire d'un auteur. Ce dernier, à l'origine de l'enchaînement des fonctions ou des séquences du récit, en devient le premier narrateur, l'une des instances (narrateur, narrataire, auteur) dans la mise en place du récit, car il ne peut y avoir de récit – même au sens général du terme, sans narrateur. « Dès lors, l'on est en droit d'affirmer que le narrateur est au centre de la poétique descriptive entendue comme étude des

techniques de la création littéraire. Quand bien même on aurait l'impression que certains récits offrent une transparence de façade conduisant à l'effacement ou à la mise à l'encan du narrateur, ce dernier est toujours présent et ses traces sont multiples et repérables, pour peu qu'on y soit attentif¹⁸⁴ ». Le « real author » est le terme de Peter Rabinowitz pour désigner l'auteur concret, c'est-à-dire l'écrivain, le créateur du récit en tant que personne physique.

A ce propos, le diagramme de J. Lintvelt est explicite et, nous le reprenons intégralement :



Comme l'acte d'écriture n'est pas gratuit, le créateur de récit a besoin d'un lecteur concret. C'est à ce niveau que la narration s'interpose entre les deux. « (...) Entre l'auteur et le lecteur existe une relation dialectique. Pour déchiffrer le message littéraire, le lecteur devra disposer du code esthétique, moral, social, idéologique, etc. de l'auteur, pourtant il n'est pas obligé de le partager entièrement¹⁸⁵ ». Dans les pièces de Mikanza, les personnages parlent en leur nom pour ce qui les concerne. Il avait, bien avant, pensé à imaginer, des dialogues ou paroles repris par les personnages pour que les acteurs puissent s'en saisir. Il existe un étagement du rôle à remplir et la prise de parole. La parole mise dans la

¹⁸⁴ MBALA Zé, Barnabé, *Op.cit*, p. 96.

¹⁸⁵ LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris José Corti, 2^{ème} édition, 1982, pp. 16-17, cité par MBALA Zé, Barnabé, *Op.cit*, p. 100.

bouche des personnages fictifs est essentielle et nécessaire, dans la mesure où il y a l'instance « narratoriale » qui, selon la terminologie de J. Lintvelt, « conduit la fable, la commente ou oriente son interprétation¹⁸⁶ ». Ensuite, les acteurs reprennent les actes et faits des personnages, soit par le dialogue et réplique ou par la narration. Tel est le cas des adultes de P.M qui relatent leur vie, de l'Epouse de T.S.F et l'Etudiant de M.E qui reprennent le temps de séjour européen pour raison d'études et les soldats de L.B.K qui racontent la colonisation à leur manière, etc.

Le couple narrateur/narrataire qui se forme établit en même temps un rapport dans le raconté ou le récit. Mikanza interpose le narrataire de second niveau (le personnage) bien que relayé par l'acteur, pour percevoir le monde narré. Le narrateur et le narrataire « apparaissent comme consubstantiels¹⁸⁷ » dans le texte dramatique pour qu'une analyse puisse établir, à travers des indices textuels le destinataire de la narration. C'est ici que, grâce au raffinement de la pensée conceptuelle du dramaturge qu'on déchiffre la technique narrative. Ce qui veut dire que le dramaturge met en place des moyens susceptibles de qualifier, parfois, un texte comme un récit. On en veut pour exemple ce que G. Genette propose à la question relative à la technique narrative¹⁸⁸ lorsqu'il redéfinit sa propre vision de la perspective narrative : « (...) la technique narrative la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIX^{ème} siècle, avec des aboutissements critiques incontestables... ». Toutefois, poursuit-il, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative*. Il y a aussi, cette question tout autre : *qui est le narrataire ? (...) qui voit ? Qui parle ?*

J. Lintvelt continue en ce sens, la perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire « la question de savoir qui « voit », mais implique le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perceptive narrative est influencée par le psychisme

¹⁸⁶ MBALA Zé, Barnabé, *Op.cit*, p. 102.

¹⁸⁷ MBALA Zé, Barnabé, *Idem*, p. 103.

¹⁸⁸ GENETTE, Gerard, *Op.cit*, p. 203.

du percepteur¹⁸⁹ ». Après avoir signalé l'implication du type narratif, qu'en est-il des éléments qu'emploie Mikanza ?

A ce propos, la technique narrative, rappelons-le ici, ressort de la ressemblance qui s'installe entre *le narratif* et *le dramatique*, deux modes de représentation quoique distincts, mais ayant le même profit d'analyse. En effet, ces deux modes prennent en charge le même type de contenus : des *histoires*. D'où la prise en compte du récit dans le texte dramatique. Un récit précède l'action dramatique de L.B.K, par lequel le dramaturge ressuscite le passé sur fond de musique tantôt traditionnelle, tantôt européenne, tantôt encore militaire. Ce fond musical retrace l'époque de calme et de prospérité, ensuite celle de la colonisation atroce, non reluisante qui conduit à l'indépendance nationale et, enfin, celle des troubles au pays.

Cette présentation, tout au début de la pièce de théâtre (LBK), laisse en émoi le spectateur qui doit s'attendre au pire dans la suite du déroulement de l'action. Le passé est de nouveau évoqué à l'intérieur de la pièce quand les soldats veilleurs attendent les renforts. Le premier veilleur raconte à ses compagnons d'armes l'un des combats livrés contre les mêmes rebelles simba, où il combattît aux côtés du Commandant en chef qu'il qualifie de grand soldat. En voici la teneur :

(...) Mais nous étions taillés en brèche. De lourdes pertes chaque jour laissaient clairement entrevoir notre fin imminente. Nous étions encerclés sur les quatre plans. Aucun renfort ne pouvait nous atteindre. On lança un SOS au Q.G. aucun autre chef n'a accepté de venir à notre secours. Un beau matin, à l'aube, nous avons entendu un vrombissement d'avion. Nous avons cru que c'était notre perte. (...) Nous avons vu l'avion s'éloigner. Mais de l'avion une masse noire s'était détachée et fonçait vers le sol. Nous avons commencé à creuser des trous dans la terre comme des lapins. Quelqu'un nous a fait croire que l'avion avait lancé une bombe atomique qui dégringolait lentement vers nous... Puis un parachute s'ouvrit. Des jambes se balançaient dans l'air. (...)

Quand l'homme fut à portée des flèches, les simba commencèrent à les lui expédier en si grande quantité que le ciel en était tout noir de flèches. L'homme au parachute se démenait, gigotait des pieds et des mains pour

¹⁸⁹ LINTVELT, Jaap, *Op.cit*, p. 42.

éviter les flèches rebelles. Notre commandant eut la présence d'esprit de détourner l'attention des rebelles en ordonnant une timide attaque.

Le ciel s'éclaircit mais ce fut à notre tour d'être la cible des rebelles. Au moment où le parachutiste touchait le sol au milieu de notre camp, nous étions déjà en position de repli. (L.B.H, Tab. IV, pp. 46-47).

Ceci est raconté pour oublier les émotions qui les caractérisent au front, les soldats recourent de temps en temps à une histoire racontée par l'un de leur collègue qui a déjà participé par le passé aux combats contre les rebelles. On apprend les exploits du Commandant en chef, ses connaissances de parachutiste et de techniques de camouflages.

Le même procédé revient au début de N.S pour se souvenir des moments catastrophiques d'un dirigisme politique de la part du dictateur. La manière de raconter ce passé est à la fois émouvante et pathétique. Le récit est entrecoupé par l'état d'esprit qui anime le Meneur et l'Adjoint. Ici, ils sont à la fois narrateurs et narrataires pendant qu'ils exhibent leurs sentiments au public (lecteur). Ainsi, au regard de ce fameux cauchemar, le pathétique emporte le Meneur et l'Adjoint dans un élan de doute du lendemain. Comme une plainte, on entend : *L'horizon s'assombrît. Aucun signe d'espoir ?* Interrogation empreinte d'incertitudes à cause de la peur d'une machinerie militaire qui ressemble à « *l'ouragan de demain* » (Mvt I, p. 17). La prise en compte du pathétique enserme aussi la fin de la pièce N.S dans le cri poignant de désespoir de la femme masquée qui regrette « *le flot de sang, le sang rouge des enfants et de leurs entrailles* ».

Il y a aussi l'emploi des mots qui, souvent, réveillent ou font tressaillir le public (le lecteur). Dans cette énumération : « *Sahel... désert...* », « *brébis sur l'autel du sacrifice, agneau muet et fragile conduit à l'abattoir ! Résignation !* », des mots qu'emploient tantôt le Meneur, tantôt l'Adjoint, au comble de leur désespoir bouleversent l'esprit. Ce qui ne laisse pas indifférent le spectateur (lecteur) et renforce le côté énigmatique du récit dramatique.

Hanté en permanence par des faits qu'il récuse avec la dernière énergie, le dramaturge Mikanza dans *Biso*, narre la vie de home à l'université et dramatise les méfaits inhérents au comportement des étudiantes. Le style

est direct, mais le ton est à la désolation. Il faut cependant comprendre que le dramaturge narre en toute liberté la réussite des étudiantes à l'université qui dépend de leurs pouvoirs de séduction. Cette manière de porter à la scène un fait, qui paraît à première vue banal et anodin, concourt à un travail « nécessaire pour adapter un texte narratif en vue de la scène¹⁹⁰ ». Cela consiste à mettre « dans la bouche d'un ou de plusieurs personnages, ou du moins à en faire l'expression d'une ou de plusieurs voix clairement distinctes de celle de l'écrivain¹⁹¹ ». Cette pratique n'exclut pas une voix susceptible d'être confondue avec celle de l'auteur et désignée par le nom par exemple de *première fille*, *deuxième fille*, etc. Pour oublier leurs émotions au front, les soldats racontent, de temps en temps, une histoire. Par le passé l'un d'eux a déjà combattu contre les rebelles. C'est de cette façon qu'on apprend les exploits du Commandant en chef, ses connaissances de parachutiste et de technique de camouflage.

On observe comment la narration s'introduit non seulement dans le texte dramatique pour une mise en scène de ce qui est narré, mais aussi dans l'effet que cela produit auprès des autres personnages et même du public (lecteur). Le même procédé se répète dans *P.M.*, quand tour à tour, le passé de trois prisonniers et du garçon est raconté. Le garçon est le premier à narrer son passé pour répondre à cette question de l'assassin : « *Au fait pourquoi êtes-vous ici ?* ». Sa réponse semble laconique tout au début. « *Nous étions plusieurs (...) Nous recevions les ordres d'un vieux... Nous allions vo... voler. Et tout ce qu'on volait lui était remis. Il nous menaçait* » (Tab.II, p. 21). Cette histoire du garçon a dû bouleverser les adultes et par la suite, le récit sur leur propre passé ne pouvait être que divulgué au grand jour. Le voleur le fait connaître par ceci : « *J'étais quatrième d'une famille de huit enfants. (...)* » (Tab.III, p. 31). Pour sa part, la femme relate : « *J'étais en deuxième année secondaire. Mes études étaient mon seul souci et je m'y consacrais entièrement. Un jour, en rentrant de l'école, je trouvais à la maison un groupe de visiteurs (...)* » (Tab.VI, p. 48). L'assassin dit pourquoi il est en prison : « *Je fus fiancé à celle qui devint ma femme, alors qu'elle était encore écolière. A partir de ce moment là je l'ai prise en charge à cent pour cent (...)* » (Tab.XI, p. 66). C'est au discours direct que le passé est relaté. Le temps grammatical

¹⁹⁰ EIGENMANN, Eric, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁹¹ EIGENMANN, Eric, *Idem*, p. 5.

s'accommode des pronoms « Nous » et « Je » pour désigner encore la narration qui est dans la pièce.

Avec les deux pivots, l'imparfait et le passé simple, ce temps grammatical rend compte de l'usage narratif. D'abord, l'imparfait présente « une série de formes perfectives pour, si l'on veut dire, faire progresser le récit ¹⁹² ». L'imparfait marque ici un épisode narratif de chaque pensionnaire de la prison de Makala, mais non de toute la pièce qui est au présent. Cet imparfait, jouant un rôle narratif, commute les actions itératives (l'imparfait itératif) et celles qui clôturent un événement dans le développement du récit (l'imparfait de rupture). Benveniste, quant à lui place l'imparfait dans les paradigmes temporels dénommés "présent", "imparfait", "passé défini", à la place du présent, du passé et du futur. Il le fait pour se débarrasser de cette idée héritée de la philosophie grecque selon laquelle on oppose "ce qui est" à "ce qui fut" et à "ce qui sera". Certes, il considère spécifiquement le temps imparfait, mais dans son aspect énonciatif (du récit). D'où, par exemple, le propos du voleur : « *J'étais quatrième d'une famille de huit enfants. (...)* » (Tab. III, p. 31), a plus de la valeur énonciative. En quelque sorte, il marque la force des faits qui ont caractérisé sa jeunesse. Rappelons que la théorie de Benveniste met en relation directe le système des temps avec celui des personnes : le discours « emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien je/tu que // », alors que dans le récit historique, « le narrateur n'intervenant pas, la troisième personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne ¹⁹³ ». Il apparaît donc une différenciation entre Discours et Histoire. Mais, on peut raconter à l'imparfait, au passé et « toutes les grammaires l'ont noté —, on peut raconter des événements passés au "présent historique" sans violer le code grammatical ¹⁹⁴ ».

Ensuite, le passé simple, cette pierre d'angle du récit selon la formule de Roland Barthes dans **Le degré zéro de l'écriture** (1972), est d'un point de vue aspectuel un temps *perfectif*, en ce qu'il saisit le procès dénoté par le

¹⁹² KAEMPFER, Jean et MICHELI, Raphaël, « La temporalité narrative », in **Méthodes et problèmes**, Paris, Edition Ambroise Barras, Section de français-Université de Lausanne, 2005, p. 4.

¹⁹³ BENVENISTE, Emile, **Les relations de temps dans le verbe français**. Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

¹⁹⁴ FEUILLET, Jack, « La théorie de Benveniste et l'organisation des systèmes verbaux », in INALCO, 1984, reprenant la position de VASSANT, Annette, « Ambiguïtés et mésaventures d'une théorie linguistique : les relations de temps dans le verbe français d'E. Benveniste », / J. G., n° 9, 1981, p. 16.

verbe (étions, menaçait, trouvais ...) « de l'extérieur, dans sa globalité, à la manière d'un point apparu à un moment donné ¹⁹⁵ ». Limitatif, le passé simple (fus, devint ...) s'octroie un rythme dans le « raconté », assigne les bornes temporelles dans le déroulement et en assure un caractère de certitude.

La mise en relief de ces deux temps invoque leur alternance dans le récit (l'histoire), laquelle a une fonction contrastive et permet de signifier deux plans distincts : l'arrière plan et le premier plan. Au niveau de l'arrière plan, se dessine la toile de fond d'une trame narrative tandis qu'au premier plan, les formes au passé simple installent les événements et les actions qui se succèdent et font progresser le récit. En ce sens, l'histoire passée des pensionnaires de la prison de Makala présente les séquences qui illustrent bien ce fonctionnement.

De la même manière aussi quand l'oncle et la mère racontent ce que les villageois prévoient lorsqu'il y a un malade. Mais surtout, dans l'allusion faite au « serpent poilu », censé se trouver dans l'organisme du malade. Cette histoire est de plus en plus inattendue qu'elle relève à la fois d'un récit mythique et du fantastique qui caractérisent l'univers spirituel ou encore le paysage culturel de l'Africain.

Dans tous les cas, une information est livrée sur la situation dans laquelle s'énonce le discours selon la fiction dramatique choisie par l'auteur. Il existe par là une *situation d'énonciation* telle qu'il existe une distance, même minime, une médiation par rapport au discours *immédiat* adressé au lecteur (spectateur).

Ici, la parole donnée en spectacle l'est nécessairement en vertu de sa « mise en marche » pour la scène, précisément à travers un rôle. Outre la parole, les faits et gestes à exécuter consignés dans les didascalies, qui sont des *énoncés narratifs*, le sujet de leur énonciation peut être considéré comme un narrateur. Ce qui implique naturellement la technique narrative dont le dramaturge use, soit dans l'acte de parole normal, soit dans la reprise de *la palabre africaine* arrosée proverbes, associée parfois à *la chanson* et à *la danse*. Celles-ci, sont toutes des dimensions des us et coutumes que les personnages emploient pour imiter les réalités quotidiennes du village.

¹⁹⁵ KAEMPFER, Jean et MICHELI, Raphaël, *Idem*, p. 4.

La palabre dans *P.F.A* sert à abriter les différends. La chanson et la danse forment l'expression narrée de vie du village lors de diverses manifestations sociales. De plus, elles constituent, toutes, des formes manifestes de théâtralisation du récit, dans la mesure où les événements offrent l'occasion d'un jeu des « transmutations culturelles vécues par les individus », lesquels « sont d'une certaine manière codifiés¹⁹⁶ ».

Dans la chanson, l'allusion est directe à la musique qui joue aussi son rôle au théâtre. Pour Brecht, ce rôle est essentiel, la musique « est avec la chorégraphie, le mime, l'éclairage, un des ''arts frères'' qui doivent se mettre au service du message transmis par l'œuvre ¹⁹⁷ ». Mikanza essaie de ritualiser les moments de la vie paysanne par la chanson et la danse dans *L.B.K*, où les batteurs de tam-tam, comme par un élan magique et prédictible, ont enflammé des mouvements rituels dont seuls les danseurs en compétition possèdent la clé. Ainsi, vers la fin du récit (considéré comme une narration), cet affrontement produit un des aspects du théâtre, calculé avec une captivante et troublante minutie, d'autant plus que l'endurance exigée aux deux chefs du village en renforce le côté spectaculaire. Il dépeint, dans une atmosphère paysanne, le corps des danseurs recouvert de raphia et enduit de kaolin pour faire le spectacle, avec une subjuguante intériorité, la danse, lente et précise d'abord, ensuite cadencée, rapide dans son rythme, crée un corps en mouvement, donnant l'effet des êtres mécanisés, comme mus par des forces supérieures pour tenir au-delà de deux ou trois heures. Encouragés par deux camps qui crient et les encouragent en un moment solennel dans un paysage champêtre.

Mikanza recourt à une esthétique qui fait la symbiose entre la culture et l'art théâtral. Sa culture est riche et comprend aussi la pratique « griotique », subtilité dramatique provenant de l'art du griot qui participe, à l'intérieur d'un cadre approprié, à la réconciliation avec le génie propre. Il renseigne, veut plaire et établir un courant de sympathie avec le public, qui est son semblable, avec lequel il partage la même culture. Il substitue, comme il le dit lui-même, la « radio-trottoir » à un emploi nouveau, dans son adaptation de la pièce **Le Cid** de Pierre de

¹⁹⁶ NGANDU NKASHAMA, Pius, *La littérature africaine écrite en langue française, Poésie, Roman, Théâtre*, Paris, Les Classiques Africains, Kinshasa, St Paul, 1979, p. 77.

¹⁹⁷ DUMAZEAU, Henri, *Mère Courage de Brecht. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1972, p.71.

Corneille où il remplace la notion du « confident » au « conteur » pour expliquer le contexte africain dans lequel un fait se déroule. Il arrive aussi qu'il plante des repères culturels sur lesquels la fable est assise. Metteur en scène, il pénètre les pensées de différents personnages (comédiens) et participe à leur réflexion. Il le fait avec la plus grande discrétion pour couvrir sa propre présence, mais parvient à commenter les faits ou ce qui se passe, crée l'illusion que ces personnages sont libres de parler par eux-mêmes. C'est ce qu'on appelle « multiple character focus » dans les techniques narratives. La chanson et la danse, deux piliers dans le conte, sont présentes dans *P.F.A* afin d'induire ce côté de divertissement populaire dans lequel le griot Kapaya joue le rôle de modérateur entre deux concurrents (compétiteurs) au combat de danse, soutenus chacun par une foule des villageois en pleine brousse.

1.2.5. *La pédagogie au théâtre*

Enseignant à l'Institut National des Arts (INA), Mikanza voit l'occasion de continuer, de confirmer et de renforcer son projet de création d'un théâtre congolais, animé par des Congolais et s'exprimant devant eux-ci. Dans le même temps, l'on constate réellement ses intentions de poursuivre l'encadrement de la jeunesse par le théâtre pour une bonne conduite dans la société. Une fois de plus, son projet qui paraissait ambitieux en son temps, venait d'un profond besoin d'instruire et éduquer par le théâtre. Son talent l'aide dans ce travail artistique grâce auquel la « vocation artistique est toujours déterminée par les modèles ou anti-modèles, au regard de ses premières productions. La grande force de Mikanza, c'est peut-être de n'avoir reçu de leçons de personne : tant sur le plan de la mise en scène que sur celui de la direction des comédiens (...) ¹⁹⁸ ». Tout un comportement qui illustre un devoir et une responsabilité à donner le bon exemple, mais avec une certaine méthode. Comportement qui s'affirme dans un contexte de « formation continue » aussi bien dans celui de l'évolution que de l'insuffisance constatée chez ses compatriotes. Déjà, lorsqu'il est sollicité d'écrire *P.F.A*, il le fait selon un principe d'incitation à la connaissance de la conjoncture nationale de l'époque. Il s'agit de montrer à ses compatriotes les moyens qui existent

¹⁹⁸ PAMBU GHISEGHO, Donatien, « Du Théâtre du Petit Nègre à la Compagnie MOBYEM MIKANZA : un parcours » in ***Le théâtre Zaïrois d'expression française***. Actes du Colloque organisé dans le cadre du Festival MIKANZA, Kinshasa, CALMEC, ACLK, 1996, p. 47.

dans leur environnement pour qu'ils puissent en être les premiers bénéficiaires, d'intérioriser leurs propres situations et en réserver des solutions adéquates. Bref, savoir ce qu'on doit faire et ce qu'on ne doit pas faire.

P.F.A, dans ce contexte, renseigne sur la nécessité de découvrir les insuffisances qui plongent l'homme dans l'inactivité et se référer à la méthode socratique, « connais-toi toi même », pour s'en servir efficacement. Il faut dire que la pédagogie est de l'essence du théâtre, car l'intermède de la pièce en est une indication significative, lorsque Mayamu s'éloigne de son village et dit : « *Les voyages instruisent (...)* », (Acte III, sc. 1, p. 28) pour apprendre ce qui se passe ailleurs. A son retour, il expose, en bon guide, ses projets inspirés de son séjour au village Benga.

Ses qualités d'enseignant apparaissent au grand jour, tant dans l'énumération des infrastructures universitaires (salles des promotions, homes, etc.), dont il précise par ailleurs le rôle ; tant dans la tentative de la Cinquième fille à vouloir psychanalyser son professeur assistant, par la leçon de séduction qu'apprennent les filles, que dans l'attitude de la Troisième fille que ses collègues surnomme « la carmélite ». Ce type de dramatisation (dans l'Acte I, pp, 4, 5 et 6) par lequel la Première, la Deuxième et la Quatrième filles, pendant un laps de temps, enseignent à la Cinquième fille comment aborder et se tenir devant un prince charmant, soit-il un professeur d'université, est des plus patents de ce qu'il fait. Voyons comment les filles s'adonnent à ce jeu instructif :

Première fille :

Ca y est. Voilà la petite villageoise qui se réveille. Tu es à l'université. Et, nous on a la réputation, dans toute la ville d'être déléguées.

Deuxième fille :

Et puis tu ne lui diras pas de bute en blanc « Prof » j'ai envie de toi. Non !

Cinquième fille :

Non ? Mais alors !

Quatrième fille :

Alors ! Tu le prends de biais. Tu choisis un jour où toutes les conditions semblent réunies. Il faut être sûre qu'il a quelque chose en poche pour la bière et...

Cinquième fille :

Bon, je choisis un bon jour ... par exemple dans les entourages d'après le vingt (...)

Première fille :

Tu auras mis la tenue qu'il semble particulièrement apprécier. Flanque-toi un plein flacon de parfum sur le corps pour l'enivrer.

Deuxième fille :

Attention au parfum. Pour certains hommes, c'est signe qu'une fille est dans ses mauvais jours du mois. Couteau à double tranchant, le parfum (Biso, Acte I, p. 4).

La méthode de parvenir au but est, quoique le sujet soit hautain, de plus édifiante dans un apprentissage. On y voit ce cas chez la Deuxième fille. Tandis que la carmélite, Troisième fille, à l'opposé de ses camarades de home, joue l'étudiante pleine de conscience. Elle tient donc à terminer ses études et épouser son unique fiancé. Ce rôle a su faire du bien aux esprits pudiques. Mikanza met en exergue la grande différence entre la Troisième fille et les autres. En véritable observateur de la vie quotidienne, il veut vexer ceux qui se conduisent mal, assainir les mœurs. L'on constate le même entrain dans le rôle d'un journaliste corrompu qu'il a imaginé dans **Allo Mangembo Keba !** L'objectif pédagogique est atteint lorsque la presse lui a demandé de retirer la pièce de son répertoire. La pièce continuera à être jouée, amenant grâce au « tapage » de la presse un grand nombre des spectateurs pour y apprendre la leçon qu'elle transmet.

Par cette pédagogie, les pièces de Mikanza nous mettent face aux réalités, suggèrent, interpellent et, « lorsque s'achève le spectacle, l'étincelle ainsi allumée nous poursuit dans la vie réelle où nous devons trouver les solutions appropriées à nos problèmes spécifiques¹⁹⁹ ». Par

¹⁹⁹ NDUNDU KIVUULA, « De Pas de feu pour les antilopes à Tu es sa femme : chronologie et constante du théâtre de Mikanza », in *Le théâtre Zaïrois d'expression française. Op.cit*, p. 56.

rapport à son idéal de dramaturge, Mikanza reconnaît qu'« il ne se réalise, par ses œuvres, qu'à travers d'autres personnes : artistes de théâtre et public²⁰⁰ ». Sans eux, son œuvre prêche dans le désert, ajoute-t-il. Dieudonné Christophe Mbala Nkanga signale que dans l'évolution de l'intrigue de *T.S.F*, il y a des phrases et des mots que Mikanza aimerait faire ressortir avec toute leur vigueur et richesse dramatique. A l'instar de Cicéron qui insistait sur le *décorum*, c'est-à-dire la nécessité de l'adaptation du discours à la situation et à l'auditoire, au travers le style et/ou l'écriture des œuvres (lettres).

Par le titre même de la pièce, *Tu es sa femme*, il « insiste sur le mot et la parole aussi bien que sur les situations d'énonciation particulière²⁰¹ ». Certes, et il le sait, comme dit J. Howell : « la parole sème au vent, la plume trace le sillon » et, à travers sa pédagogie au théâtre, il veut laisser de manière indélébile le message de cette parole. Il attire donc l'attention du public (*T.S.F*), du fait que la maladie, bien que présente dans la société, elle ne fait pas l'objet d'engagement quotidien des personnes à vouloir s'en préserver. De plus, elle ne procure pas correctement de l'assistance morale aux malades. Ainsi, *T.S.F* s'exprime en soi, comme une prise en compte de moyens et dispositions à prendre au niveau de la conscience de l'Épouse, de tout public qui s'introduit dans la même réalité difficile, insoutenable parfois, mais aussi relève de la veine du dramaturge à pouvoir en faire une mise en garde sévère à toute la communauté humaine. Dans cette optique de préservation de son semblable, le dramaturge renseigne le public (le lecteur) sur le comportement du prophète qu'on trouve, dans la réalité, chez certains serviteurs de Dieu. Celui-ci au fait, derrière sa bonne couverture de propagation de « la Bonne Nouvelle », s'emploie à des « pratiques à la limite du fétichisme et de l'extorsion. Il s'agit des propensions au service non de Dieu, mais du Prophète dans ses intérêts les plus matérialistes et sentimentaux²⁰² ». Excédée par ce comportement du prophète à son égard, l'Épouse fait la remarque suivante :

²⁰⁰ MOBYEM MIKANZA, Norbert, « Etre dramaturge au Zaïre », in *Le théâtre zaïrois d'expression française, Op. cit.*, p. 44.

²⁰¹ MBALA NKANGA, Dieudonné Christophe, Commentaire introductif du Dossier d'une mise en scène de *Tu es sa femme*, in *Tu es sa femme*, Kinshasa, Circuit Arts & Spectacles, 1993, p. 72.

²⁰² MOBYEM MIKANZA, Norbert, Dossier d'une mise en scène de *Tu es sa femme*, in *Tu es sa femme, Op.cit.*, p. 78.

(...) Pourquoi, en effet, quand, pour nous recueillir, vous nous demandez de fermer les yeux, vous gardez les vôtres ouverts pour scruter mon visage ? Pourquoi ?

(...) Il faut se positionner, n'est-ce pas, sur la liste des consolateurs de la veuve éplorée. (...) Ainsi, lorsque le grand moment de la déclaration enflammée arrive ... eh bien ... on veut d'abord avoir des assurances. (...) (T.S.F, Tab. VI, p. 61).

Le dramaturge invite les lecteurs à imiter l'Épouse, à faire attention à toutes les situations qui peuvent amener au déshonneur et à la dépravation des mœurs. C'est ici le lieu de déclarer sans sourciller que « l'habit ne fait pas le moine ». Mikanza va plus loin dans cette logique, abordant le concept de « non-vus » ou « absents-présents ». Les enfants dont l'absence est ressentie tant sur le plan physique que sur le plan moral sont une catégorie vulnérable qu'il faut protéger. Ils assurent la continuité de l'espérance familiale ; qu'ils soient loin des parents, ils sont le lien de l'harmonie du couple (les parents). Le malade ne se laisse pas voir sur scène ; cependant il est présent dans les dialogues, il entend les échanges entre les autres personnages sans parler, agit par son corps dont le métabolisme s'affaiblit continuellement. Pourtant, c'est lui l'agent « pivot », moteur de la sauvegarde familiale et symbole de l'unité, prête à voler en éclats quand surviendra sa mort. Faut-il le jeter dans l'oubli par rapport à ce qu'on peut appeler l'inefficacité d'apparition sur scène ? Il n'en est rien, certes, car à l'image du rôle qu'il remplit dans la pièce *T.S.F.*, il y a lieu d'évoquer celui de philanthropes (altruistes) que remplissent les médecins des hôpitaux et le devin-guérisseur dans l'encadrement sanitaire et psychologique. Le dramaturge par ce concept de « non-vus » ou « absents-présents », voudrait affirmer le rôle de chacun dans la vie. Le travail de chacun devra se faire dans l'ordre et le respect mutuel. Autant la mère dans *M.E* est l'incarnation de l'honneur, de la fidélité, autant l'épouse dans *T.S.F* l'est pour la vertu de fidélité, de courage exceptionnel face à une fatalité : la pandémie du Sida. C'est ce que semble nous dire Danielle Chaperon : « l'œuvre dramatique fournit un modèle d'intelligibilité de ce qui, dans la vie de chacun, échappe à la maîtrise et au sens²⁰³ » ; parce que les événements réels suscitent des affects trop puissants (la pitié et la crainte par exemple) et exigent des réactions trop

²⁰³ CHAPERON, Danielle, *Op.cit*, pp. 3-4.

immédiates. En somme, *T.S.F* opère une sorte de métamorphose pour dire aux humains de s'assumer.

La pédagogie au théâtre est une des propriétés que Mikanza assigne à son théâtre. Aussi, la place de la mère revêt à notre sens son importance dans la mesure où elle remplit son devoir de parent ; seule parent de ses deux enfants pour que sa parole jouisse ou encore porte son poids ontologique dans le monde de la *diégèse* et le rôle (actuel) qu'elle joue dans l'action. Il s'agit là d'une cohérence *intradiegétique* que les théoriciens classiques rangent dans la catégorie de la vraisemblance générale pour le monde de la *diégèse*. A propos de rôle, disons que dans la mesure où il existe une tâche ou un contenu susceptible de renseigner le public par un comportement, le rôle dans l'organisation discursive ou sur scène, est le niveau où le personnage s'aspectualise. Il s'affiche donc clairement à travers le rôle thématique ou actuel, sous la forme spécifique d'un statut, c'est-à-dire la condition, le sexe, l'âge, le caractère... révélateur d'un enseignement appréciable. Ce rôle qu'il soit lexicalisé explicitement ou non, est aussi doté de qualifications de valeurs, un ensemble préprogrammé pour jeter la lumière suffisante dans l'encadrement d'une société.

Une mère, tout comme des personnages dramatiques jouant un rôle pour la société qui regarde, doit agir et parler comme une personne remplissant ce rôle (mère de famille) en tant qu'un acteur (choisi). C'est ici que s'impose le dramaturge, il agit et parle conformément à l'action : vraisemblance particulière. Mikanza, recourt à ce mode ayant trait à la cohérence, en vue de faire passer son message, dans un espace lisible et concentré. Ce faisant, le procès qui se déroule dans *P. M* et *M.E* de manière systématique pour mettre à nu les défauts des hommes, s'étend sous une autre facette dans les autres pièces. En ce sens, celles-ci constituent matériellement la *matière* dans laquelle il existe le *sujet* ou le fond auquel l'action dramatique se réfère. Le procès au vrai, reste une confrontation entre différents protagonistes au sujet d'un conflit dans le but de les départager, de régler un différend et de désigner les coupables. Ainsi, la palabre dans *P.F.A* fait usage de la parole pour convaincre ; dans *L.B.K*, l'usage de la force des armes pour mâter le camp adverse et la confrontation au pouvoir dans *N.S* participent de ce but de rechercher la paix sociale au sein de la communauté. Il y a, en effet, recours au rôle du théâtre de réguler les passions comme le veut

Aristote, c'est-à-dire théâtre comme lieu socialisant, lieu véritablement pédagogique dans son projet utopique de mimer la nature du monde sur une scène. La concentration de l'action sur scène est une marque du théâtre. Cette action facilite dans l'immédiat un apprentissage. Celui-ci est réalisable par l'intériorisation du jeu de l'acteur. Cette intériorisation par le public, peut être le fait de ce qu'on qualifierait de *la provocation théâtrale* qui émane de cet ardent souci du dramaturge à mettre le public en situation d'acceptation de ce qu'il voit. De sorte que disparaisse la distance entre la scène et les spectateurs, que ceux-ci soient placés comme à l'intérieur du spectacle, bien qu'il existe tout doute pour qu'ils n'y soient pas. Par une telle disposition, les spectateurs apprennent, découvrent une réalité qui se déroule devant eux, une découverte d'eux-mêmes.

1.1.6. *Mimèsis et catharsis*

A la suite de cet exercice pédagogique au théâtre, on comprend que Mikanza souscrit d'abord au précepte de « plaire et instruire » qui ressort de l'Antiquité, dans la définition de la littérature comme « imitation ». Celle-ci semble conditionner la perception et la compréhension du spectateur (lecteur) dans la représentation comme un ensemble d'éléments de la représentation puisés à la réalité sociale. Chez Aristote, le terme le plus largement brassant l'art poétique (poiètikè) est la *mimèsis*, traduit traditionnellement aussi par *imitation*. Plus récemment, il veut signifier *représentation* pour Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot et *fiction* pour Käte Hamburger²⁰⁴ et J.M. Schaeffer²⁰⁵.

Ainsi, dans la présentation (exposé) des faits passés, actuels et futurs, Socrate, prenant l'exemple de **L'Illiade**, avance que les poètes, entendez les auteurs, procèdent soit par une exposition pure et simple (haplè diègèsis), soit par une imitation (mimèsis), soit en recourant à deux méthodes reconnues à Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dans leur récente traduction de **La Poétique** d'Aristote, qui assimilent la mimèsis au « mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique et, l'art poétique selon Aristote est l'art de ce

²⁰⁴ Cf. **Die Logik der Dichtung**, Stuttgart, Ernst Klett, Verlag, 1957; un vol. in-8, 264 p.

²⁰⁵ Cf. **Pourquoi la fiction?**, Paris, Seuil, 1999.

passage²⁰⁶ ». Il ne s'agit pas de présenter le réel, d'en imiter les formes plausibles, de le mettre sous les yeux du spectateur, mais de le représenter (du latin, *repraesentare* « rendre présent »), c'est-à-dire de le signifier à distance intentionnellement. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ajoutent : « l'activité mimétique (...), établit entre les deux objets, modèle et copie, une relation complexe ; elle implique à la fois ressemblance et différence, identification et transformation, d'un seul et même mouvement ²⁰⁷ ». Il semblerait, à en croire Aristote, que la mimésis soit une première tentative de définir la fiction comme distance nécessaire par rapport au réel.

Les sémiologues qui abordent les problèmes de la mimésis, particulièrement au théâtre, estiment que le théâtre n'est pas une imitation de la vie, l'œuvre n'est pas la copie de la réalité. La position peircienne interdit aussi de considérer les signes, c'est-à-dire l'œuvre, comme une simple copie du réel. Il ne s'agit donc pas de produire un simulacre de réel, mais d'y renvoyer. Les signes renvoient au réel en convoquant l'expérience du lecteur (spectateur, auditeur) à propos d'objets sur lesquels on attire leur attention au moyen des indices. Les signes apportent la connaissance du réel en donnant des informations dans un certain effort de procédure et d'adaptation (création) dramatique.

1.1.6.1. La distinction introduite dans la mimésis

Notons que la mimésis n'est pas définie comme s'il allait de soi que ce concept générique rassemblait à l'épopée, la poésie tragique, la comédie, l'art du dithyrambe et de la flûte et de la cithare, à en croire **La Poétique** d'Aristote. En y regardant de près, « trois sortes de distinctions peuvent être introduites dans la mimésis ou dans la façon dont on peut composer des histoires avec réussite²⁰⁸ ». Cette distinction prend en compte le moyen, l'objet et le mode de représentation. De cette distinction peut surgir le lien aux catégories esthétiques telles que le baroque, le réalisme et le tragique.

²⁰⁶ DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, *Op.cit*, p. 20.

²⁰⁷ DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, *Idem*, p. 157.

²⁰⁸ COMPAGNON, Antoine, *Op.cit*, pp. 13-15.

a) L'élan à la sensibilité

Au regard du contenu textuel des pièces sous analyse, Mikanza ne présente aucune attache au courant artistique baroque. Il n'est pas un auteur au goût insolite ni étrange et ne s'en réclame pas. Il est plutôt un auteur pragmatique et d'élan poétique, lié à la scène dramatique. Il observe et exprime des choses de manière à ce qu'elles se révèlent au public sans difficulté. Il est un dramaturge classique.

A notre sens, il joue de temps en temps sur la fibre pathétique, met en scène le drame social (toile de fond) ou tout autre situation qui enserre les personnages. Ainsi reprend-t-il comme moyen le pathétique pour caractériser certains moments où survint l'émotion humaine. Il s'agit aussi de la sensibilité provenant de l'épanchement du cœur, de la faiblesse de réaliser ce qu'il y a de mieux et d'expression du désarroi, car l'homme est sensible.

On note en ce sens l'appel au ton pathétique, dans la bouche du peuple (N.S) pour réclamer « *l'eau* » que lui refuse le pouvoir politique. L'eau pour vivre parce que ce pouvoir-là, l'a emprisonné dans le « *sahel* ».

Emouvant et triste cette parole de l'Épouse de T.S.F qui dit : « *éloigne-moi, Seigneur, de cette terre...* » (Tab. II, p. 36). Car, elle sait qu'elle ne survivra pas après la mort de son mari. Elle dit encore : « *ce matin, j'ai presque joué à l'ange devant la tombe de Jésus* » (Tab. II, p. 28).

Une fois encore, émouvants et tristes, les pleurs de la jeune fille écolière (P.M) qui, en dépit de son refus catégorique de se marier contre son gré, ne peut rien devant la sentence parentale qui lui interdit son droit légitime à l'expression libre. De cette manière, nous constatons que Mikanza est partisan d'un certain réalisme.

b) Lien au réalisme : Langage et extériorisation

Il n'est pas de doute que le moyen (en *hois*), c'est-à-dire la nature et la société, auquel recourt Mikanza, représente deux réalités projetées devant de lui. Dans la société, il est en face de tous les problèmes qui concernent l'homme. A cet égard, la condition de ses compatriotes semble particulièrement déséquilibrée, sans espoir. Pour exprimer cette condition, le critère du langage, du rythme ou de la mélodie, comme le

prévoit Aristote, est pris en compte (**La Poétique**, 47 a 22) : l'art du langage notamment, en prose, comprend à la fois les mimes, les dialogues socratiques et l'écrit (le mètre). Pour ne parler que des mimes, Mikanza, grâce à son talent, traduit la culture (ou la fusion poièsis : le mètre et la représentation), c'est-à-dire il allie la nature de poète et d'observateur averti de notre environnement naturel. Dans *P.F.A*, il reprend la vie dans nos campagnes. C'est comme s'il faisait l'éloge de cette vie silencieuse qui voit les paysans se lever tôt, armés de courage et de fraîcheur pour se rendre dans la forêt. Dans celle-ci, la savane ou la brousse verdoyante, ils passent leur journée à défricher, labourer, cultiver, tendre des pièges, pêcher dans les rivières, etc. Ce sont des lieux privilégiés d'apprentissage collectif des métiers et de la transformation de la vie. Mikanza semble faire revivre l'admiration d'une certaine enfance que l'on peut retrouver à travers le prologue. Cette existence de vie, mettant en exergue la forêt comme richesse, place la femme au centre de l'action :

L'heure du retour au village après une journée de travail en forêt. (...) un groupe de femmes, l'une est chargée d'un fagot de bois, une autre d'un lourd panier de manioc, une troisième d'une nasse tandis qu'une autre transporte une cruche d'eau et un petit panier (...). (L.B.K, prologue, p. 5).

Ce retour procure la joie car les femmes ramènent la nourriture non seulement à la famille, mais aussi pour ceux qui sont restés au village. Le village devient une image de l'unité.

Le village primitif resplendit ici dans la sauvegarde des préceptes d'une vie conforme aux exigences naturelles. De la même manière, le village primitif a inspiré les poètes haïtiens dans la sauvegarde de *l'indigénisme* et inspire encore et longtemps de nombreux écrivains. Cet art poétique (poièsis) ayant essentiellement comme source la réalité de la nature, relève du ressort de la mimèsis. Ce qui renvoie aussi à l'enthousiasme et au fétichisme du feu de brousse dans les villages, caractérisant un moment unique et plein de sens dans l'initiation et l'acquisition des techniques de chasse par les jeunes. Mikanza y pense en effet quand il en donne quelques repères : *trou de rat, vitesse dans la poursuite des gibiers, pièges divers*. Une initiation qui concerne aussi d'autres métiers, comme celui de sculpteur, selon l'artisan Ndala, considéré depuis les origines

comme sacré et secret. (Acte II, sc. P. 30). Un autre moment est celui où l'on ramène les prises de leur chasse au village, rend évidemment le sens de la solidarité et du partage. Ce même sens, on le voit dans le partage de noix de kola et de vin de palme pendant le Conseil à Benga et à Kipwala. En fait, tous ces comportements obéissent aux normes sociales.

Le sacré apparaît pendant l'organisation d'un rite ancestral afin de choisir les paysans qui vont vendre les produits du village de Benga à l'étranger. Ces paysans obéissent aux coutumes d'interdits pour préserver toute leur performance au cours des opérations de vente et achat de tous les produits du marché. En face du village, Mikanza s'inspire de la ville qui revient dans ses pièces, mais sans apporter un confort dans la culture africaine.

Le lien au réalisme apparaît tout aussi bien dans la création qu'est le théâtre, à la fois langage, extériorisation et copie amplifiée ou amoindrie du réel, mais peut-être conformiste. Aussi, l'écriture dramatique chez Mikanza, réaliste, simple, poétique et directe, résulte d'un exercice d'élaboration qui a des moyens, des dispositions et comportements observables. Pour parvenir à l'extériorisation de ce qu'il textualise, Mikanza, volontairement ou involontairement, mime des faits, des développements humains et des régressions. Ce sens d'observation et d'analyse invoque, à ne point en douter, une imagination fertile et une capacité de production et de concrétisation des faits sur la scène théâtrale.

Le mode de la représentation (en *hôs*) est celui où il y a un *narrateur* qui met des personnages en action ou qui parle comme si on est un narrateur.

Dans les deux cas, Aristote parle tout simplement de la mise en acte du texte, de l'action dramatique. Grâce à la théâtralisation consignée sur le texte, et à la représentation, la mimésis est visuelle et auditive. Dans la mesure où elle s'appuie sur des éléments tels que la danse. A partir de celle-ci, on pense que la mimésis consiste à exécuter, avec le corps tout entier, des mouvements et du rythme d'une musique reprise par le tam-tam avant le "combat à la danse" et après le combat (P.F.A). Les paroles dans les pièces de Mikanza sont certainement celles qu'on entend tous les jours ou qu'on n'a peut-être pas suivies dans l'expérience de chaque individu. La tenue vestimentaire est conventionnelle ou

extravagante, ou encore réaliste selon le genre dramatique, et renseigne sur la qualité ou la classe sociale. Le masque n'est pas sollicité dans les pièces à l'étude, dans la mesure où Mikanza n'a rien à cacher des visages de ses personnages qu'ils soient singuliers ou universellement semblables. Quant à l'objet de la représentation (*hā*), Aristote l'aborde comme « des personnages en action ». Celle qui s'offre au drame quotidien et même au tragique.

c) Lien au tragique

Par rapport à l'objet de la représentation (*hā*), les pièces de Mikanza à travers les personnages de l'Épouse, l'Étudiant, le Meneur et d'autres encore, essaient de présenter des êtres en action. Pour Aristote, ceux-ci peuvent être soit nobles ou bas, soit meilleurs ou pires, soit encore semblables à nous. Pour Mikanza, les problèmes des personnages ressemblent à ceux qui nous entourent et nous touchent. Si les êtres en action dans la fiction sont créés à l'imitation des êtres réels, la mimésis est-elle passive ou active, reproduction du réel ou production d'un artefact ?

La mimésis qu'elle soit passive ou active, peu importe si Mikanza, et c'est le cas, présente quelque catégorie d'hommes. Ces hommes ne sont pas nécessairement pris comme modèles, mais ils ne sont pas des artefacts. Sans doute, à voir ses personnages et d'un point de vue réaliste, l'activité mimétique que l'on peut induire est féconde, dans la mesure où elle s'accompagne d'une transformation esthétique ou éthique. La transformation de Manga à l'issue du "combat à la danse" avec Mukoko et, concurremment, celle de Mayamu devenu chef de village, celle des adultes à leur sortie de prison,... produisent un effet chez le spectateur (le lecteur). C'est à ce niveau que l'on est proche de la notion de catharsis.

D'ailleurs, selon la formule de Anne Ubersfeld, celle qui intériorise dans une certaine mesure la transformation, « ce qui est imité (au théâtre) n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code²⁰⁹ ». Il s'agit donc de la nature singulière du réel – celui qui fait signe toute activité mimétique –, et de la portée sociale de l'opération cathartique qui en résulte. Déjà du grec, *katharsis* signifie *purgation des passions*. Selon une conception évoluée et

²⁰⁹ UBERSFELD, Anne, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981, p. 67.

pratique, la catharsis renvoie à une purification, à une épuration physiologique et morale, où corps et âme se débarrassent de traces impures qui interdisent le bon rendement de la société. A ce propos, on assiste à une sorte de frémissement comme le dit Yoka Lye Mudaba dans la Préface de *T.S.F.* « Frémissement tragique incessant (...) Mikanza reste classique par le retour du tragique à chaque tournant du récit. Classique par l'austérité du ton et par le dépouillement du décor ».

Chez Mikanza, en effet, on constate qu'une maladie plonge dans l'émoi l'Épouse et les membres de sa belle-famille. Il y a la présence de la catastrophe. Celle d'une marche pacifique qui finit par un massacre humain, celle d'une gifle qui donne la mort à une personne très chère, la sœur de l'Étudiant et celle du poison dans la nourriture, qui tue un enfant innocent. Tout cela constitue une relation mimésis-catharsis. Relation qui projette le réel en un tout autre ordre qui le déréalise pour rendre possibles les « chocs moraux » dont parle le cinéaste Hitchcock, afin de retrouver un équilibre moral, mais pour ce qu'en pense Aristote, opérer un ébranlement du spectateur par rapport aux événements terribles subis par ces personnages.

Ces événements terribles caractérisent le tragique qui renoue avec l'esprit de la tragédie et du pathétique (issu du *fatum*), propre au baroque dans une inégalité (un refus) au conflit qui favorise les uns au détriment des autres. Conflit qui engendre finalement un tragique « injuste » en lieu et place de l'harmonie qui devrait clore normalement la fable de *T.S.F.*, *N.S.*, *M.E* et *P.M.* On est en présence de faits qui interviennent à la fin, lesquels accordent au temps et au contexte (final) « une valeur prémonitoire et maléfique, invitent ainsi le spectateur à construire un sens qui fait basculer les pièces vers la tragédie ²¹⁰».

Cela peut relever de la transgression fondamentale, qui tient compte de victimisation et d'incident, de la grandeur du choix et de l'absence de vision (leader)..., qui va modifier la stature des personnages (héros). Dès lors, on constate chez le dramaturge, que la relation mimésis-catharsis se présente d'une part comme une propension naturelle du dramaturge aux « objets préexistants » avant d'aboutir à un artefact poétique, et d'autre part, « comme un double mouvement d'inscription et de déni du réel dans l'espace du jeu, le malaise cathartique, tel qu'on l'a souvent

²¹⁰ PRUNER, Michel, *Op.cit.*, p. 68.

appelé, en vient à s'associer à un certain plaisir esthétique²¹¹ ». Plaisir ambigu, dirait-on, dans la mesure où il ressort d'une situation qui provoque la pitié et l'émotion chères à Aristote ; néanmoins, il s'investit à la libération de l'individu à retrouver la commune mesure. Dans un autre versant, la catharsis au théâtre est, en quelque sorte, un rite *purgatif* qui consiste à mettre sur scène et à exorciser les angoisses et les désirs d'une communauté

Le tragique de Mikanza naît du désastre que la vie impose à chaque individu. Ce n'est pas l'émotion aristotélicienne, la crainte ou l'attente que quelque chose arrive, mais plutôt l'irréremédiabilité du danger provoqué par les autres qui met l'homme dans l'impasse totale, le vide autour de lui. Le caractère de tragique apparaît inéluctablement du fait de la fatalité. Celle du sida (T.S.F) et celle des adultes (P.M) qui se torturent dans une sorte de dépouillement des efforts qui n'aboutissent nullement et qui mènent au bout du compte à la mort. C'est une figure tragique des gens qui s'émeuvent chaque jour dans une impossibilité de vivre normalement. Ils attendent sans cesse un changement qui, malheureusement, se transforme en la mort inattendue de la sœur (M.E) et en bain de sang (N.S). Les soldats veilleurs en guerre (L.B.K), les paysans confrontés à la faim et la misère (P.F.A), etc. voguent dans cette même impossibilité de vivre normalement. Ce sont en fait des épreuves du genre humain conduisant à la catastrophe. En effet, comme on peut le noter dans la Préface de **Bérénice**, Racine définit le principe fondamental du ressort tragique en ces termes :

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, et que les acteurs en soient héroïques, que les passions en soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie²¹² ».

Comme ce qui est en cause dans toute tragédie authentique, c'est la destinée humaine elle-même, le « fond substantiel de la vie » ainsi que le dit Hegel. Dans son œuvre **L'Esthétique**, Hegel note que

²¹¹ MARCHAND, Alain Bernard, « Mimèsis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », in **Philosophiques**, vol. 15, 1988, p. 110.

²¹² RACINE, Jean **Théâtre complet I**, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 377.

« le véritable fond de l'action tragique quant aux buts que poursuivent les personnages tragiques, est compris dans les cercles de puissances, en soi légitimes et vrais, qui déterminent la volonté humaine. Ce sont des affections de famille, l'amour conjugal, la piété filiale, la tendresse paternelle et maternelle, l'amour fraternel, etc ; de même les passions et les intérêts de la vie civile, le patriotisme des citoyens, l'autorité des chefs de l'Etat²¹³ ».

Il convient de dire à la suite de Hegel que ces traits attribués au tragique ou à la tragédie, proviennent du fait que l'individu est victime de ses passions, de ses fautes, de son inconduite, de son comportement véreux et de ses propres turpitudes. A part P.F.A qu'il considère comme une pièce de jeunesse et dont une certaine critique a noté le manque de maturité dramatique, Mikanza a construit au fur et à mesure une forme de théâtre qui recherche à la fois un lien à la convention et la concentration, ainsi qu'à la distance et l'ingéniosité dramatique. Pour la convention, l'écriture servant le genre dramatique qui soutient les pièces à l'étude est une indication directe au respect de leur contenu. Celui-ci obéit à une prescription des formes héritées de l'Antiquité grecque.

Ce point de vue du tragique et du drame quotidien a poussé Mikanza à allier parfois son écriture au drame quotidien et au tragique ; ce qui aurait bien ressemblé à une dichotomie, d'autant plus que le contenu et la structure ne le présagent pas en avance. C'est pour cela, selon le point de vue moderne de la classification, N.S, T.S.F, M.E et P.M sont censées exciter la terreur ou la pitié.

Le chef Manga, le pouvoir dans N.S et M.E procèdent d'une tendance à la justice où seul compte l'exigence d'un individu. Manga s'impose dans le feu de brousse pour enfin apporter le désastre à son village Kipwala. Le pouvoir politique instaure un arbitraire anonyme aux dépens de l'harmonie collective. Par rapport à ces faits qui empêchent l'essor d'un avenir prometteur, il faut constater la transgression de l'élément moral que postule Hegel comme « substance divine », la représentation de ce qui s'adresse à la raison, le vrai que conçoit l'esprit, étant entendu que « la puissance morale » est par nature une « destination de la raison libre » de l'homme.

²¹³ HEGEL, *L'Esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 141.

Dans sa lamentation, l'épouse voit son sort scellé à jamais. Elle réalise qu'elle a peur ; son esprit dans le désarroi, un vide l'engloutit et dans un élan mélodramatique, elle lâche :

« peur pour mes pauvres orphelins. Oh fatalité du destin qui se transmet de la mère aux enfants. Peur des ravages de cette satanée maladie sur le corps... » (T.S.F, Tab. VII, p. 64).

Ce qui ressemble bien à une paralysie, à une ineptie totale ; les événements sont révélateurs d'angoisse et côtoient le tragique. Il s'en dégage aussi un pathétique plaidoyer qui fait le constat de l'impuissance absolue face au destin qui écrase l'Epouse. Comme il en est aussi le cas du Meneur et ses groupes, de l'Etudiant, de la fille mariée tôt par ses parents à cause du manque total des moyens financiers.

1.2. L'oral dans l'écrit dramatique et scénique

1.2.1. Explication du proverbe

Le Grand Robert définit le proverbe comme une formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphoriques ou figurés et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social. Du latin *pro* (devant, pour, dans le but de, au lieu de) et *verbiūm* (mot, terme, expression, parole), ce qui donne « au lieu du discours » et « dans le but du discours » et a un lien avec « la façon de s'exprimer ». C'est donc une formule qui dit et montre les choses autrement.

Le proverbe est d'existence souvent très ancienne, d'origine populaire et par conséquent sa transmission se fait oralement. Il sert d'argument d'autorité. C'est une formule langagière de portée générale contenant une morale, une expression de sagesse populaire ou une vérité avérée dont la réalité s'est déjà confirmée dans la communauté.

Il renvoie à une expérience que l'on juge utile de rappeler, de communiquer ou de partager. Contrairement à la citation ou l'apophtegme, le proverbe n'est pas attribué à un auteur. Son utilisation a été courante dans la communauté africaine où l'oralité joue un rôle principal, dans les débats, les rencontres et sous l'arbre à palabre.

Souvent c'est la conviction apportée, sur base d'une argumentation solide, par le proverbe qui tranche les débats.

1.2.2. Circonstances de son emploi

Selon Aristote, les registres de l'emploi du proverbe sont variés : il peut être soit un témoignage, soit une métaphore, soit une sentence. Comme témoignage, il sert de preuve, il s'appuie sur la foi des anciens, des hommes illustres²¹⁴. Métaphore, il désigne autre chose : « par exemple, si quelqu'un appelle un autre à son aide dans l'espoir d'en recevoir du bien et subit un dommage, c'est, dit-on, comme l'habitant de Carpathos avec son lièvre, car tous deux ont éprouvé le même mécompte ²¹⁵ ». Formule ou sentence, le proverbe exprime une idée générale, une pensée non figée.

1.2.3. Le proverbe en tant que trait éthique, oral et narratif

Au théâtre, la parole se remarque, entre autres dans le dialogue, système dramatique par excellence. A travers ce dialogue se reconnaissent des faits de la réalité ou non, paraissant de manière nette ou imprécise dans la représentation dramatique. Celle-ci attire le regard et instaure un rapprochement avec la source, fût-elle le proverbe, dont elle porte la marque. Le proverbe, par une certaine prérogative et son passage ostentatoire, exprime, évoque, éveille les sensations surtout au cours de sa scansion face au public. Depuis la naissance de l'art, les formes qui y sont représentées, sont essentiellement guidées par le désir qu'ont les artistes de *représenter fidèlement le monde*, qu'il soit réel ou imaginaire. En *art figuratif*, la dimension de la parole invisible est noyée dans la forme de ce qui est peint, en même temps qu'elle donne au public sa propre parole et l'occasion de s'exprimer sur une telle représentation. Par un effort à montrer dans la peinture les différents traits, le peintre parle avec son pinceau, il lui accorde aussi la parole quand il est absent. Ainsi, la peinture elle-même parle d'une certaine manière et, aussi suivant le regard que lui jette le public.

A la suite d'un tel procédé, il est compréhensible que la parole reprise dans une œuvre écrite, se remet d'autorité lors de la représentation au public. On se rend compte facilement qu'il se perpétue une tradition

²¹⁴ ARISTOTE, *Rhétorique*, I, 15.

²¹⁵ ARISTOTE, *Idem*, III, 11.

théâtrale qui convertit la parole en mots ou expressions, quelle qu'en soit l'origine ou le genre littéraire. La parole s'apparente à un processus créatif d'appropriation en référence avec le fondement du texte théâtral et de l'évolution du domaine dramatique. En général, et on le sait, les auteurs s'inspirent de cette tradition où les œuvres littéraires « restent plus ou moins attachées aux mouvements culturels, politiques, philosophiques et esthétiques ».

Au XIX^{ème} siècle, les frères Jacob et Wilhelm GRIMM, soucieux de sauvegarder la *tradition populaire orale*, ont collecté des contes dans toute l'Allemagne pour publier leurs **Contes**, dans lesquels on retrouve **Blanche Neige**, **Le Chat botté**, etc. Tout comme il en est le cas au XVIII^{ème} siècle pour les contes exotiques des **Mille et une Nuits** racontés depuis le VIII^{ème} siècle dans les pays arabes, parus en français et dont le récit-cadre renseigne sur l'hésitation, empreinte d'admiration du Sultan, à la fois médusé et indécis pour réaliser son projet macabre à l'encontre de la belle Schéhérazade.

Même s'ils servent à divertir les auditeurs, les textes transmis à l'oral ont avant tout une préoccupation d'*instruire*. Qu'il s'agisse de contes totalement imaginaires, d'épopées racontant les exploits de personnes ayant réellement existé, des généalogies détaillant la vie d'une dynastie ou d'un peuple, des devinettes ou des énigmes et même des proverbes. Ces différents genres apportent et renforcent des éléments textuels et dramatiques pour non seulement assurer la vivacité et la visibilité du niveau scénique, mais aussi (r)enseigner et préserver les valeurs morales à défendre. Dans cette logique et certainement par sa technique d'écriture, Mikanza fait appel aux proverbes, car le théâtre est un genre qui lui donne une diversité de présence textuelle. Il existe comme un univers parallèle entre leur enchâssement et le théâtre dont la vocation de distraire est doublée d'un caractère pédagogique. Le proverbe africain notamment, inscrit dans la pièce de théâtre *P.F.A*, peut être considéré comme un objet littéraire qui surgit dans toute sa faculté grâce à l'effort du dramaturge, lequel le fait pour son public ou son lecteur. D'ailleurs J.P. Sartre dans **Situation II** reconnaît qu'« il n'y a d'art que pour et par autrui ». C'est dire que l'auteur écrit pour un public et non pour lui-même.

La pièce *P.F.A*, particulièrement, comporte des proverbes et confie à l'analyse une diversité de moyens d'étude. C'est pourquoi *nous nous y attardons avant de pouvoir les observer comme figures de style littéraire* dans les pages suivantes. Au même titre que la musique et la danse, la mimique et la gestuelle, la sculpture (masque) pour affirmer, dans un but culturel, les valeurs essentielles, *le proverbe* inséré dans la texture dramatique impose donc son intrusion essentielle, d'autant plus qu'il est requis non pas pour dévoiler ce qu'il est, c'est-à-dire un objet, mais pour qu'il soit absolument, à travers le langage parachevé par l'activité de lecture. Consécutivement, on peut déceler et comprendre la présence, même éphémère, d'une tradition et/ou coutume, d'un récit dans les proverbes, fragments d'une grande sagesse ancestrale longtemps enfouie, lesquels rapportent des événements avec une part *mythico-merveilleuse*. Car, en ce moment précis où le texte dramatique est soumis aux exigences de représentation parce qu'il est à la fois écriture et action, il fait place naturellement à l'oralité.

Dans le cadre de cette symbiose, notre regard est porté sur une analyse du type phraséologique. Dans celle-ci, le proverbe est considéré comme un objet d'un essai de sémantique, mais dans une triple affiliation²¹⁶ : *lexique, énoncé et texte*. Il est question de l'articulation des sémantiques lexicale, énoncive et textuelle au regard de la variabilité sémantique du proverbe. L'énoncé est considéré comme une formulation, c'est-à-dire comme unité syntaxique de base ou une séquence narrative selon T. Todorov. Il est encore considéré comme un discours ou un exposé de *type particulier* quant à ce qui concerne son style et son écriture qui conservent ou côtoient la bonne moralité, le bon sens commun. En général, ce point de vue peut conduire à observer des particularités du genre proverbial, à définir le sémantisme et le rapport entre l'homme et la société. Il s'agit d'un rapport d'harmonie, d'existence et de coexistence, de conduite, de culture, de vision du monde, etc. La caractéristique principale du proverbe – en tant que phrase ou énoncé – est que le fond et la forme restent fortement influencés par une expression relativement raccourcie. L'ordre est logique, la pensée conduit à une réflexion, à une démarche inédite parfois.

²¹⁶ MISSIRE, Régis, dans l'introduction de son Compte-rendu critique paru dans *Revue de Sémantique et de Pragmatique* n° 19 en 2007, intitulé « *Le proverbe, entre lexique et texte* », de **Motif et proverbes, essai de sémantique proverbiale**, de VISETTI, Yves-Marie & CADIOT, Pierre, PUF, Formes sémiotiques, CPST, Université Toulouse II, 2006, p. 2.

Dans l'ensemble, le décryptage des proverbes de P.F.A peut fournir un éclairage au niveau d'une sémantique d'inspiration phénoménologique dont « les principes organisateurs (*transposabilité, figuralité, caractère holistique et physiognomique de la perception*, etc.)²¹⁷ » conduisent à quelques niveaux de description : (a) *constructionnel/prédicatif* pour le caractère énoncif du proverbe, (b) *narratif* s'agissant de sa dimension textuelle, c'est-à-dire que « le proverbe est ici autant un objet de connaissance qu'un observatoire (...) »²¹⁸. C'est un *modèle interprétatif* du proverbe qui aide aussi à plusieurs présentations, entre autres celles qui renvoient à un point de vue *gestaltiste* et *holistique*. Que ce soient les cas, graduels, d'anticipation du prédicat dans l'argument externe : *Vous eussiez voulu sans doute que nous joignâmes nos cris aux siens et que son sort nous "apitoyât" ?* (sic) (P.M, *Tab. I p. 20*,) que lance le voleur à la femme à propos de l'insensibilité des adultes face au garçon ainsi que la volonté ferme du Meneur contenue dans cette phrase : *Réussir ou périr, vaincre ou mourir, c'est l'angoissante expectative* (N.S, *Mvt. 1, p. 19*), que reprend Mikanza, il existe une corrélation entre la forme et le sens des arguments. Ceux-ci signalent à première vue les personnages ou sujets (*les adultes, le Meneur*) une situation (*le sort du garçon, la marche pacifique*) un lieu et un espace (*la prison, la chambre du Meneur*) par lesquels un objectif (*aider le garçon, la prise de décision pour la marche pacifique*) a été défini. A partir de ces exemples d'énoncés, il s'avère que l'analyse soulève d'abord la question de « l'extériorité acquise entre prédicats et arguments²¹⁹ ». Une extériorité de langage autonome de la scène (cf. sémiologie théâtrale) et aussi du signe, vu par un interprétant (catégorie peircienne R.O.I). Ce qui confère au proverbe un autre caractère, celui de *légisigne symbolique argumental* incontestable.

Cette possibilité de la variabilité proverbiale, où les proverbes de forme semi-fixe dont « les composants, eux-mêmes souvent figés, offrent ensuite un terrain propice à ces jeux de décomposition et de recomposition. Cette possibilité à double sens de figement/défigement s'avère ainsi une ressource linguistique fondamentale pour le modèle interprétatif du proverbe parce qu'elle peut mutatis mutandis être reconduite du niveau actanciel/prédicatif du proverbe-énoncé au niveau actoriel/narratif du

²¹⁷ MISSIRE, Régis, *Op.cit.*, p. 2.

²¹⁸ MISSIRE, Régis, *Ibidem*, p. 2.

²¹⁹ VISETTI, Yves-Marie & CADIOT, Pierre, *Op.cit.*, p. 62.

proverbe-texte²²⁰ ». Le figement relève de sa nature et de sa fonction dans la société, ancrée dans le temps, tandis que le défigement est le fait d'étaler cette assertion au-delà. C'est comme cela que souvent, de génération en génération, la tradition orale a su marquer son impact dans la transmission des histoires racontées et même a donné lieu à de grands chefs-d'œuvre de la littérature universelle²²¹. Ainsi, on le sait, des histoires inventées profèrent une certaine éthique sociale. D'où, les auteurs puisent dans un fonds à la fois naturel, socio-culturel et historique.

P.F.A s'enracine dans une tradition millénaire africaine de la collectivité et fraternité qui représente un monde ou une vision d'ensemble. C'est un monde luxuriant de verdure naturelles, hors de contraintes ; un aspect de vie sans crime de tout genre. Cette représentation s'attache à donner aux formes dramatiques les aspects les plus réalistes, les plus vraisemblables possibles. En Afrique noire, plus spécialement, un grand nombre de peuples fondent la communication et la transmission des connaissances sur la relation directe entre les personnes par la parole (l'oral), même s'il existe tout un système d'écriture. C'est une forme d'expression qui éclaire un aspect *artistique*. Le proverbe dans son énoncé reprend un petit récit, avec bien sûr des actants dans un espace et dans une circonstance temporelle. La dimension de la parole (l'oral) située dans les pièces de théâtre, quel que soit le sujet ou le thème, présente un désir de l'esthétique, comme le disait Emmanuel Kant : « L'art ne veut pas la représentation d'une chose belle, mais la *belle représentation d'une chose* ». L'œuvre finale doit plaire au spectateur. L'artiste cherche en effet la beauté, *l'attire dans ses formes*, au travers d'une configuration liée à la tradition orale et au *plaisir de raconter*.

La pièce *P.F.A* nous donne une petite illustration à travers les proverbes. Ces proverbes sont exprimés autour de deux programmes : (i) les feux de brousse et (ii) l'organisation des marchés.

(i) Sur les feux de brousse à Kipwala :

« L'enclos où demeure une chèvre est un carrefour qui attire les boucs ». (P.F.A, Acte I, sc. 3, p. 9).

²²⁰ VISETTI, Yves-Marie & CADIOT, Pierre, *Op.cit*, p. 62.

²²¹ Si Homère est l'auteur de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, ce n'est pas lui qui a « inventé » ces histoires. Il a mis par écrit des récits que l'on se transmettait de génération en génération depuis plus de quatre siècles.

Sens ou signification :

L'endroit entouré d'une clôture garde souvent des choses sensibles, des biens chers. Il protège un patrimoine individuel, familial ou collectif. Souvent il est un lieu qui suscite des convoitises. Mais, surtout, il peut être exposé aux difficultés et aussi à quelques menaces réelles.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Mayamu est accueilli chez le chef Manga pour la réunion de Conseil du village. Ce dernier s'enquiert de la situation de sa famille. Mayamu lui répond que tout va bien, malgré les problèmes de santé qui affectent ses enfants. Cette sagesse porte sur la condition des hommes, comme un espace borné qui nécessite une protection et un soin attentionné. Tout peut affecter cette condition, car étant un lieu de convoitise incessante et diverse. C'est que là où il ya des hommes, il ne manque pas des problèmes qui sont inhérents à la perversité humaine.

Ce proverbe est révélateur et fait appel à la préservation de la santé de la famille pour résister aux difficultés, pour enrayer toute situation malheureuse qui dérange la quiétude commune. Ce qui implique le maintien de cet enclos pour éviter le contact avec des situations nuisibles et porter l'attention à la préservation de la vie.

« *Tu te querelles avec le coq, tu te querelles avec la chauve-souris, mais qui te dira alors quand il fait jour ?* ». (P.F.A, Acte I, sc. 4, p.10).

Sens ou signification :

La dispute entre les membres d'une famille nuit beaucoup à leur intérêt commun. Pour ce faire, la concorde et l'attente doivent se substituer à la discorde. A cet effet, l'aide des uns et des autres est indispensable à l'accomplissement efficace d'une entreprise.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Avant la tenue de la réunion du Conseil du village, on échange quelques propos, suivis des salutations et des accolades. Muka répondant à Mayamu autour de sa dispute avec les gens de Mbelo à propos de son

étang, dit que : « Cela s'est bien terminé. Il ne nous appartient pas, à nous, de semer la discorde avec les autres villages ».

C'est ainsi que Mala saisit l'occasion pour placer ce proverbe. Ce dernier se place au niveau actériel/narratif et met en évidence les espèces vivant dans une même sphère. La conduite des gens dans un village doit préserver la concorde avec ses compatriotes et même avec ceux du village voisin. Autant on cultive l'amitié et la concorde, autant on renforce la cohésion avec toute personne ou toute race sans distinction. En outre, les êtres d'une même origine doivent demeurer solidaires. Leur *similitude* et leur *agissement* sont un précieux *concours* dans *l'évolution* et *la détermination* du temps, de l'avenir. Dans sa fonction pédagogique, ce proverbe accroît l'art de transmission de la sentence sur *l'entente* et la *solidarité* entre les individus de la même contrée.

« *Qu'on m'insulte, qu'on me batte... qu'on me donne à manger, je mangerai... peu importe d'être rancunier, quand pour vivre, il suffit de manger* ». (P.F.A, Acte I, sc.5, p. 11).

Sens ou signification :

La vie est faite de bonheur et des moments d'incompréhension. Comme la raison est essentielle à l'homme, il est bon de s'attarder à ce qui est indispensable pour vivre. De même, l'accessoire ne peut dépasser l'utile. En conséquence, rien dans la vie ne peut décourager une activité qui préserve les ressources vitales.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Les notables de Kipwala échangent sur les plats froids qui sont servis. Muka refuse alors de manger. Très vite, fusent des reproches de ses collègues Dititi et Mayamu. Ces derniers estiment que l'essentiel est de manger quelles que soient la lenteur de service de table, la quantité et la qualité des plats. D'où, il faut manger pour vivre.

La convergence des idées entre les notables Dititi et Mayamu et leur chef Manga, conduit à une réflexion qui cadre avec *la cohésion communautaire*. La réflexion fait référence à *la persistance* d'une multitude de problèmes que l'homme rencontre dans la vie. Aussi, la disposition morale du proverbe en dépit de ces problèmes, recommande

d'avancer et de regarder vers son objectif. Dans leur prise de parole autour de la table où ils sont tous réunis, survient un enchaînement de mots qui se fie à la sagesse de jadis, lequel produit une pensée dont le principe organisateur propose une description du type constructionnel/prédicatif. Cette description a évolué comme un proverbe-texte qui renseigne sur le *carpe-diem*.

« Les beaux colliers ne pourraient se porter, s'il n'y avait au préalable un cou ». (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 15).

Sens ou signification :

Il est normal que l'ordre soit imprimé dans tout ce qu'on fait. Il en est de même avec le choix d'un lieu ou d'un moment pour poser un acte. Ceci est capital, car en posant un acte, il faut savoir où cela peut conduire. C'est ainsi qu'il faut se doter des moyens de prévention pour que l'acte posé ne soit pas vain.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

La réunion du Conseil est ouverte. Le chef Manga oriente ses propos dans le but de convaincre les notables à approuver son projet qui consiste à "conserver en bon état la vie" à travers les feux de brousse. C'est une tâche obligatoire à remplir. Mais, il faut noter qu'une activité sérieuse demande l'énergie la méthode, l'application efficiente, le but et le résultat.

Le proverbe épingle la question de « l'extériorité acquise entre prédicats et arguments » dont parlent Yves-Marie Visetti et Pierre Cadiot. La catégorie argumentative est portée sur deux postulats, à savoir *l'existence de quelque chose et son cadre exclusif*. Avec une certaine spontanéité d'esprit, Mayamu adresse au Conseil des notables une *mise en garde* qui porte sur une conditionnalité : « l'un ne peut exister que si l'autre l'est ». Le proverbe, de caractère holistique, comporte une fonction normative. La première proposition du proverbe est la conséquence de la deuxième, cela produit un enchaînement logique. Les deux propositions insinuent sans ambages la *complémentarité* existant dans la nature ainsi que la *solidarité humaine*.

« Eteints le feu lorsqu'il prend à peine... n'attends pas qu'il ait atteint la grande brousse ». (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 21).

Sens ou signification :

Un danger qui menace l'existence de la communauté ne peut être toléré. De même, lorsqu'un mal commence, il faut chercher à le supprimer. Il ne faut pas attendre qu'il se manifeste au grand jour ou qu'il prenne de l'ampleur, car cela peut devenir périlleux.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Les notables Dititi et Muka préviennent le danger des feux de brousse. Certes, les produits des feux de brousse et de la chasse sont nécessaires pour l'alimentation et les provisions du village. Mais, il faut penser avant aux conséquences qui sont le recul des forêts, la destruction de la faune et de la flore sans discernement, l'appauvrissement du sol et, surtout, la faim qui pointe à l'horizon.

Cette simple sentence, *passée au proverbe*, est affectée par un mode impératif, au motif d'obtenir quelque chose ou d'atteindre l'objectif assigné. Elle profère *l'anticipation* de la capacité humaine, censée produire un acte urgent. Une situation qui met en commun l'apport de chacun au profit de la communauté, le *dynamisme* d'action accompagné de *la prudence*. Cette sentence passée au proverbe joue un rôle normatif, désigne la voie la plus appropriée pour entretenir un avenir sans complication.

« Je n'aime pas la calvitie de mon mari. Et la nuit, où la mettras-tu ? Tu la retrouveras brillante près de l'oreille ». (P.F.A, Acte I, sc.11, p. 25).

Sens ou signification :

La tradition africaine oblige l'épouse à demeurer exemplaire vis-à-vis de son époux quels que soient ses défauts et cela en toute circonstance. Dans le mariage, l'époux demeure un pilier indispensable. Ce qui est conforme à la beauté physique ou ne l'est pas, ne constitue pas un motif de rejet d'un partenaire conjugal. La nature humaine comporte toujours des imperfections.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

La saison sèche est toujours présente. Les effets des feux de brousse se font sentir chez les villageois de Kipwala. Mayala s'indigne de cette situation difficile. Mama Mayo constate que les hommes ont l'air abattu, alors qu'ils sont un groupe fort. Dans ce climat de déception, le villageois Penga s'évertue à savoir si les femmes détiennent la sagesse de leurs mères. Dans ce jeu de parole empreint de ruse, on en arrive à tester les femmes qui ne semblent pas comprendre la nature de leurs hommes. À côté de la fonction theurapétique de ces assertions, il faut noter aussi le rôle moralisateur de la narration de Penga. Dans ce contexte, Penga (narrateur), fait jouer un petit récit qui met une vieille mère (locutrice) face à une jeune femme (destinataire). La démonstration est faite pour convaincre une épouse à comprendre ce que sont les hommes. Mieux, à discipliner la conduite de la femme.

Le contenu de ces assertions est *passé au proverbe* qui rythme en trois temps ; d'abord le *démenti* de la femme, ensuite l'accablante *interrogation* sur le temps (la nuit) et l'endroit approprié où se retrouverait la calvitie, enfin sa *présence* confortant en même temps son *attrait* (brillante) et sa *proximité persistante*. La nature humaine veut la *compréhension mutuelle* susceptible de permettre la cohésion conjugale et, au-delà celle de toute la société en dépit des contradictions et des différences. Il épingle aussi ce caractère *égocentrique* qu'il faut éviter, puisqu'on se marie pour le meilleur et pour le pire.

(ii) Sur l'organisation des marchés à Benga :

« *A force de se retourner entre le soufflet et l'enclume, le forgeron qui travaille sans apprentis se tord le corps et se déforme le ventre* ». « *Le secret de métier peut devenir un poison pour l'artisan. Et l'égoïsme n'est sain ni de corps ni d'esprit* ». (P.F.A, Acte II, sc. 1, p. 30).

Sens ou signification :

Tout travail nécessite un aide pour progresser et réussir correctement. Ne pas le faire, conduit au blocage et à l'échec. Lorsqu'un métier s'exerce en cachette, il peut devenir mystérieux et limité à la routine. Son développement ne suit pas et c'est mauvais pour le praticien. De même

l'égoïsme à ce niveau, ne favorisera jamais la pratique d'un art ou d'un métier.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Mayamu constate que tout ce qui est entrepris à Benga est le fruit d'une grande collaboration entre le chef, les notables et tout le village. C'est pourquoi, avant d'arrêter la date des marchés à venir, le chef Mukoko laisse le Conseil du village examiner toutes les possibilités et prendre les précautions utiles. Ndala dit que le métier de sculpteur, depuis les origines a été considéré comme sacré et secret. Mais, il n'est mauvais d'initier les jeunes.

La réussite dépend de l'effort de chacun. Pour y arriver il faut avoir la communion d'esprit. La perception que les deux proverbes livrent ci-dessus est de caractère holistique et physiognomique. Elle sert un ensemble du niveau actoriel/narratif. La fonction didactique (même discursive) est accentuée par la force des mots à laquelle un récepteur ne peut difficilement s'opposer. L'argument extérieur désigne d'abord *l'assistance* des uns envers les autres, ensuite *le rejet d'isolement* et d'égoïsme étant donné que toute attitude portée à *l'individualisme* constitue une inertie dans l'exercice normal d'un art, d'un métier et d'une entreprise commune.

En effet, les deux proverbes affirment la nécessité d'une *coopération* réelle dans l'exercice d'un métier, signale le danger de *la dissimulation* et de *l'égoïsme* d'un artisan. Bref, c'est dans la combinaison d'esprit que le chef Mukoko et le notable Ndala nous enseignent à bannir tout ce qui embrasse *l'égoïsme*.

« Il y a plus de matière dans deux têtes que dans une seule ».
(P.F.A, Acte I, sc. 11, p. 33).

Sens ou signification :

L'intelligence n'est pas l'apanage d'un seul individu. Elle est censée se trouver chez tous les hommes. Aussi, lorsque les hommes s'unissent, il est facile de trouver des solutions à ce qui les préoccupe. Plus, ils sont unis dans le travail, mieux apparaissent des solutions durables ; car un seul individu n'est pas censé résoudre tous les problèmes.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

En présence de Mayamu, comme observateur, le chef Mukoko a invité ses notables en vue de préparer les marchés. Il précise que les marchés de la saison sèche doivent être bien préparés. C'est pour cela qu'une réunion est nécessaire pour recueillir l'opinion de tous et éviter toute précipitation ruineuse. On partage la noix de kola, on boit du vin de palme en signe d'amitié.

Le dynamisme de cette affirmation s'affiche dans l'énoncé, qui renvoie au même moment à une certaine idée de nécessité de collaboration et de coopération qui suppose entente, accord et concorde. L'enseignement contenu dans l'assertion demande que les hommes deviennent les acteurs d'un développement certain, car, dit-on, « du choc des idées jaillit la lumière ». La société exige que les hommes, dans leur compétence, puissent s'entendre, réunir leurs intelligences, forces et vertus pour parvenir aux bons résultats.

« Si tu manges trop vite, tu te tranches la langue ». (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 34).

« Ne te laves pas les mains avant de savoir s'il y a quelque chose à manger ». (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 35).

Sens ou signification :

La première assertion signifie que toute activité réalisée avec empressement ou précipitation est souvent vouée à l'échec. La deuxième recommande qu'avant de réaliser quelque chose ou d'en jouir, il faut prendre le temps nécessaire de savoir si cela peut être possible ou accessible.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

L'organisation des marchés présente des aspects à examiner avec sérieux. A travers ces deux proverbes Kapaya tente de rappeler ce qui a été fait par le passé pour bien s'assurer de ce qu'il faut faire au présent. Après avoir entendu les préoccupations de ses collègues, le notable Kapaya ne cesse de faire la mise en garde. Il enchaîne les arguments pour convaincre les siens. Les proverbes ci-dessus rentrent bel et bien dans le domaine de l'oralité que le dramaturge insère dans le texte. De

caractère didactique, ces proverbes, d'une part, montrent la précipitation et le fait de ne pas « voir plus loin que le bout de son nez ». D'autre part, ils affirment qu'un acte posé en appelle un autre. Son énoncé relève du niveau actantiel/prédicat pour lequel on détermine les conditions et circonstances d'exécution de quelque chose. La réussite dépend des dispositions qu'on aura prises tout en s'assurant des précautions utiles.

« Qui a un bananier à domicile peut en cueillir les fruits même sous la pluie » (P.F.A, Acte II, sc. 3, p.35).

Sens ou signification :

Celui qui possède quelque chose auprès de soi, n'a pas besoin d'aller la chercher ailleurs. Il n'a pas à s'inquiéter du temps qu'il fait pour s'en approprier. Car, il a prévu ou programmé son utilisation présente et ultérieure.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Les notables de Benga s'apprêtent à annoncer le rassemblement des produits à tout le village. La période des marchés s'étend pendant deux semaines. Les dividendes que procurent les marchés avec les autres villages permettent, dans le temps, à préserver les forêts et les brousses.

L'assertion présente l'habileté d'un homme qui fait des choses en temps opportun et se préserve des difficultés à venir. La portée de cette assertion verse dans une formule proverbiale qui a pour fonction moralisatrice. Cette formule pousse le genre humain à sortir de ses travers pour rendre l'existence heureuse.

*« Un obstacle bel et bien vu par l'œil, ne crève jamais l'œil ».
« Quand tu as attrapé deux antilopes, disent les anciens, mange les chenilles et range les bonnes bêtes dans ton grenier ». (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 36).*

Sens ou signification :

Lorsqu'on prévoit un danger, on sait facilement l'éviter. C'est qu'il ne peut rien arriver à l'homme qui fait attention aux contrariétés de la vie. D'une part, les délices présents ne peuvent pas anesthésier l'effort à la prévision

de demain et, d'autre part lorsqu'on possède quelques biens, il faut penser à la manière des les utiliser pour éviter toute rupture.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

A Benga on organise la chasse avec précaution. Il s'agit de protéger la faune et la flore locales pour en tirer habilement quelques ressources. La faim étant un fléau aujourd'hui, il faut donc la considérer avec circonspection pour garantir l'avenir. Comme le dit Kapaya : ce qui compte, ce n'est pas d'en finir avec la faim aujourd'hui, mais de prévoir celle de demain. La vie est sacrée et il faut la préserver. C'est pour cela que le village Benga a renoncé à bruler les brousses, car « le feu tue indistinctement ». Souvent, il est difficile de contrôler le feu de brousse. C'est pourquoi les deux notables, pour l'éviter, font appel de façon conjointe, à leur fonds culturel ancestral qui conduit à la réflexion qui sous-tend l'argument des proverbes ci-dessus. Le premier proverbe souligne *l'anticipation et la prudence*, tandis que le deuxième informe sur *la précaution* comme garantie des actes à poser pour préserver la vie. D'une part, cette préservation dépend de *la connaissance* et de *l'habilité* de chacun et, d'autre part, de la mise en exergue du *temps* et des *circonstances spatiales* censés rendre possibles ces actes.

« *Les cornes de l'antilope ne poussent pas en un seul jour* ». (P.F.A, Acte II, sc.7, p. 44).

Sens ou signification :

La croissance d'une chose dépend de sa nature, de son espèce, du lieu et des circonstances dans lesquelles elle survit. En plus de tout cela, le temps reste un des facteurs déterminants pour arriver au changement. D'où, il faut s'armer de patience et de courage.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Mayamu est à Benga pour apprendre ce qui fait sa prospérité. Pendant son temps d'apprentissage, il a beaucoup réfléchi sur la mise en œuvre de toute cette expérience acquise. Il faut de la patience dans la réalisation d'une entreprise. Cette patience a pour conséquence : la maturation d'un projet et sa bonne exécution. De plus, elle forge la personnalité et la réussite dans la vie. La vie elle-même est un fruit de

longue attente et de privation, surtout quand il est question de l'intérêt commun. Cette sagesse nous côtoie chaque jour. Elle joue le rôle moralisateur pour les gens qui, souvent, ne comprennent pas que la patience est la longueur du temps. Par contre, ceux qui en ont conscience mettent de l'ordre dans leur vie.

« *L'ami, c'est un second frère* ». (P.F.A, *Acte II, sc.7, p. 44*).

Sens ou signification :

Un ami est comparable à un frère. Il fait partie de la famille, en conséquence, il doit connaître vos joies et vos souffrances.

Contexte d'apparition et fonction dans le discours :

Au cours de son séjour à Benga, Mayamu ne cesse de réfléchir davantage sur ce qu'il a d'abord observé, ensuite sur la manière dont il compte mettre à profit son expérience à Kipwala. Sa triste mine fait croire à ses compatriotes de Benga qu'il n'est pas à l'aise à Benga. Mukoko comprend cette attitude et rassure tout le monde. A ce sujet, quand on reçoit un voisin, dit-il, on le considère comme un frère, surtout s'il est du village voisin et de coutume semblable. Il faut alors lui réserver une hospitalité digne et le couvrir de tous les soins possibles. Car, la réciprocité lui recommandera de faire la même chose à Kipwala. La sentence cherche à trouver la solution aux problèmes et fait entendre que l'amour des autres, aide à affronter les malheurs de la vie. Cet amour ne peut pas isoler les gens. A cet égard, dit Mukoko, on ne vivra pas seul avec son propre ombre. Car, celle-ci s'efface facilement.

Cette affirmation énergique par ailleurs du chef Mukoko met en évidence le mot (*l'ami*). Son sens évocateur est passé au proverbe et relève du caractère *holistique* où la spontanéité couvre le lien entre les hommes. Dans le cas de cette *spontanéité* fraternelle, Mukoko ne conditionne pas la visite de Mayamu à un profit quelconque à recevoir. C'est dire que *l'amitié, la solidarité, la cohabitation et la fraternité* comme valeurs, restent toujours vives dans la tradition ancienne et, n'ont pas encore provoqué une rupture avec les habitudes chèrement acquises.

En somme, la présence des proverbes s'inscrit « dans une invention productive qui permet une relecture du monde, prélude à sa

transformation²²² ». Pour cela, P.F.A recourt donc à la subtilité du langage proverbial. Celui-ci confère un *pouvoir aux mots* en tant que moyen de parole et permet également de mettre en évidence cet aspect *merveilleux* du langage, comme dans une histoire racontée (narration) et dont la fin est chaque fois repoussée, car le fond (les valeurs morales) semble incroyablement rattaché à la sublimation. Dans l'oralité, tout est parole. Contrastant avec d'autres micro-genres plus ésotériques (prières) ou délimités (salutations), le proverbe est donc vu en première approche comme *emblème* d'un sens commun ressaisi dans sa facture langagière. Loin que ce sens commun se réduise à un arrière-plan du langage ordinaire, il enveloppe la pratique de formes hautement marquées, modèles d'une expérience commune, et même fatidique du langage et de la vie.

Cette présence de proverbes est constituée par le désir du dramaturge d'organiser la pensée selon un ordre esthétique et de renseigner sur le monde. Ce renseignement est en rapport avec la volonté humaine. A ce sujet, la cohabitation, la solidarité, le dynamisme, la préservation de l'homme, etc. que Souriau appelle les *forces thématiques*²²³ par lesquelles « s'élabore un premier niveau de la grammaire du récit. C'est le niveau apparent généralement dominé par « le ''faire'' anthropomorphe du sujet ou d'autres manifestations figuratives. L'un des éléments fondamentaux de cette grammaire superficielle du récit est la performance, car elle fait passer le sujet d'un état initial de disjonction à un état final de conjonction dans le récit du type ascendant²²⁴ ». Or, toute performance présuppose la compétence.

En plus, le sémantisme commande la considération d'un énoncé prédicatif qui a été produit à une époque (le figement) et qui résiste à l'usure des temps, aux fins d'aider les hommes à mieux se conduire dans la société. D'ailleurs, T. Todorov, étudiant les cent nouvelles du recueil de Boccace, tente d'isoler trois aspects fonctionnels (du récit) pouvant en faciliter la lisibilité et l'intelligibilité. Il s'agit de la sémantique (ce que le récit représente et évoque, les contenus plus ou moins concrets qu'il apporte), de la syntaxique (combinaison des unités entre elles, les

²²² UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Editions Sociales, 1981, p. 328.

²²³ MBALA ZE, Barnabé, *Op.cit.*, p. 88.

²²⁴ MBALA ZE, Barnabé, *Idem* p. 89.

relations qu'elles entretiennent mutuellement) et du verbal (les phrases concrètes par lesquelles on reçoit le récit).

Comme *lexique*, le proverbe renferme une diversité lexicale dans laquelle existent des éléments de perception conceptuelle et sémantique dans les relations des protagonistes attirant l'attention d'une prise de possession à « reconstruire la représentation comme monde possible²²⁵ ».

Comme *texte*, le proverbe constitue un tout qui prend en compte sa dimension narrative²²⁶ dans « une perspective *gestaliste* où il doit manifester les mêmes propriétés figurales de transposabilité. Le proverbe donc, fait appel à une genericité figurale et de transposabilité, mais aussi, comme le pense Lévi-STRAUSS dans **Mythe et proverbe**, il est dans « sa situation idiosyncratique dans un réseau constitué autour de sa propre singularité (...) ». Ici, on fait allusion à l'épistémologie structurale avec une comparaison filée entre modèle homologique de la pensée sauvage sur le mythe. A côté de cet aspect du proverbe, il en est aussi un autre qui touche à son rôle ontologique issu de son contenu, car abondamment utilisé. Ce genre est « installé en permanence dans la bouche de l'honnête homme et auquel on recourt si facilement dans la conversation (...)»²²⁷ ». Il devient une marque spécifique de l'harmonie de la société mais aussi de la personne qui l'utilise.

1.2.4. De l'harmonie verbale et scénique au profit du spectacle

Le texte de théâtre comporte un récit dans le sens d'une fiction ou histoire décrite et racontée. Pour écrire un conte ou une histoire, cela nécessite de trouver un récit à « mettre en place », selon un schéma. Dans toutes les pièces à l'étude, Mikanza présente un récit à la base où émerge une intrigue, dont sont issues généralement des actions dramatiques. Ce récit émeut les sentiments quant à ce qui regarde *l'énonciation théâtrale* (comme vision, même morcelée, du spectacle dans le texte) qui définit le genre littéraire « théâtre », comme étant un *processus normatif* déterminé par des principes esthétiques ou des ordres sociaux. C'est pour ce motif que le dramaturge commence par choisir des sujets qui reprennent la vie des hommes – esthétique basée sur le

²²⁵ UBERSFELD, Anne, *Op.cit.*, p. 322.

²²⁶ Micro-genre de la parole.

²²⁷ MALOUX, Maurice, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse, Paris, 1960, p. 319.

maintien du comportement collectif –, faisant ainsi référence à l'esthétique ou à l'art du XIII^{ème} siècle. Dans cette diligence, rappelons-le, se retrouve le désir d'un enchantement, d'un ravissement et d'une fascination longtemps ancrée dans les œuvres venues du domaine de l'oralité²²⁸, ou pour mieux dire, de *l'influence de l'oralité et de la culture de l'oralité*. Celle-ci, une fois de plus est traduite par *la parole* et lorsqu'elle est prononcée, elle réalise une action, surtout au théâtre. La parole scande le texte dramatique, extériorise les actions ; elle est au théâtre et elle est du théâtre. Celui-ci est devenu *une machine à tonalité* qui a dès le départ précédé le cinéma – que considère T. Kowzan, comme une « formidable machine entropique, goulue nourrie de la parole ²²⁹ », – pour restituer le récit dramatique. C'est pourquoi, la parole qui est au théâtre, opère donc un « passage interesthétique (...) généralement autour de l'innervation commune de ces formes de représentation²³⁰ » et, de ce fait, par sa vigueur inaltérée permet au public de vivre collectivement l'affect du processus théâtral.

Pour Austin²³¹ l'acte de langage est une action exercée par la parole. On parle aussi, dans ce même sens, d'« acte de parole ». Acte de langage et acte de parole désignent, à peu de choses près, la même notion. C'est aussi un acte social, d'autant plus qu'il implique nécessairement la présence de deux personnes, même davantage s'il y a plusieurs auditoires. La parole n'est pas seulement mot, elle est aussi et avant tout action. Elle vient d'une impulsion ou d'un désir chez un individu. Dans sa théorie sur les énoncés performatifs, il souligne que certaines expressions, à elles seules, font office d'actes. A la suite de Bouvier²³², nous retiendrons que la parole, en tant qu'ethnotexte²³³, est un ensemble cohérent et continu de signes linguistiques qui se distinguent des réponses ponctuelles à des questions (même s'il ne les exclut pas) et *portent sur l'expérience d'une société*. Et, d'ailleurs, c'est ici l'occasion

²²⁸ Le Larousse définit l'oralité comme caractère oral de la parole, d'un discours, d'un fait littéraire, etc ; caractère d'une civilisation qui s'exprime par la seule tradition orale.

²²⁹ KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, Op.cit., p. 13.

²³⁰ KOWZAN, Tadeusz, *Ibidem*, p. 13.

²³¹ Référence faite à son ouvrage : *Quand dire c'est faire*, Minuit, 1970.

²³² BOUVIER, Jean Claude, « La notion d'ethnotexte » in J-N PELEN & C. MARTEL Editeurs. *Les voies de la parole – ethnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Publications de l'Université de Provence, 1992.

²³³ L'ethnotexte est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent, les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est toujours un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître.

d'évoquer, à titre indicatif le lien entre la parole et l'oralité. En ce qui concerne l'oralité, D. Monofila a signé en 2006 l'article intitulé « *Pour une redéfinition de l'oralité dans les littératures africaines* », dans le blog d'Alain Mabanckou. Il écrit : « Désormais, on s'accorde à admettre que l'oralité soit à déceler à partir de la structuration narrative et de l'articulation du récit ; à partir de l'usage des mots et du soin pris dans la composition d'une œuvre ». Bref, dans la « manière de dire » ou dans le discours de l'auteur. Ce n'est donc plus le fond qui justifie l'oralité mais la forme prise par le discours. Par ailleurs, en cherchant une relation dans la notion de littérature orale, Pierre-Yves Testenoire commentant l'essai de Dominique Casajus, fait remarquer : « La "littérature orale" est tout simplement l'ensemble de ces paroles privilégiées à un titre ou à un autre. Leur production mobilise des savoirs-faire fort variés, élémentaires ou raffinés, que nos collègues anglophones appellent avec bonheur des Verbal arts. Peut-être pourrions-nous parler d'"arts langagiers"...²³⁴ ». Ainsi, pouvons-nous dire, loin de n'être qu'une opposition au monde de l'écriture, *l'oralité*, dans ce qui est émis sur scène, *habite le corps entier* de l'acteur (comédien).

La traversée des œuvres de l'oralité vers l'écrit s'accommode au principe et/ou schéma progressif : l'exposition, le nœud et les péripéties et enfin la situation finale. Le récit-cadre devra entretenir un engagement du public/lecteur à connaître son déroulement, même s'il en existe une note désagréable et funeste. Les pièces de théâtre de Mikanza empruntent des thèmes dans « ce qui frappe la condition humaine », c'est-à-dire qu'il recherche l'harmonie, recourt à *l'idée de profondeur* en représentant la société toute entière. Dans celle-ci on peut rencontrer les manifestations des hommes, leurs attitudes, faiblesses, atrocités, indifférences... qui souvent, à contrario, favorisent *la communication*. Dans un tel mode de fusion collective, c'est le corps tout entier qui entre en action, qui parle et les mots expriment leur totalité. C'est de cette manière qu'interviennent aussi les *proverbes* et *dictons* dans la communication pour ennoblir « le dit » du texte dramatique. Dans ce type de conception des choses, on rappelle que derrière l'essor de l'écriture et, notamment le genre appelé « drame », se trouvent des modèles dramaturgiques (d'après le XVII^{ème} siècle) et la construction d'une pensée

²³⁴ CASAJUS, Dominique, *L'Aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale*, Paris : CNRS éditions, 2012, p. 9.

du théâtre résolument moderne, parce que ouverte à une poétique de la scène. C'est à travers *la communication verbale* (la parole) des acteurs et/ou personnages que la pensée capture différents thèmes : celui du pouvoir (N.S) et (M.E), de la société traditionnelle (P.F.A), du mythe de la femme (P.M) et (Biso), de la maladie (T.S.F) et de la guerre (L.B.K). Cette dernière pièce notamment, renseigne par la parole résultante des agitations des soldats, de la fébrilité humaine et de l'attachement à sa propre nature pendant une guerre qui a vu le jour dans le pays dans un contexte d'après l'indépendance. D'où, quelle que soit la tourmente d'une action dramatique, son rendu devra tenir compte de la sensation agréable que cela va produire chez le public. Ce dernier se trouvant devant le spectacle, établit des liens de chaque action, peut le commenter, en trouve des points de repère, en rapport au modèle à trois niveaux que C. Peirce propose : représentation, objet, interprétant²³⁵.

La liaison qui unit l'homme et la nature (P.F.A) est dans la parole et/ou le *langage verbal*. Les comparaisons sont nombreuses ainsi que les formes imagées se référant au paysage humain, animalier et forestier. Dans les manifestations communicationnelles, les gestes qui ponctuent les actes de parole, la danse (à la fin de la pièce P.F.A et aussi le sens donné à la distraction des filles dans Biso) qui d'ailleurs peut apparaître comme la *distanciation* brechtienne, les *invectives* (que ne cesse de lancer la sœur du malade à l'endroit de sa belle-sœur (T.S.F)) et celles des adultes vis-à-vis du garçon (P.M), les *adresses* de mise au point (le Meneur dans N.S et l'Etudiant dans M.E) et le *rire* (des filles dans Biso) illustrent très bien, non seulement le caractère *naturel du langage* faisant le bonheur du public ou encore assurant la cohérence du spectacle, mais demeurent aussi des traits liés à l'oralité, dont l'avantage est d'explicitier le texte dramatique.

Une autre adhérence à l'oralité et à la tradition est de plus en plus marquée par le caractère *quasi-initiatique*, *Brusque* et *instantané*, que l'on observe chez le Meneur, celui d'autocentrer profondément toute sa détermination intérieure, invoquant tout de suite les esprits des ancêtres, avec des *paroles à peine audibles* suivies de tortueux mouvements corporels, avant d'aller dans les rues à l'assaut de l'armée du pouvoir. Un tel spectacle gagne en accord avec le contexte et l'aspect transcendantal des faits et gestes. Cette même situation est aussi

²³⁵ Cf. PEIRCE, Charles, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

observée dans *L.B.K* où la pratique fétichiste présente des combattants Mayi-Mayi, invulnérables, les balles glissant le long de leurs corps. Mikanza donne là une perception *magique* qui semble devenir une des conditions pour mieux exprimer le fonds culturel africain, car sa propre connaissance s'alimente aussi par cette sorte de tremplin quasi ésotérique. Ce qui laisse libre cour aux effets psychologiques et fait hérissier les poils du public.

Tout comme *le proverbe*, il existe également *la musique* et *la danse* qui tiennent lieu de sous-titrage, permettant au spectacle d'éclairer les séquences théâtrales, pour favoriser les échanges entre les acteurs et le public. A ce propos, leur commune appréciation produite à partir des éléments visuels et sonores « impose une perspective de la représentation *ethno-patrimoniale* attentive aux modes de leur compréhension et à leur lien avec l'ensemble du spectacle. Il ne faut pas oublier qu'ici la société que propose Mikanza favorise un modèle intérieur à l'homme en tant qu'une créature douée d'aptitudes. De manière avantageuse, la pièce *P.F.A* renferme des actes de communication qui se déroulent ou s'intègrent dans le lien harmonieux avec les forces traditionnelles à travers des usages transmis de génération en génération, rôle par ailleurs joué par *le proverbe*, genre oral.

Un autre trait majeur de l'oralité, comme d'abord un mode de vie caractérisant l'Africain, s'observe dans *les personnages* de *P.F.A* ou encore dans ce qui les désigne. Ils sont considérés, en aval, comme *les objets de la narration qui, lors du spectacle donnent leur image physique et l'image parlée sur la scène*. Leurs costumes se rangent comme, repérage dramaturgique en rapport avec la circonstance. Plus précisément celle d'identification qui caractérise le milieu et le style de vie. Mimbu Ngayel indique que « le costume scénique possède une nature et une fonction qui restituent presque l'origine sociale, le statut psychologique de l'acteur. Il affiche des caractères typiques qui font identifier l'acteur par le spectateur ²³⁶ ». Dans son approche d'interprétation de *T.S.F*, des pistes à l'intention des comédiens sont livrées de la page 75 à la page 106. Mikanza note cette apparence d'origine rustique :

²³⁶ MIMBU NGAYEL, Rombaut, « Le théâtre congolais, la marche vers la ghettoïsation », *Op.cit*, p. 62.

« La Mère est habillée en pagne avec mouchoir de tête à la façon des femmes de son âge (...). Des babouches (...), sac à main de son âge. Elle mâchonne en permanence une racine d'arbre qui sert aussi de brosse à dents ». (p. 99).

« L'Oncle porte un pantalon, une chemise et une veste provenant de ballot de friperies, pantoufles sans chaussettes (...). Sa pipe ne quitte sa bouche que vers la fin de la pièce, pendant la prière avec le prophète. Il a le chapeau ou la casquette ». (p. 100).

Ainsi, les tenues vestimentaires de la mère et de l'oncle peuvent refléter quelques caractéristiques sociales, économiques, psychologiques et morales. Tous deux montrent un rapport avec le soin pris dans leur apparence physique, afin de paraître propres au public. Etant dans la ville, c'est-à-dire où ils doivent s'adapter au mode de vie urbaine. Il ya bien sûr, un attachement aux habitudes de campagne, mais une autre manière de vivre leur époque, celle actuelle où la technologie est très avancée. L'oncle semble avoir côtoyé le colon belge, la veste, le chapeau et la pipe fixent sur un héritage de l'époque au contact avec les blancs.

En outre, on remarque le trait relatif aux *noms* des personnages en rapport avec leur statut familial et leur communauté. Ces personnages sont d'origine ou de culture africaine traditionnelle (Mama Kola, Dititi, Manga, Mayamu, etc.), pour réaliser une action dramatique adaptée au contexte. Ces noms évoquent une origine et une culture, associées à leurs paroles. Au vu de cette combinaison, il s'établit facilement une communication, un aspect familial de l'existence africaine par un *discours d'identification attaché à la tradition ancestrale*.

Le dramaturge Mikanza exploite au niveau des personnages de *P.F.A* une expression libre de caractère authentique, de désignation d'un espace et d'un mode de vie original. Dans cette optique, les sujets des pièces reprennent la vie des hommes, une esthétique basée sur l'éducation populaire (référence à celle du XIII^{ème} siècle). Ainsi, Mikanza adapte-t-il aussi ses pièces de théâtre par rapport à son époque pour mettre en scène les faiblesses des hommes, les atrocités, les indifférences, etc. Il se crée une culture paysanne et une participation heureuse au sein de la société (le village) de deux couches : la couche dirigeante avec en tête

le chef, secondée par les notables dont chacun a un rôle précis dans la gestion du village, à l'instar du fonctionnement de nos chefferies. La deuxième couche des paysans reprend l'ensemble des habitants du village où aucune distinction au niveau de l'instruction n'a été signalée explicitement. Par contre, leur identité est connue dans l'espace commun (le village), les cases, la nourriture, la forêt, la langue, etc. Dans cet espace la dialectique « en scène »/« hors scène », outre le rôle qu'elle joue dans l'esthétique de l'oeuvre, « procure une piste d'interprétation significative sur la manière dont l'auteur organise l'action, sur l'effet de distance ou de proximité qu'il cherche à établir entre les éléments de la fiction. Même s'il est loisible à un éventuel metteur en scène de ne pas respecter les indications de l'auteur concernant la localisation et la configuration des lieux (et la pratique est de plus en plus courante), l'analyse de X espace physique permet de faire ressortir certaines caractéristiques formelles ou fonctionnelles qui se répercutent sur la structure de l'action dramatique²³⁷ ».

La langue et/ou la parole représentent la forme principale d'identification chez les Africains, tout comme les objets traditionnels contenus dans leur système de communication. Les figurines, les sculptures, les pots et d'autres encore sont porteurs de signes de la vie et occupent une part lourde de signification. Toujours présente dans la scansion textuelle, la parole réintroduit le spectacle dans le rythme pulsionnel. Le rythme qui témoigne de la vivacité marquée vis-à-vis du système dramatique mis en place. Dans la communication entre le Chef Manga et ses notables, on comprend pourquoi ces derniers emploient des périphrases imagées pour s'exprimer. Il est donc interdit d'offenser publiquement le chef du village. Notons toutefois l'originalité de cette forme d'engagement du code verbal que souligne A. Kourouma (1998 : 250) en ces termes : « le ciel n'a pas deux soleils, le peuple n'a pas deux souverains²³⁸ ». On le sait, dans chaque village de PFA, il n'y a qu'un seul chef. C'est pourquoi le chef Manga s'impose pour certainement marquer son autorité. Cela est une

²³⁷ LALIBERETE, Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », L'Annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 23, 1998, p. 136.
<http://id.erudit.org/iderudit/041350ar>

²³⁸ SISSAO, Alain Joseph, « Entre oralité et écriture : Les fondements culturels des proverbes et chants Malinké à travers l'oeuvre : *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou KOUROUMA », Centre National pour la Recherche Scientifique et Technologique, Institut des sciences des sociétés, Ouagadougou, <http://biblio.critaui.auf.org/>, consulté le 17 nov. 2016 à 10 heures.

vraie coutume ou une norme, qui invite le public au respect de ce que la société traditionnelle a établi. A ce sujet, le proverbe, comme parole subtile, nous engage parfois à mieux situer les principes de transmission et de transformation des normes. Il permet de continuer, dans la pratique, la reprise ou l'application des éléments de son discours.

Dans cette condition, le rôle essentiel du faire anthropomorphique permet de voir surgir « des énoncés qui n'ont plus pour seule fonction de relater un événement réel » (cf. une proposition à l'indicatif) mais, en faisant « participer le public à la vie intérieure des personnages, à leurs aspirations, à leurs décisions, à leurs prévisions, etc(...) ²³⁹ ». La même pensée se retrouve dans cette conception ubersfeldienne à considérer le récit comme histoire et morceau qui composent le texte théâtral incluant de ce fait même « le plaisir du spectateur ». Par ailleurs, l'on sait que la théorie « classique » a réussi à codifier le jeu (par la déclamation, la gestuelle comme des traits à l'effet harmonieux) et la *réception* (enfermant le public dans une attention esthétique). Cette esthétique a été exprimée par V. Hugo, qui parle du caractère du drame qui est le *réel* dans la représentation. De la même manière, l'intérêt porté au XVIII^{ème} siècle à la réception de la pièce de théâtre inscrit d'emblée la dramaturgie dans une économie de la représentation. Reprenant cette idée, dans le cadre de la réception, Diderot parle du *point de vue du spectateur*, qui est une référence à une « esthétique des effets à partir de l'unité focale que représente le point de vue du spectateur... ²⁴⁰ ». C'est à partir du spectateur et de sa psychologie que se construit la représentation.

Ainsi, se rapportant d'un point de vue physio-biologique à la pratique de l'oralité empreinte de caractère multi-sensoriel, généralement, *l'ouïe est privilégiée* dans le contexte de discernement, profitable à la société. C'est de cette manière qu'on peut se rendre compte de l'abandon de l'ouïe au village Kipwala, au regard des *herbes jaunies* des forêts et savanes (PFA). La crainte est de voir les forêts et savanes perdre leur importance. Vu sur ce plan, le dramaturge Mikanza voudrait donc communiquer au public le sentiment d'appartenance à un groupe. Il insiste sur la participation du groupe, sur l'attachement aux symboles

²³⁹ SISSAO, Alain Joseph, *Idem*, <http://biblio.critaoui.auf.org/>, consulté le 17 nov. 2016 à 10 heures.

²⁴⁰ MENIL, A., « Ut pictura poesis erit ? Théâtre et antithéâtralité dans la théorie du drame », *Etudes sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 92.

spécifiques et sur la participation du groupe primitif qui sont essentiels à leur mode de vie.

Les pièces de théâtre de Mikanza favorisent *la dramatisation*. Le *piquant* de la parole dans les répliques, la boutade et/ou la diversion que l'on rencontre dans *Biso*, *M.E* et *N.S* vont dans divers sens pour mettre au banc des accusés les travers humains : vice, défaut, faiblesse et tare. Ainsi, les personnages de ces pièces de théâtre se font forts de bousculer ceux qui les entourent grâce à la parole pour qu'à ce propos, le spectacle fasse vibrer le public. C'est un moyen qui recourt à l'oralité quotidienne, essentiellement guidée par le désir du dramaturge de désigner fidèlement la situation ou le monde représenté. En outre, la gestuelle accompagne chaque fois la parole et donne en permanence l'occasion au spectacle de s'accomplir sans faille. C'est, en tout cas, le temps de la personnification qui tient lieu du moment liminal d'une corporalité non fictive « dans le sens d'un perpétuel va et vient entre représentation et réalité (...)»²⁴¹ » Voyons à ce sujet, un des aspects spécifiques de corporalité dans l'incarnation des personnages, lors de la mise en jeu qui, comme le dit Bernard Dort, « fait appel chez le spectateur au goût et à l'instinct du jeu ».

Dans *une boutade*, la quatrième fille qui a l'air de s'amuser, dit au Maire :

Ta mairie est quasi-déserte. Tous les pigeons sont allés roucouler ailleurs. (Biso, Acte I, p. 6).

D'un air méprisant, la cinquième fille dévoile son jugement à l'égard d'un inconnu, en face d'elle. Ici, le *quolibet* est de plus en plus perceptible :

Il est coriace le gars. Il sortirait du séminaire de l'année que ça ne m'étonnerait pas. (Biso, Acte I, p. 2).

Le directeur de l'administration publique s'excuse, mais, en réalité, il s'agit d'une esquivé avec une pointe de *dérision*. Son sarcasme aux yeux de l'Etudiant ne finit pas de se dévoiler :

J'espère que je ne suis pas trop en retard. (...) Vous savez, je n'ai pas l'habitude de venir fréquemment à la cité indigène. (M.E, Acte II, p. 78).

Le temps passe, la causerie se poursuit. L'Etudiant doute de quelque chose et n'accepte pas la présence du directeur dans leur salon. Il juge

²⁴¹ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles, Op.cit.*, p. 149.

inutiles ses propos, puisque son interlocuteur vante l'administration publique. L'Etudiant II est hors de lui, et avec un entrain poussé au *quolibet*, lequel côtoie de près un *discours satirique* il lui renvoie, comme dans un jeu d'échange malicieux, la monnaie de sa pièce :

(...) Pas de budget pour engager les cadres nationaux... pour les soi-disant techniciens étrangers, ... ces fonds existent... deux ou trois dîners par jour... là aussi, le budget existe... (...) dilapidation des fonds... pour un jeune pays, c'est inadmissible... mais qui voit ça... tous aveugles... non, pas aveugles... tout le monde voit cela, et très bien... (...) c'est le courage qui manque... (M.E, Acte II, p. 97).

Le Meneur, non sans ressentiment, interpelle l'Envoyé par un contenu très proche de la *diatribe* :

Nous sommes des parias. Notre petit quartier dans la communauté nationale, est insignifiant et n'attire aucun regard. Et on nous oublie ! (...) Voilà longtemps que nos taudis montent les plaintes et les pleurs, (...) Parce que parias, nous ne sommes pas entendus. Aux durs d'oreilles, on parle fort. Voilà. Voilà pourquoi nous voulons parler fort. (...) (N.S, Mvt II, p. 34).

L'Envoyé par un jeu d'ironie mêlé de dérision et de sarcasme, tente de convaincre le Meneur à ne pas réaliser son projet :

Vous êtes les seuls, dans ce pays, parce que dans une situation particulière, à pouvoir considérer l'ensemble avec lucidité. (...) Parce que vous constituez une communauté de purs. (N.S, Mvt I, p. 28).

Ces différents comportements expressifs se situent dans l'enchaînement logique d'une chronotopie et une corporalité, d'où on peut noter des réactions et réflexions, émanant des échanges entre acteurs. Ils constituent la part de l'*oral* voilée ou pas dans laquelle apparaissent des techniques orales qui seraient issues des devinettes, des énigmes, des quolibets, des satires, des diatribes, des boutades, des dérisions et des sarcasmes adressés à un interlocuteur et un public. Ils se situent toujours dans la parole plus vive que dans l'écrit, rendant par ce fait, à la pièce de théâtre sa couleur *spécifique*. L'échange entre la sœur du malade et sa belle-sœur (l'épouse) dans *T.S.F.*, est une représentation magistrale de la parole qui frustre et vexe l'adversaire, mais renforce et rythme l'action dramatique. Celui entre l'Etudiant et le directeur de l'administration

publique et celui entre le Meneur et l'Envoyé relèvent du dialogue inscrit de l'oral où le dédain s'offre au contact direct des acteurs/personnages. Ce dédain augmente dans la parole échangée *supra*. C'est une parole qui pénètre et bouge la sensibilité humaine.

De plus en plus, la trame représentative qui s'articule et se module dans le substrat culturel, à la base de l'initiation individuelle et collective de ses individus au sein d'une communauté, conjugue soit avec l'architecture, soit avec *la disposition scénique* telle que le dramaturge présente dans cette séquence :

Le chef Manga est assis sur une chaise longue devant un feu (...). Puis se tournant vers les habitations de ses femmes (P.F.A, Acte I, sc. 1, p. 7).

(...) Des sièges ont été disposés autour du feu (...). (P.F.A, Acte I, sc. 3, p. 8). Tout le monde est assis autour du feu. (P.F.A, Acte I, sc. 5 p. 10).

Cette **disposition** va amplifier l'esthétique par le dialogue ou encore son recours qualifié d'essentiel pour ne pas franchir les limites du genre. Elle met en exergue la présence du feu qui constitue un objet principal dans les activités humaines et aussi un trait dominant d'appartenance à l'oralité africaine. Comme la vie et la réalité partagent le monde physique, elles mettent en avant de nombreuses particularités du mode de vie locale. L'imagination créatrice du dramaturge a, en effet, besoin d'un support matériel que renaît le spectateur/public. A travers ce support matériel, le spectateur « perçoit des matériaux et des formes », se maintient du côté du signifiant, en attendant la traduction immédiate de ce signifiant. « Qu'il s'agisse de la présence et de la corporalité de l'acteur, du grain de sa voix, d'une musique, d'une couleur ou d'un rythme, le spectateur est d'abord plongé dans l'expérience esthétique et l'évènement matériel. Il n'a pas à réduire cette expérience à des mots, il savoure "l'érotique dans le processus théâtral"²⁴² ». Si on se réfère à certains supports matériels dans l'existence paysanne de P.F.A, on peut signaler les quatre éléments de notre monde sensible : *la terre, l'air, l'eau et le feu*. Le feu joue un rôle fondamental dans toute tradition. Dans la tradition rituelle vieil-avestique, l'importance de sa centralité et de sa

²⁴² PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 19.

fonction dans la liturgie ancienne est indiscutable. Il « détient la puissance de l'Harmonie, attribution importante bien attestée dans la tradition avestique récente et pehlevie²⁴³ ». C'est le feu du rituel, le feu physique allumé au centre pour le Conseil des notables du village dans la pièce *P.F.A.*

Moment important autour du feu que va se tenir ce Conseil, où le dialogue s'avère tout aussi important. Ici, le feu placé au centre du village, éclaire le monde autour de lui, s'attache à la terre, se nourrit de l'air et représente la vigueur des actes qui s'exercent par rapport au sujet du débat paysan. Dans *P.F.A.*, le feu est le symbole de l'énergie humaine participative. Il procure un courant de sympathie, invite au rassemblement au cours des circonstances d'un événement empreint de solennité. Le Conseil du village se tient autour du feu qui éclaire et anime les coeurs, mais bien plus illumine les esprits pour débattre longtemps ensemble.

Dans *T.S.F.*, l'oncle parle à propos de la prise en charge d'un malade. Le feu installé chez ce dernier est un signe d'accueil, rassemble autour de lui et procure une ambiance chaude de solidarité. Dans cette ambiance, les villageois se jettent dans les bras les uns des autres, échangent sur la guérison d'un malade. La symbolique du feu se réalise à travers la gravité de la cérémonie d'incantation, le charme et le sortilège qui résultent des paroles et des formules magiques du dévin-guérisseur. On s'imagine la présence des esprits des ancêtres dans les prières, les larmes du devin-guérisseur capables d'invoquer le destin pour qu'un beau jour, la maladie prenne fin. Le feu est, et avait déjà été consacré, du point de vue de sa pureté et de son efficacité liturgique pour être utilisé pendant la performance sacrificielle. Au-delà de la rigueur qui entoure ou concerne une telle « rituelle », la représentativité autour du feu voudrait peut-être dévoiler une exigence vitale du village.

Dans *L.B.K.*, le feu éclaire le camp, réchauffe les tentes des soldats veilleurs, impose la vigilance et la résistance. Le feu montre immédiatement qu'il y a une activité par l'agitation et l'activité qu'il engendre. En somme, l'une des dénominations du feu atteste de sa

²⁴³ PANAINO, Antonio, « Le Feu dans la littérature vieil-avestique », in *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 28 août 2013, consulté le 2 novembre 2016 à 10h15. URL : <http://annuaire-cdf.revues.org/>

référence ambivalente d'être « d'une faveur remarquable ²⁴⁴ ». C'est une manière de codifier la vie communautaire.

Une telle *disposition scénique* axée sur la présence du feu, corrobore l'idée d'une certaine esthétique qui renvoie à l'appropriation d'un décor en accord avec le sujet, la séquence, le contenu et l'action à représenter. Mikanza est un technicien de *la scène* et de *la mise en scène*. Surtout si l'on pense à *l'espace dramaturgique*, consigné dans le texte, il est aussi proprement théâtral parce qu'il conduit la pratique scénique. C'est pour cela que Mikanza, d'une part, vise à désigner la spatialité du texte à travers différents paliers de manifestation et, d'autre part, il préserve du coup les particularités utiles et tangibles pour une mise en scène. De même, il présente un théâtre dans lequel le metteur en scène et son travail sont privilégiés et deviennent aussi importants que le texte ou le jeu des comédiens. Par rapport à son génie, il tient à homogénéiser l'espace, le temps, l'action, *l'intentionnalité énonciative* pour leur meilleure représentation scénique. Il faudra que la scène concrétise le texte et puisse parler, comme Roland Barthes l'insinue en ces termes : « si dans un texte moderne, le langage parle, c'est tout ²⁴⁵ ». C'est pour cette raison que Dieudonné MBALA, dans son commentaire²⁴⁶, écrit que Mikanza, en tant que metteur en scène, a le souci de rendre facile « *son interprétation dramatique et les moyens de la concrétiser*. Il s'agit là, d'un processus qui aboutit « *aux propositions sur les éléments du travail technique à effectuer sur l'éclairage, les costumes et accessoires, et le décor* » (p. 73). Le metteur en scène, insiste-t-il, « *semble y rechercher le support indispensable pour la projection des valeurs iconiques et symboliques allant de l'intériorité des personnages et du drame à leur extériorité* » (p. 73). Il est vrai que, et cela est soutenu par P. Pavis, « l'espace dramatique interfère nécessairement avec l'espace scénique. Il y a notamment interférence entre l'iconicité de l'espace concret et le symbolisme du langage ²⁴⁷ ».

Il fait attention au décor dans ses pièces de théâtre *dont certains détails sont révélés* (côté cour et côté jardin surtout dans M.E et L.B.K).

²⁴⁴ PANAINO, Antonio, *Op.cit.*, consulté le 2 novembre 2016 à 10h15. URL : <http://annuaire-cdf.revues.org/>

²⁴⁵ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, le Seuil, 1970, p. 48.

²⁴⁶ Cf. Le Dossier de mise en scène de *Tu es sa femme* : extraits du cahier de mise en scène de la création par Mikanza, de la page 70 à la page 74, novembre 1993.

²⁴⁷ PAVIS, Patrice, *L'analyse des Op.cit.*, p. 142.

Les situations formant un décor, pour n'en faire qu'une indication, s'affichent à travers *Quelques didascalies*. En témoignent particulièrement celles-ci :

La didascalie de L.B.K montre quelques situations formant un décor des soldats et veilleurs usant de parole comme instrument de résistance :

Les veilleurs reprennent leur place tandis que le commandant s'enferme dans sa tente. Le premier et le troisième veilleurs sont assis au centre. Le deuxième est debout côté jardin. Le quatrième veilleur est debout côté court. (L.B.K, Tab. II, p. 20).

L'une des didascalies parmi tant d'autres de T.S.F, signale de quel côté l'amie entre dans la parcelle. C'est naturellement du côté cour d'où jaillira le choc des mots emplissant le climat indécis qui règne dans la véranda :

L'amie entre par la porte de la véranda (T.S.F, Tab. I, p. 25).

La didascalie de M.E présente une disposition scénique, celle de la salle du tribunal où la parole va manifestement s'imposer aux divers intervenants :

Salle de tribunal. Sur scène (...) Tout le monde, y compris le public se lève. Entre le président par la porte unique sur le palier. (...) Par la porte, côté jardin entre l'Etudiant, escorté de deux gardes. (...). (M.E, Acte III, p. 122).

Cela est une conception architecturale que propose T.S.F, désignant les éléments du décor et de la scène.

A propos du décor :

Le fonds représente au milieu la façade principale de la villa : un mur sur lequel est taillé une double porte encadrée de deux longues fenêtres.

La véranda est limitée sur les trois autres côtés par une palissade en bois qui a 1,50 m de hauteur pour les côtés latéraux (jardin et cours) et 30 à 50 cm sur le côté de l'avant-scène. Des plantes vertes (voir éclairage) dans les coins. Des pots de fleurs. Le mobilier constitué de meubles d'extérieur sera disposé de façon à ne pas gêner le jeu (voir plan d'implantation du décor). (p. 100).

Quant à la scène :

La scène est divisée au milieu, chaque côté contient des meubles comme dans un salon. Les deux côtés latéraux de la scène sont entourés d'une clôture qui continue vers le côté public tout en laissant une ouverture à la scène pour être vue par le public mais aussi pour que le spectacle s'y déroule bien. (p. 101 et 103).

On se rend compte et on sait encore une fois que des indications et annotations, des moments de sensibilité sont soulignés par la parole de Mikanza, metteur en scène, pour mieux éclairer la représentation, créer une atmosphère et contribuer à la mise en relief de son esthétique. Pour cela, il est tout naturel qu'il soigne le bon déroulement du spectacle, allant de moment *d'étirement* jusqu'à la *fermeture des rideaux* (esthétique liée à la scène italienne). S'ajoutent aussi au décor, les accessoires qui tendent à imposer une présence réelle, dans les pièces à l'étude ; l'éclairage et l'environnement sonore, les traits distinctifs des personnages (le visage, la physionomie de l'acteur, l'exécution de la parole, le geste et le rire, le regard, le souffle, les pleurs) pendant le jeu. Dans l'ensemble, il est question de montrer l'univers fictionnel pour accroître *l'illusion* et servir *le vraisemblable*. A propos de l'éclairage auquel recourt naturellement Mikanza, P. Pavis nous confie ceci : il fait exister visuellement la représentation, confère aux éléments visuels (acteur, maquillage, costume, espace, scénographie) une certaine atmosphère. Pour l'espace physique qu'est la scène, Mikanza détermine son emplacement et celui de l'avant-scène, le trou du souffleur, la rampe : c'est *la face visible*. Il n'ignore pas l'importance de *la face cachée* du spectacle où de nombreux techniciens s'affairent dans le silence, les comédiens se changent, rangent et prennent leurs accessoires dans les coulisses.

2. LIEN ET DISTANCE AUX NORMES CLASSIQUES

2.1. L'appartenance aux normes : *l'adhésion*.

Cette appartenance est à l'origine d'une esthétique des œuvres dramatiques. Il s'installe au XVII^{ème} siècle la doctrine classique, rappelons-le, élaborée par les théoriciens et axée sur l'ordre, la rigueur, les règles qui s'imposent peu à peu et conduisent à maturité les deux genres : la tragédie et la comédie. Qualifiées de genres nobles, celles-ci vont se référer aux chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine. Soit dit en passant, l'idée de raffermissement de l'ordre tient du fait que, chez les écrivains, la beauté et la grâce naissent du travail et de la discipline, et non de l'improvisation. Ceci cadre avec *l'esthétique descriptive* (qui décrit les formes théâtrales, les classe selon des critères) et avec celle, *normative*, qui ausculte le texte dramatique en fonction des critères de goût particuliers à une époque, même s'ils sont universalisés.

C'est ainsi que l'ensemble des ouvrages qui font référence à l'esthétique, comme idéal dans l'imitation des Anciens sont devenus « classiques » en littérature. Cette démarche qui fait aussi référence à Aristote propose un modèle d'intelligibilité dans lequel les actions d'une œuvre dramatique sont complètes et compréhensibles. L'auteur dramatique agence les faits de telle manière qu'ils semblent logiquement liés entre eux (la nécessité) et qu'ils paraissent obéir aux lois régissant ordinairement la réalité (la vraisemblance). D'une part, c'est une démarche fondamentale à laquelle s'attachent des auteurs parce que la doctrine classique, à force de prévoir les déviations aux normes esthétiques qu'elle impose, « a dessiné la carte de (presque) tous les possibles dramatiques²⁴⁸ ». D'autre part, cette doctrine classique a continué d'exercer une séduction chez certains auteurs, dans la mesure où elle trace la voie d'un bel instrument de rationalité et de maîtrise de la forme dramatique. La dramaturgie classique ainsi forgée, et c'est le cas de le dire, s'établit en une utile nomenclature des phénomènes dramatiques en général.

Il en découle précisément la règle des trois unités : l'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu qui fondent désormais la dramaturgie théâtrale basée sur les principes de vraisemblance, de cohérence des caractères

²⁴⁸ CHAPERON, Danielle, *Op.cit*, p. 4.

et de bienséance ; le tout coulé dans une langue qui se veut également classique. De la volonté de séparation des genres, l'unité de ton impose à la tragédie et à la comédie sa spécificité en matière de sujet, de héros, de niveau de langue et de ton. Lorsque l'on se réfère à la première règle, *l'unité d'action*, l'on constate que les pièces de théâtre à l'étude présentent toutes l'unification de l'action.

P.F.A possède une seule action : la préservation de la nature ; *L.B.K*, celle du pouvoir politique ; *P.M*, l'irresponsabilité des adultes ; *M.E*, la désarticulation de l'appareil de l'Etat ; *T.S.F*, la prise en charge d'un malade ; *N.S*, la misère apportée par la dictature et *Biso*, la recherche du plaisir. Toutes ces pièces de théâtre ont en effet une intrigue principale qui se trouve être dans un rapport logique qui fait qu'il y ait une exposition, un déroulement de l'action qui se noue et se dénoue et une conclusion. Le développement de l'intrigue principale, aussi bien que celui des intrigues secondaires, dépendent exclusivement des données de l'exposition, « sans introduction tardive d'événements dus au hasard pur²⁴⁹ ». Ce qui fait que toutes les intrigues prennent naissance dès le début de la pièce et se poursuivent jusqu'au dénouement. A ce niveau, l'agencement de l'action qui conditionne la structure externe de l'œuvre « obéit à une logique reposant à la fois sur des considérations esthétiques et sur des conventions théâtrales variables selon les époques²⁵⁰ ». Les pièces de Mikanza fonctionnent selon un mouvement et un rythme logique. Ce sont des *pièces machines* du fait que l'intrigue de chaque pièce est centrée. Unitaire, elle indique un problème à résoudre, un conflit des personnages qui ont des sentiments, des vices, etc. C'est une dramaturgie où « la fable, l'intrigue et la structure profonde de l'action sont étroitement imbriquées dans une progression cohérente²⁵¹ ».

Il y a le découpage en actes ou en tableaux, sauf dans la pièce *N.S*, découpée en sept mouvements, synonymes des tableaux. Sur le plan de l'enchaînement des actions, *P.F.A*, *M.E*, *Biso* présentent des Actes, *P.M*, *T.S.F* et *L.B.K* se découpent en tableaux. Leurs actions s'enchaînent de manière logique, progressent dans un conflit qui parfois connaît le coup de théâtre. Ce dernier survient dans *L.B.K*, avec l'arrivée inattendue du

²⁴⁹ SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1973, Première Partie, Chap. V, pp. 103-104.

²⁵⁰ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 38.

²⁵¹ PRUNER, Michel, *Idem*, p. 39.

commandant en chef ; dans *T.S.F.*, avec la sortie du coma du malade qui opérant un mode de fonctionnement à la fois dramaturgique et scénique. La même tournure de la situation est observée dans *P.M* où la femme de l'assassin subit un revers en empoisonnant son propre fils et dans *M.E* lorsqu'une gifle, au lieu de corriger, tue la sœur de l'Etudiant.

Pour *l'unité de temps*, les événements représentés par les pièces sont censés se dérouler dans une période de temps limité qui correspond à celui de l'histoire représentée. Bien que Jacques Scherer ne rend pas compte d'une durée précise de temps, mais il parle d'un idéal de concentration qui ira jusqu'à envisager de faire coïncider le temps de l'action représentée et le temps de la représentation. Les théoriciens français à la suite des théoriciens italiens, tel que Chapelain, reprenant **La Poétique** d'Aristote parlent d'une seule révolution du soleil, c'est-à-dire vingt-quatre heures. Les pièces de théâtre de Mikanza, au regard de leur action, cadrent l'action ou la contiennent en un temps relativement limité (hormis *Biso*), même si elle s'étale en plusieurs jours, à l'instar du départ de Mayamu à Benga (*P.F.A*), du combat armé dans la plaine de la Ruzizi (*L.B.K*), du séjour européen de l'Etudiant (*M.E*), de l'épouse et de son mari et le temps d'hospitalisation (*T.S.F*), l'attente d'embauche de l'Etudiant (*M.E*) et la préparation de la marche pacifique (*N.S*), etc.

Quant à *l'unité de lieu*, certainement celle dont les auteurs dramatiques du XVII^{ème} siècle ont tenu le moins compte par sa difficulté d'adaptation à la scène, elle reviendrait dans l'absolu à avoir un lieu unique au départ pour chaque acte, si l'on est d'accord avec Mairet, puis par la suite pour toute la pièce. A ce niveau, Mikanza semble montrer plutôt une régularité permanente dans le choix du lieu. Un seul lieu scénique : la prison (*P.M*), la véranda (*T.S.F*), la chambre (*N.S*), le home des filles (*Biso*), le camp des veilleurs (*L.B.K*), la maison familiale (*M.E*) et le village (*P.F.A*). Ce lien alterne avec le changement de décor.

Ses œuvres campent dans la grande majorité soit en ville, soit au village, dans son propre pays avec des allusions aux situations qui se déroulent ailleurs à l'étranger. La vraisemblance, osons-nous dire, avec des faits existants ou censés avoir lieu dans le futur, est d'autant plus possible que les événements se voient dans la réalité et poursuivent parfois ceux qui sont visés par l'action ou encore la fiction elle-même.

Tout compte fait, toutes les pièces à l'étude, à l'exception de N.S., qualifiées des *pièces-machines*, obéissent à la division en actes ou tableaux, à l'unité de l'action et à celle de lieu et partiellement à celle du temps quand on sait qu'elle est difficile à tenir, d'après ce que soutient par ailleurs Anne UBERSFELD. Ainsi, *l'adhésion* signale que Mikanza est un classique dans la présentation générale des pièces.

2.2. L'hybridation et la distance aux normes : *le relâchement*.

Les débats esthétiques qui ont marqué la naissance du drame, comme genre. Le drame est un – mot qui n'apparaît qu'au XVIII^{ème} siècle pour désigner une forme théâtrale intermédiaire²⁵² entre la tragédie et la comédie – portaient sur les règles de la tragédie classique et la séparation des genres, notamment l'interprétation classique et spécifiquement française de l'héritage d'Aristote. Signalons que dans la suite de ce débat, le genre est considéré comme un élément de l'architexte, c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève, chaque texte singulier²⁵³. Genette G. dit qu'on a les grands genres et à côté ou plutôt au dessous *une poussière de petites formes* (ode, élégie, sonnet,...) en principe n'imitent aucune action (elles ne font qu'énoncer un discours ou le sentiment de l'auteur). Tout comme le registre, le genre sert à modeler un horizon d'attente, mais plus se constitue en « catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales²⁵⁴».

Genre nouveau, aux yeux des spectateurs, le drame aurait paru sujet à caution au vu de la dominance de la tragédie et de la comédie. Mais, il faut attendre les romantiques pour voir proclamer la liberté de l'art et l'abolition des règles. Au XX^{ème} siècle, le terme « drame » revêt un sens générique pour désigner toute pièce qui porte sur les enjeux de l'existence.

La distance ou l'écart aux normes classiques, se place au niveau esthétique et de l'évolution des formes dramatiques. Il faut rappeler que

²⁵² Cf. HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, 1827.

²⁵³ Cf. GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 89 pages.

²⁵⁴ Cf. VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, 672 pages.

le mode dramatique insiste, comme le dit D'Aubignac (La pratique du théâtre), « par exemple sur le statut synecdoctique de l'œuvre dramatique qui par la présentation d'une seule partie, fait tout repasser devant les yeux des spectateurs²⁵⁵ ». C'est dans cette synecdoque que le théâtre prend une forme concentrée parce qu'elle se prête aux exigences dramatiques. Celles-ci constituent le repère de tout auteur dramatique qui suit une poétique par opposition à une organisation quelconque du genre dramatique. Ce fondement ne peut être que le domaine d'un genre littéraire pourvu de contraintes où le mode dramatique puise précisément son énergie. Or, de ces contraintes il en sort également des handicaps. On sait que l'histoire du genre dramatique peut être lue comme une succession de préférences esthétiques qui, tantôt s'éloignent de la forme concentrée, tantôt acceptent, tantôt refusent les contraintes, tantôt perfectionnent les procédures spécifiques, tantôt encore s'orientent vers de nouvelles hybridations. A cet égard, Jean Bessière note que « l'œuvre est une construction sémantique d'un monde, qui obéit à une règle de système et à une règle d'incomplétude²⁵⁶ ».

En dramaturge averti, Mikanza use de l'*hybridation* au vu de l'écriture de ses pièces. Il mélange disposition classique et disposition libre comme l'est un roman ou un récit. Il y a une présentation originale de *N.S* où semble apparaître un narrateur invisible. Il joint son apport personnel de dramaturge aux normes classiques. Cette façon de faire à notre humble avis, constituerait un *projet dramaturgique*. A ce sujet, dans l'ordre des *pièces-paysages*, il faut indiquer que *N.S*, présentée comme un long poème dramatique, n'est pas soumise à cette division en actes ou tableaux. C'est un agencement de faits qui ne permet pas facilement d'opérer une segmentation adéquate de la pièce et, de situer les limites de grandes articulations.

N.S se présente en bloc, *Biso* en un seul acte, alors que la pièce *M.E* est découpée en trois actes, mais ne comprend pas de scènes ni d'entracte, ni encore de dispositions graphiques pour que dans la progression dramatique, « le spectateur (lecteur) puisse se détendre, ni se disperser

²⁵⁵ CHAPERON, Danielle, *Op.cit*, p. 25.

²⁵⁶ CHARVET, Pierre, et al, *Op.cit*, p. 37.

‘‘localement’’²⁵⁷ ». *Biso*, en acte unique, ne possède ni un enchaînement des actions, ni une subdivision des scènes. Pour *N.S* et *Biso*, on a l'impression, en dépit d'une action nécessaire et continue, d'assister à une juxtaposition de moments bien que continus, obéissant uniquement à la poétique du narrateur. Ce qui confère à *N.S* et *Biso* une construction externe différente.

Mikanza recourt à l'unité de lieu dans *P.M*, *L.B.K*, *T.S.F*, et *Biso*, mais campe l'action de *M.E*, *P.F.A* et *N.S* à de multiples endroits. Le respect de l'unité de ton est partiel à telle enseigne que le tragique côtoie l'ironie, l'insolite et l'immoralité dans *N.S*, l'effet d'étrangeté dans *T.S.F*, le rire et la bouffonnerie à peine voilée dans *L.B.K*. On sait bien que l'observance de l'unité de ton et de celle de lieu avaient par ailleurs suscité la polémique dans « La Quelle du Cid », du fait de l'accointance avec l'idéal classique. La perspective de s'éloigner de cet idéal provient de « l'histoire des préférences dramaturgiques des auteurs qui n'est évidemment pas autotélique et les tournants ou ruptures sont souvent encouragés ou inspirés par d'autres pans de l'histoire culturelle et artistique²⁵⁸ ».

La rupture a connu ses adeptes, Diderot, Corneille, Hugo, etc., pour un dépassement du modèle classique afin de quitter une pratique qu'on a érigé en une loi. Les efforts entrepris pour voir une nouvelle poétique de la scène, à l'instar de Racine, bien que reconnu auteur classique, substituent l'excitation de la terreur, l'écoulement du sang et même la catharsis de la tragédie, à la notion de « tristesse majestueuse ». D'où le critère axé sur le sang et la mort, n'est plus une nécessité dans une tragédie (cf. Préface de **Bérénice**). Pour sa part, Corneille fait le constat selon lequel les règles gênent les auteurs, cela au moment même d'éclat des deux genres de référence au théâtre : la tragédie et la comédie. Il revendique une liberté artistique par rapport à l'action qui peut être multiple, compare le théâtre au roman et milite pour des personnages de basse condition, parce qu'ils ont une entière justesse avec celle de la société. Ceux de Mikanza notamment, représentent les différentes classes sociales au lieu d'y voir seulement la noblesse, le malheur et le sérieux de l'action. Il n'en fait point des traits principaux du genre dramatique, pense que l'action peut être aussi celle de tous les jours, les personnages se recrutent dans sa société

²⁵⁷ BESSIERE, Jean, « Littérature et représentation », in *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 315.

²⁵⁸ CHAPERON, Danielle, *Op.cit*, pp. 26-27.

pour les identifier à un « monsieur tout le monde » et que la fin peut être aussi bien heureuse que catastrophique.

Hugo, on le sait refusa tour à tour de flatter l'élite et le grand public. Il lui fut reproché le fait que son théâtre n'était pas de son temps. L'opinion circonspecte a vu là-dessus « une subversion de plus en plus affirmée de son écriture dramatique dans laquelle on n'a vu ni le code de la tragédie, ni celui du drame bourgeois, ni celui du mélodrame. Il mélange le sublime et le grotesque. Dans sa liberté d'écrire, Mikanza bien que versant à un petit penchant poétique (N.S), il a mis de côté le vers dramatique avec son rythme, sa rime ; loin de ces caractéristiques graphiques, il n'a rien à voir avec le lyrisme et le fantastique de l'époque classique.

Ainsi, déjà à l'aube du XX^{ème} siècle, la problématique s'était enrichie de sens et de genres nouveaux, ainsi que de nouvelles questions à poser à l'art dramatique, en tant que pratique artistique composite comprenant le texte et la scène. La pièce N.S a une texture qui correspond à celle d'un roman, on l'a dit, et pose des questions souvent difficiles auxquelles les relais du pouvoir n'ont pas de bonne réponse. Elle s'inscrit, comme un genre théâtral, dans un processus d'esthétique moralisante, foisonnante de symboles. Sur un plan scénique, le dramaturge tient à extérioriser aussi *le visible* avec les cases, la canne du chef, les costumes et habits traditionnels, la peau de léopard, les flèches et arcs, les paniers et escabeaux. C'est un tableau vivant dont le fond parfois reprend un modèle de vie. Dans celui du village, on peut percevoir le tableau d'un environnement paysan où par exemple apparaît une végétation. Il s'agit de renouer avec une culture qui ne soit pas séparée de la vie ni de la nature. Ce qui concourt à l'attachement d'un théâtre au présent et non du passé dans lequel les contraintes règnent, cela, dans l'unique but de promouvoir le patrimoine artistique ainsi que les mises en scène dans une recherche à faire, quant à la conception d'une pièce de théâtre en tant que œuvre d'art.

Pour cela, Mikanza a su allier l'interprétation dramatique et la réalisation scénique, dans cet élan de liberté qui l'anime à le faire. Il a réussi une nouvelle façon de créer le spectacle grâce à une orientation technique qui a influencé son écriture dramatique. On peut comprendre, à ce

stade, la raison pour laquelle toutes ses pièces de théâtre ont été représentées sur scène avant d'être éditées.

Ses drames une fois modifiés par la pratique de la scène, participent au renforcement du message d'autant plus que son talent personnel inhibe les critiques dirigées contre son niveau de langue. D'où, il apparaît un autre schéma d'écriture en rapport avec les pièces *N.S.*, *Biso*, *M.E* et *P.M.* Dans ce schéma, on remarque dans *P.M* la similitude de scénario qui concerne la femme, l'assassin, le voleur et le garçon. L'absence de scènes et actes dans *Biso* et *M.E*.

En associant des éléments répondant au canon traditionnel classique et ceux de son génie propre, Mikanza participe à la montée du drame moderne pour lequel Peter Szondi pense que l'hybridation en reste un trait caractéristique, dans le parcours du théâtre qui est constamment retravaillé après l'invention de la tragédie et de la comédie. C'est en fait un mouvement (*l'adhésion*) de la vie du genre qui évite la sclérose du *relâchement* pour que le théâtre, sachant parfois s'évader, essaie toujours de renaître.

3. LIEN DES PIÈCES AUX CONVENTIONS DU GENRE

3.1. L'observance des conventions discursives

Les pièces de Mikanza qui font l'objet de notre analyse sont reconnues et analysées comme un phénomène d'observation attentive du genre théâtre. Elles représentent le genre du théâtre. Mikanza lui-même, dramaturge, metteur en scène et régisseur, n'a de lien scriptural qu'avec le théâtre.

En suivant les principes de deux types, la tragédie et la comédie, Mikanza se veut être classique. Il est classique dans la manière d'invoquer les conventions discursives du théâtre, Il est aussi moderne, dans sa liberté de produire une œuvre propre à son style dramatique. Rappelons que le genre est, en effet, une convention, une institution socio-historique, une référence générique à laquelle ses pièces se rangent, c'est-à-dire comme un système générique d'un dramaturge et d'une époque donnée. Ces conventions portent sur un ou plusieurs aspects de l'acte communicationnel impliqué par le texte.

J.M. Schaeffer propose de distinguer les types de conventions discursives suivantes : constituantes, régulatrices et traditionnelles²⁵⁹. Selon lui, les *constituantes* ont pour caractéristiques, d'instituer l'activité qu'elles règlent. C'est dire qu'elles instaurent la communication et elles lui donnent une forme spécifique. Les *régulatrices* ajoutent des règles à ce qui préexiste dans le texte, c'est-à-dire à l'acte communicationnel. Les *traditionnelles*, même si J.M Schaeffer les considère comme lâches, puisqu'elles opposent la tragédie et la comédie par des critères thématiques. Par exemple, la comédie représente des hommes bas. Dans la pertinence des conventions, on peut entrevoir facilement l'instauration d'un fichier qui situe un texte littéraire et, en l'occurrence, les pièces de Mikanza au concours desquelles un choix générique a été opéré.

En plus de ces conventions, il existe quelques modalités pour indiquer que telle œuvre est une tragédie, un drame ou une comédie. Ce sont des modèles qui ont su se maintenir depuis la codification au théâtre. Le genre, dans la conception moderne, fait allusion à l'ordonnancement d'un système générique, à une époque, aux différents rapports de dépendance, de hiérarchie, de transformation que les genres entretiennent les uns envers les autres. C'est une catégorie opératoire ayant un sens du point de vue esthétique, envisagé aussi comme une catégorie de classification rétrospective et une généricité en tant que fonction textuelle. Il est considéré comme une norme déterminante de l'ensemble des textes grâce à laquelle la production et l'interprétation des textes dépendent étroitement.

Le théâtre se distingue des autres genres (roman, poésie, fable, nouvelle,...) dans le champ littéraire. Genre atypique, le théâtre est à la fois une *pratique* et un *art*, sans doute « puisqu'il est toujours permis de distinguer dans un art, la connaissance des maximes et leur usage, comme dans toutes les sciences²⁶⁰ ».

Laurent Jenny²⁶¹ renseigne que le théâtre joue plusieurs rôles, bien que la modernité littéraire depuis le début du Romantisme, cherche toujours à

²⁵⁹ Il s'agit de la classification de SCHAEFFER Jean Marie dans son ouvrage intitulé : ***Qu'est-ce qu'un genre littéraire***, paru aux Editions Seuil à Paris en 1989.

²⁶⁰ D'AUBIGNAC, L'Abbé, ***La pratique du théâtre***, France, 1657, p. 21.

²⁶¹ Nous faisons allusion au cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne : Les genres littéraires, de JENNY Laurent, Département de Français moderne-Université de Genève, Edition Ambroise Barras, 2003-2004.

contester la notion de genre. C'est pourquoi les pièces de Mikanza, participent de manière générale aux prescriptions génériques émanant de son propre genre. Ainsi, le genre :

- donne une forme, un contenu et une visée à un texte littéraire ;
- modèle un horizon d'attente et énumère un certain nombre de critères implicites qui le servent ;
- entretient des rapports avec les œuvres figurant dans son contexte ;
- envoie des « signaux – manifestes ou latents –, de références implicites de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain modèle de réception ²⁶²» ;
- fournit des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et nous oriente dans son interprétation.

Grâce à ces rôles, elles entrent dans le genre et sont dans le genre.

Il est évident qu'à la lumière de cette souscription, les pièces de théâtre sont la mesure de toute innovation littéraire sans laquelle une quelconque transgression serait tentée ni repérée. C'est ici qu'il faut comprendre l'hybridation qui caractérise le style dramatique mikanzien. Distance ou application du génie personnel, cette hybridation n'est jamais éloignée du théâtre, en tant que genre de prédilection. En tant qu'écrit, ses pièces sont dotées de certaines caractéristiques liées à la représentation théâtrale et opèrent un classement dans son œuvre. Dans tous les cas, et malgré leurs subtilités internes, elles s'inscrivent dans un registre précis.

Au théâtre, deux modèles présentent des caractéristiques qui entrent dans la catégorie conventionnelle du genre. Il s'agit de la tragédie et de la comédie, le drame ne proviendrait que de la constitution de ces modèles. Cependant, la tragédie semble être pour Aristote un modèle parfait pour la représentation de l'activité mimétique. Que ce soit l'un ou l'autre modèle, Mikanza se fonde sur des caractéristiques dramaturgiques à la base de tout fonctionnement textuel.

Aristote pour la tragédie et Aristophane pour la comédie nous livrent un schéma de représentation de l'activité mimétique. En prenant leur relève, on se souvient de rôle important joué par Racine, Corneille et Molière en France. Pour la tragédie par exemple, il faut citer : **(i)** *la structure* en cinq actes, **(ii)** *le dénouement malheureux* du fait de la fatalité, **(iii)** *les personnages au statut social élevé*, **(iv)** *l'action se situe dans le temps*

²⁶² JAUSS, R.Hans, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. «Tel», 1978, p. 50.

reculé (mythique, antique), (v) *la règle de trois unités*, (vi) *la langue soutenue* (le vers), (vii) *la fonction de plaire et instruire*, (viii) *la vraisemblance* et (ix) *la bienséance*. C'est une forme de codification.

Dans l'observance de ce plan dramaturgique, les pièces de Mikanza adoptent l'ensemble des caractéristiques ci-haut énumérées qui, bien entendu, les contraignent à la prescription esthétique du théâtre classique. Ceci est normal car, leur conception, leur écriture et leur réception s'attachent aux conventions.

Ainsi, les pièces à l'étude se désignant du même type de catégorie littéraire, permettent de se classer, en fonction de leur style, de leurs propriétés et même de leur appartenance au genre. Elles obéissent dans le même temps aux conventions discursives constituantes, régulatrices et traditionnelles, telles que les perçoit J.M Schaeffer. Car ces pièces, tout en répondant aux conventions, confirment grâce à leur propriétés textuelles leur classification dans le genre. Elles entrent dans la définition du genre théâtre.

Dans sa grille des genres, Aristote opère un classement par rapport aux *moyens*, aux *objets* et aux *modes* de la représentation (**Poétique** (47a). En ce qui concerne les *moyens*, ces pièces possèdent du *rythme* et de la *mélodie* (le chant et la danse dans P.M, Biso, P.F.A, L.B.K) et une *référence* à *l'exaltation* de la paix (L.B.K, P.F.A), des *valeurs* morales et culturelles (P.M, N.S, P.F.A,...) ; à *la passion* (l'amour conjugal, la femme dans T.S.F, la mère dans M.E ; l'amour familial, la mère dans M.E ; l'amour patriotique, l'Etudiant dans M.E,...) ainsi qu'à *l'activité mimétique* dans toutes ces pièces. Pour ce qui est des *objets*, ce qui est en vue c'est le critère thématique qui est aussi social et moral (**Poétique** (48a).

Ces pièces représentent des hommes d'un statut social (élevé ou bas) et aussi des hommes semblables à nous. Quant à ce qui concerne les *modes*, les pièces font percevoir la présence des personnages qui parlent, agissent et imitent les faits réels mais, font aussi intervenir un récit.

3.2 Le modèle mikanzien de désignation générique

Mikanza s'illustre dans l'appropriation d'un mode de présentation des pièces de théâtre. En dehors des aspects typologiques du genre lui-même, de la structure de l'intrigue, de dialogues,... relevant de la tradition théâtrale, il prédispose le lecteur (public) en « avant texte », à certaines références implicites qui s'accordent à ses pièces. Ces références s'imposent comme stratégie discursive du métatexte.

D'entrée de jeu, une simple lecture de quelques éléments hypertextuels des pièces à l'étude nous oriente facilement dans la reconnaissance de leur catégorie opératoire. Ces éléments relèvent de la perception littéraire et de la permanence de la catégorie dans un système générique, permettant ainsi une prospective de la lecture des pièces. En même temps, ils mettent en avant par des moyens discursifs une disposition à l'action dramatique, en augmentant l'adhésion aux valeurs que les pièces exaltent ainsi que l'adhésion du public (auditoire).

Ainsi, le modèle mikanzien d'identification du genre s'ordonne de telle manière qu'on constate des indications à l'hypertexte. En général, les informations relatives au genre peuvent être visibles sur la page de couverture avec des annotations « théâtre » ou « pièce de théâtre ». Biso contient l'annotation « comédie » en un acte et *P.F.A* comporte celle de « pièce en 3 actes ». Les autres pièces n'ont pas d'indications précises sur la page de couverture. Néanmoins, on peut noter quelques pistes sur le genre théâtral dans la préface, la note au public, le résumé de la pièce, la présentation du décor, la distribution et la mise en scène. Malgré tout, ces pistes restent muettes sur la véritable typologie au sein du genre. C'est une formulation qui ne participe que peu à la désignation du *registre* de la pièce.

Ces différentes informations représentent cette marque d'adhésion que se construit le dramaturge lui-même. Il s'engage dès le départ par l'acte d'écriture, au choix des thèmes ; adopte une présentation singulière du genre théorisé, peu importe s'il encense, ennoblit, éveille ou corrige les comportements humains. Du côté du lecteur, ces informations peuvent constituer une perception de l'œuvre dramatique immédiatement accessible.

Par quelques indications relatives au genre et à la typologie littéraire, Mikanza donne aux pièces, un ensemble de caractéristiques de forme et de fond qui assurent à son écriture (production textuelle) un certain type de décodage, une lecture intelligible. Il crée les attentes tant de forme que de fond et d'intention. Il fait en cela une prospective de la lecture générale de ses pièces.

3.3. Le registre et appartenance au genre

Rappelons que le registre littéraire (ou la tonalité du texte) est défini par l'effet produit par un texte sur le lecteur, effet le plus souvent recherché par l'auteur. La notion de registre est proche de celle de « mode ». Alain Viala pense qu'elle est aussi tournée vers la part anthropologique et cognitive de la littérature. Les registres sont « les catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales²⁶³ ». Ce mode d'expression d'un texte, marque son appartenance à un genre ou, plus généralement, une attitude par rapport au monde et visant à susciter une émotion chez le destinataire.

Aussi, le registre *dramatique* crée la peur et l'inquiétude en mettant en scène la menace et la destruction dans des péripéties renouvelées où intervient le suspense. Tandis que le registre *tragique* présente des personnages aux destins marqués par la fatalité. Il dépasse ainsi le registre dramatique, en montrant une situation sans issue qui repose sur l'intervention d'une force supérieure ou d'une divinité. Le héros tragique se caractérise en général par sa grandeur (noble, hors du commun). Il possède le courage et la lucidité qui lui permettent d'affronter le destin tout en prenant conscience de son impuissance.

On peut dire dans l'ensemble que Mikanza, par des thèmes utilisés et le mode d'écriture, détermine la réception des pièces. Celles-ci peuvent soulever la curiosité, l'admiration, l'interrogation ou éventuellement le rejet. Aussi, les différentes propriétés textuelles, étant inscrites dans les pièces, renseignent sur les critères ou les modèles des œuvres pour qu'enfin elles soient prises en compte dans leur catégorie littéraire et générique.

²⁶³ Cf. VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

Bien sûr, Mikanza en ce qui concerne les pièces à l'étude s'aligne à ces modèles. Cependant, dans sa manière à présenter l'œuvre théâtrale, rien ne précise leur registre²⁶⁴. Seulement, l'analyse de différentes caractéristiques de chaque pièce permet de tabler sur le registre définitif de la tradition théâtrale.

Au regard de ce qui précède et de caractéristiques génériques des pièces de Mikanza, la lecture nous oriente vers leurs registres. Pour ce faire, nous pouvons dresser un tableau représentant les caractéristiques du genre.

Tableau des caractéristiques des pièces.

CARACTERISTIQUES DES PIECES ET LEUR REGISTRE						
Pièces de théâtre	Origine des personnages	Epoque	Evénement/ Circonstance	Mode/récit	Dénouement	Registre
<i>P.F.A</i>	Paysannerie	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	Destin du village et valeurs culturelles, le sacré,...	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...), Didascalie	Heureux	Dramatique
<i>L.B.K</i>	Militaires, peuple	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	Brouille politique et gestion de la res publica	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...), Didascalie	Heureux	Dramatique
<i>P.M</i>	Classe sociale moyenne	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	Dure épreuve de la vie sociale, mauvaises mœurs et la fatalité	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...), Didascalie	Malheureux	Tragique
<i>M.E</i>	Classe sociale élevée et moyenne	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	Administration corrompue, mauvaises mœurs et la fatalité	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...), Didascalie	Malheureux	Tragique
<i>T.S.F</i>	Classe sociale élevée et moyenne	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	La maladie et la fatalité	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...) Didascalie	Malheureux	Tragique
<i>N.S</i>	Classe sociale élevée et moyenne	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	L'injustice sociale, mauvaises mœurs et la fatalité	Dialogue (illocutoire, perlocutoire, expressif,...) Didascalie	Malheureux	Tragique
<i>Biso</i>	Classe sociale moyenne	Contemporain à l'auteur XX ^{ème} S	Monotonie de la vie	Dialogue (illocutoire, perlocutoire,...) Didascalie	Heureux	Comique

²⁶⁴ De toutes les pièces sous analyse, seule **Biso** comporte sur la page de couverture la précision du genre Comédie. Naturellement, le registre de la pièce est comique.

En rapport avec la finalité des pièces – se mirer pour corriger les défauts et avancer sur le bon chemin –, ce tableau (qui se réfère à une appartenance définitionnelle) propose un contenu susceptible de comprendre, d'interpréter et de ranger une œuvre (un texte) dans une catégorie ou un genre littéraire. Il répond au genre du théâtre et classe par conséquent de la manière évidente et significative les pièces de Mikanza qui sont consignées dans les registres du drame social, de la tragédie et de la comédie. Ce sont des registres ou modèle esthétique dans lesquels s'évertue Mikanza aussi bien dans la conception, la forme et la structure esthétique ainsi que dans l'apport de leur représentation au public.

Chapitre 2 : STYLE ET LANGAGE DANS LES PIÈCES

2. 1 L'ESTHÉTIQUE DRAMATIQUE DES PIÈCES

2.1.1. Le réalisme Mikanzien

Ce réalisme s'apparente à la réflexion esthétique entreprise déjà par Denis Diderot qui en établit la première règle : *imiter la nature et la vie*. Un principe réaliste par lequel on déduit notamment la substitution de l'analyse des conditions sociales à la juxtaposition des caractères, ce qui implique qu'il n'est point besoin d'être roi pour être un « héros ». Ainsi se multiplient sur la scène des négociants et marchands, des juges qui tranchent un litige en faveur du pauvre (**Le juge** de Mercier, 1774) ; des banquiers qui mettent en péril leur fortune pour aider un ami (**Les Deux Amis** de Diderot, 1770) ; les pères de famille, les époux, les filles séduites (**La Mère coupable** de Beaumarchais, 1772) ; les relations familiales et les us et coutumes des gens (**Le Fils naturel** de Diderot, 1757).

Le réalisme se manifeste dans la peinture de la vie, aussi bien par les signes verbaux et visuels. Le langage employé par Mikanza s'éloigne de détours pour dire vrai. Ainsi, il nous a confié ce qu'il a écrit dans un article *Le public et l'artiste* : « j'ai la conviction que le théâtre est le miroir de la société. La société fabrique en son sein des gens qui ont la potentialité d'écrire pour la société, (...) Tenez ! Au moment où j'écris, ce n'est pas moi seul qui écrit, je ne fais que traduire la réalité²⁶⁵ ». Certes, le langage employé renvoie à celui de la société. Ce langage étant comme opérateur du réel au sein de la cité au regard de ce que note justement **La Poétique** d'Aristote. Les grilles de la prison, la chaise sur laquelle est assis un personnage, la table, la maladie, le mariage, les talkies walkies apportés par l'Envoyé, les cases des villageois, la pipe et le balai du chef, les calebasses, etc. sont des objets qui renvoient à une réalité, à un monde extérieur bien qu'ils servent à garnir la scène et à proposer un spectacle vivant. On se souvient de ce que dit Duvignaud dans **Les ombres collectives** : « le théâtre est l'ombre de la société, lié à celle-ci ». Et, à travers le récit qu'il présente, on perçoit que Mikanza s'efforce dans la fiction à ouvrir une place plus grande au vécu quotidien. Tout comme

²⁶⁵ Explications que nous a livrées Norbert Mikanza dans un entretien le 20 août 1986.

on le dit du théâtre congolais dans son ensemble, lequel accorde aux pièces de théâtre leur aspect original (**Tshira** de Yoka Lye Mudaba, **Muzang** de Musangi Ntemo, *N.S* de Mikanza, etc.) et s'adapte aux exigences et circonstances les plus actuelles. Le théâtre de Mikanza s'efforce de reprendre la réalité sociale.

En fait, il ne cherche pas à idéaliser le réel, ni à en donner une image trop épurée. Dans *P.F.A*, il restitue la demande officielle qui lui a été faite au sujet de la préservation de la nature. Une demande certes, mais liée aux réalités des faits qui s'accomplissent dans la société. Par rapport à ce thème, il faut noter que les préparatifs de feux de brousse se rapprochent de l'expérience de nos paysans. Les indications sur les forêts de Muheta et de Mundanda, sur les villages Kipwala et Benga sont réelles, car ces villages existent et sont localisés dans le Bandundu. Une autre expérience bien trouvée est le *troc*, un mode d'échange dans le commercial villageois (Acte II, sc. 5, p. 39 du *P.M*) qui permet aux familles de vivre. Ainsi, la famille est représentée de la même manière qu'elle est dans la société. *T.S.F* renseigne sur la famille restreinte de l'épouse, son mari, ses deux enfants et sur la famille élargie de son époux représentée par l'oncle, la mère et la sœur dont on peut imaginer le rapport avec le reste de la famille se trouvant à l'arrière-pays. *P.M* signale que la femme et ses compagnons en prison ont évolué dans leurs familles restreintes. L'Etudiant et sa sœur sont les seuls membres d'une famille restreinte dont les parents sont morts (*M.E*). Par contre, il existe des familles polygames dans *P.F.A*, notamment celles des chefs et de Mayamu, illustrant des cas qui réduisent la liberté de la femme à se choisir seule un époux.

C'est peut-être dans ce contexte que la femme est souvent mise en cause pour sa méconduite (*P.M*, *N.S* et *M.E*). Elle est parfois qualifiée de « traîtresse et pénitente ²⁶⁶ », soulevant de ce fait des questions que chacun de nous se pose au sujet de sa dignité. Pius Ngandu Nkashama s'en était pris à voir la femme sous un mauvais jour, lorsqu'il parle de « La famille disloquée et le procès de la société ». Sous la même lumière naturelle que dans les pièces de théâtre, Mikanza la présente comme celle qui a abandonné son rôle primordial de gardienne de la famille et de la tradition. Car, gardienne de la famille elle l'est dans la vie réelle. Elle est dans le drame qui tue la société par l'avortement et l'infanticide ; elle

²⁶⁶ NGANDU NKASHAMA, Pius, « Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle », in **Notre Librairie**, La littérature Zaïroise, Paris, CLEF n° 65, 1982, pp. 67-70.

se vend pour obtenir un poste de travail à son frère (M.E), elle est incestueuse comme dans *L.F.F*, elle force un amour charnel feignant l'amour oblatif à l'instar de la sœur Hélène dans *L.T.S.H*. Au regard de ce tableau déchirant, la société entière n'est pas ménagée.

Les problèmes sociaux que côtoient les compatriotes de la femme chaque jour sont aussi mis en évidence. La scolarisation rendue difficile par le taux exorbitant des frais scolaires, le mariage interracial qui éloigne les autres membres de famille sont les témoignages que P.M répercute de la vie réelle. Celle-ci renseigne que l'histoire de la République Démocratique du Congo garde dans la mémoire collective, la rébellion de 1963 (Bandundu, Kisangani et Kivu), les sécessions ainsi que la lutte hégémonique des puissances étrangères que L.B.K relate sans en perdre la teneur. La vie de nos étudiantes à l'université dans *Biso* et la misère qui s'accapare du peuple dans *N.S* sont des situations comparables à celles que le Congolais endure chaque jour. Il s'agit de difficultés d'un pays appelé à opérer sa mutation, à évoluer dans la symbiose de ses traditions et du modernisme venu de l'Occident.

Mikanza élabore une démarche d'identification du cadre dans lequel se déroulent les événements, de manière à mettre à nu le manque de responsabilité de la classe dirigeante. Une classe dirigeante qui livre le peuple au déploiement de tous les maux et à l'exacerbation « des pratiques dévoreuses du bien-être social ²⁶⁷ », au lieu de résoudre les vrais problèmes qui ruinent le pays. Assurant que toute production culturelle d'un auteur est avant tout une production sociale, donc collective, Mikanza montre la conformité du théâtre dans ses rapports avec la vie sociale et les époques qu'il traverse. Ses rapports sont manifestement traduits par les paroles et les agissements des personnages qui tendent souvent à suggérer un caractère universel. De l'universalité, il est donné à voir que la situation que retrace Mikanza n'est pas particulière à sa propre société.

Les faits et actes mis en lumière grandissent au fur et à mesure qu'on cherche à les recadrer au-delà des frontières nationales²⁶⁸ ». De la situation de son pays, on passe à celle de l'Afrique dont le profond

²⁶⁷ Cfr. L'image que donne la cité Polychandria de NGAL MBUIL à MPANG Georges, dans *Une saison de symphonie*, Paris, L'Harmattan, Coll. Encres noires, 1994, p. 9.

²⁶⁸ NKIERE BEL-KIANSIL, N. Charles, *Op.cit*, p. 102.

sommeil ne semble pas réveiller partout les automatismes d'une véritable autodétermination. La conscience de la classe dirigeante, presque dans une large majorité, ne s'indigne pas des pesanteurs qui maintiennent le peuple dans la dépendance des nations évoluées de l'Occident. Du réalisme littéraire visant à peindre le réel, nous esquissons un pas pour atteindre le symbolisme.

2.1.2 *Le symbolisme dramatique*

Disons tout de suite qu'en littérature, le symbolisme apparaît en réaction au monde matérialiste, cherche à privilégier l'imaginaire et la spiritualité. Il oppose donc la réalité cachée (celle de la pensée) à la réalité visible, l'idéal et l'imaginaire à la nature et au réel. Le symbole est l'intermédiaire qui permet d'entrer en contact avec le sens caché de l'univers.

Le symbolisme utilise le symbole, c'est-à-dire l'emblème ou la représentation imagée de quelque chose ou d'une idée. Il cherche avant tout à suggérer, à renvoyer une situation quelconque. Le symbole, forme de représentation, aide à manifester un autre regard intérieur qui révèle un rapport particulier au monde, une inspiration mythique et colorée qui renouvelle le langage dramatique. De cette manière, on peut dire comment se détermine la relation sensible entre un lieu physique (l'espace) et celui du texte dramatique. Sous cet angle, on se trouve nettement devant un enjeu esthétique.

C'est pour cela que nous aborderons *le symbolisme dramatique* dans un premier temps pour faire surgir ce qui semble caché ou ce qui est dit explicitement ou implicitement et symbolisant quelque chose.

Le symbolisme cherche aussi à signifier ce que représente *l'espace référentiel*, car ce dernier, justement, fait partie du paramètre « espace », important au théâtre ; il est présent, persistant à côté d'autres paramètres dramatiques et souvent l'objet de maintes explorations textuelles.

Pour échapper à une vaine répétition des propos sur l'espace théâtral, nous y recourons présentement à ce stade, pour dire, d'un point de vue esthétique, que l'espace peut extérioriser une autre vision qui révèle une jonction spécifique du socio-texte, produire une signification. Il conduit à une « sémiotique » (rapports existant entre le signifiant, le signifié et le référent (l'objet du réel auquel renvoie le signe), symbole d'une existence réelle ou non au contact de l'action dramatique. De cette manière sa

fixation à la réalité extérieure et son attribution à un référent vont aider à le décrire.

2.1.2.1. Le symbolisme tiré de la « vraisemblance » dramatique

Le symbolisme dramatique de Mikanza peut être lu à travers des idées et les symboles que véhicule le texte des pièces de théâtre. Il signale ce que l'homme fait entrevoir dans sa vie, ses rapports avec les autres, ce qu'il recherche constamment. Il s'applique aussi à sa vocation dramaturgique afin qu'un résultat soit perceptible dans l'élaboration d'une manière de vivre. Il ne s'éloigne pas aussi de la saisie de l'insondable ou l'indicible – et même l'invisible – porté sur scène et traduit implicitement par les faits des personnages. A cet égard, dans les pièces de théâtre de Mikanza, l'on peut facilement déceler la question de l'existence humaine, celle de l'image de la vie elle-même qui comporte des enseignements et un sens qui dépasse la capacité de certains de ses personnages. Cette question est toujours symbolisée par les écrits. Certes, là-dessus quoique l'on ait eu à épiloguer chacun à sa manière, le questionnement demeure. L'homme est une créature remplie de qualités et de prouesses ; cependant, il n'en use que difficilement par rapport aux maux que le dramaturge stigmatise. L'homme pour cela refuse d'aider la société à s'épanouir.

A l'introduction de son célèbre **Peau noire masques blancs**, Franz Fanon interroge : « Que veut l'homme ? ». Il tient à voir notamment l'homme noir opérer un authentique surgissement et se dépasser de toutes les critiques et des incohérences qui pourraient l'entourer. C'est que dans le caractère insatisfait de l'homme, il y a un déficit à la base de nombreux échecs. Et Mikanza, dans un élan esthétique à la fois « réaliste » et « symbolique », s'élève contre ce genre de défaitisme remarqué chez la femme contrainte au mariage précoce. Cette intrusion parentale a un sens symbolique comme l'affirme Paul Claudel, « en ce sens que les pièces ont un sens "historique" : étroitement mélangées à l'histoire » et, pourquoi pas, aux comportements des hommes à travers le temps et l'espace. Ce qui, en soi, caractérise la société à une époque donnée. Il en est le cas chez le voleur, la fiancée de l'Etudiant, les étudiantes, le chef Manga et ses acolytes pour des engagements pris souvent sans résultat escompté. Or, pourrait-on dire, l'homme n'est pas seulement responsable de lui-même, mais il est aussi responsable de tous les hommes, comme le soutient J.P Sartre dans **L'existentialisme est un**

humanisme. D'où, l'abandon de nos usages égocentriques et dévastateurs d'un environnement que l'on veut serein en vue de rechercher un terrain d'accommodement avec les autres. Le moyen efficace de se connaître passe également par l'étude des sociétés qui permet de dégager les principes de la vie sociale qu'il sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs.

Mikanza s'érige en champion de la lutte contre les inégalités sociales et les rapports de domination infructueuse. Lévi-Strauss suggère : « on pourrait concevoir, que pour nos sociétés, le progrès et la réalisation d'une plus grande justice sociale doivent consister dans un transfert d'entropie de la société à la culture²⁶⁹ ». C'est une part d'effort réservé à la prise de conscience, à travers les pièces, qui est issue de la dramaturgie d'éclairage intérieur de l'homme par les personnages et d'éclairage extérieur par ce que propose la société des pièces. Mikanza cible le comportement dégradant des personnages pour détourner le public des occupations de moins en moins recommandables et ressortir la fonction traditionnelle du théâtre.

Quand Samuel Beckett fait appel à une démarche dramaturgique dans **En attendant Godot** pour percer les mécanismes intérieurs de l'être, en donnant un sens à ses expériences successives, Mikanza focalise toute l'attention à l'intolérance et à la domination des uns sur les autres, à l'irresponsabilité et à la faillite orchestrée par l'homme. Par rapport à cela, il met aussi en place une stratégie de la révolte au regard du comportement de l'Etudiant face, d'une part, au directeur de l'administration publique qui représente l'Etat et, d'autre part, face au tribunal. C'est le cas de Mayamu face au chef Manga, les rebelles simba à l'encontre de l'armée et le Meneur face au pouvoir dictatorial. L'homme doit avoir la liberté, la pugnacité de vaincre les difficultés de tout ordre et l'imposition. Cette liberté se révèle comme une issue par laquelle passe sa maturation. C'est de cette maturation qu'apparaît un symbole fort.

Il faut donc avoir chaque fois des réponses appropriées pour défaire ce lien physique et métaphysique à l'instar de Samuel Beckett qui voit dans ce monde « sans relations véritables », « un personnage, en un sursaut de

²⁶⁹ LIPIANSKY, Marc et LIPIANSKY, Mireille, *Op.cit*, p. 246.

conscience et de volonté qui essaie de se délivrer ²⁷⁰) de ce lien. Toujours est-il que, devant ce qui entrave la marche vers son objet, le héros n'a pas d'autre choix que de se battre par ses propres moyens. Mayamu, l'Etudiant, le Meneur, l'Epouse, ect. constituent des symboles susceptibles d'extériorisation des impressions et des états d'âme. Ces personnages, cités comme cas de figure, présentent une part des situations, de réflexion et de propositions de voies de sortie face à la misère, à la déliquescence sociale et à l'immobilisme impénitent. Ils représentent la révolution et le peuple avec lequel ils veulent briser la hiérarchie du type féodal, la préservation de l'iniquité pour instaurer l'avènement d'un monde construit « autour des mérites réciproques et où ''des hommes libres ''et chacun s'en va vivre (...) à son aise et où il n'y aura plus de Dieu ni de Seigneur ²⁷¹». Devant les enjeux de l'existence, Mikanza confectionne un jeu qui fait étalage des problèmes sociaux, jeu renouvelé sans cesse par le metteur en scène et les acteurs sur scène, afin que l'homme, en général, puisse écraser les entraves du poids social causées par les forces issues d'une déconcertante ineptie.

Les intrigues des pièces et les personnages choisis ont pour fonction d'illustrer une parabole dont « la vraisemblance dramatique importe moins que la leçon morale²⁷²», aux fins d'éviter l'échec et la dissipation des possibilités humaines. Or, celles-ci sont fondées sur la convergence d'expériences avérées. Aussi, la volonté de tous devra imposer « à l'action un rythme récurrent du désespoir à l'espérance et de l'échec à la victoire²⁷³ ». Cette volonté habite l'esprit de Mikanza qui, souvent, n'admettait pas la perspective de l'échec dans le comportement de ses pairs. C'est à ce titre que ses personnages sont conçus en fonction des attitudes et des idées qu'ils doivent incarner et véhiculer pour décrier l'échec de l'Etat ou de l'homme. Ce qui marque une continuité esthétique de son genre dramatique, désireux d'induire une distance entre une société hésitante et immobile pour solliciter la phase artistique et morale à l'existence. Ainsi, on peut comprendre les ressorts qui tissent un monde qui va mal, celui qui n'a ni foi, ni loyauté. Mère courage

²⁷⁰ Cf. Données encyclopédiques, Hachette Multimédia/Hachette Livre, Internet, Page Web, 2001.

²⁷¹ CLAUDEL, Paul, cité par LIOURE, Michel, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 337.

²⁷² CLAUDEL, Paul, cité par Michel LIOURE, *Op.cit*, p. 206.

²⁷³ CLAUDEL, Paul, *Idem*, p. 205.

déclare d'ailleurs que ce monde «est dur aux petits et indulgent aux puissants²⁷⁴». C'est dire que la confiance n'existe pas entre les hommes.

Le rapport entre les hommes, au regard de ce que vivent les personnages de Mikanza, est celui qui bannit l'altruisme. Ce manque d'altruisme semble se complaire à un présent souvent incertain, tel un jouet utilisé pour son éclat et abandonné quand il en perd, au profit d'un nouveau jouet. Ceci ressort du comportement de l'homme dans la société ; un comportement qui manque l'harmonie avec les membres de la communauté et verse dans le mal.

Le théâtre de Mikanza pose comme fibre une similitude entre ce qui est écrit, c'est-à-dire le texte littéraire et le fait quotidien. Celui-ci sert de modèle aux pièces, à l'écrit théâtral où se déroulent les actions ou les actes des personnages. Dans l'ensemble, ses actes se disqualifient, à cause de leur inadéquation au bien et éloignent de son cadre toute la société. Epris de justice sociale, Mikanza réactive au travers de la scène dramatique le cadre social non pour signifier que tout est illusion, loin de là, mais pour montrer dans le rôle que jouent les personnages, le monde ou la société qui est capable de se transformer en rejetant les mauvais comportements. Il indique que la représentation de ce qui n'est pas une illusion, ni une fiction, est une modalité d'appréhension du réel partagée par tous. C'est que le théâtre, dans ce contexte précis, s'affiche comme prolongement artistique du rapport commun au réel et sert de modèle d'intelligibilité au processus du déchiffrement de notre réalité. Le pragmatisme par rapport à ce que Mikanza nous propose, incite au théâtre vécu et non idéal et à la prise en compte des problèmes sociaux posés pour obtenir des réponses adéquates.

Cette vision du théâtre ancrée dans une modélisation sémiologique s'associe aux expériences vécues. Elle est donc assimilée au modèle des faits communs et quotidiens pour, par la suite, conduire à un échange, au débat sur les problèmes posés. D'une part, les phases de la fiction dramatique épousent étroitement le développement d'une démarche intellectuelle et, d'autre part, dans leur réception de manière objective, adoptent le ton âcre du théâtre de Mikanza. Concurrément, ce théâtre met d'abord en exergue les êtres, c'est-à-dire les personnages, ensuite les niveaux de situations auxquels ils se trouvent : c'est le théâtre dont la

²⁷⁴ DUMAZEAU, Henri, *Mère courage*, analyse critique, Paris, Hâtier, 1972, p. 44.

fonction est à la fois expressive (significative) et référentielle (médiation). Pour les personnages, il faut distinguer trois catégories sociales : l'homme, la femme et les jeunes. Le trait distinctif fait qu'il existe une opposition, une contradiction entre eux. Les jeunes sont totalement les derniers des soucis des adultes qui, eux, s'en veulent, aussi bien dans *P.M* que dans *M.E*, *Biso* et *T.S.F*. C'est une réalité qui n'appelle pas la concorde sociale, mais plutôt, l'exclusion des uns et des autres.

De plus, les conditions sociales amplifient l'écart entre les riches et les pauvres. Là aussi, il y a un total désaccord que *N.S* extériorise. Dans un autre cadre empreint de dissentiment, les tenants du pouvoir dans *L.B.K* veulent garder la mainmise sur les richesses nationales. Les rebelles. Désapprouvent cela. *P.F.A* donne la mesure d'une mécontente qui met tout le village dans la condition de misère. A travers les conflits soulevés par la nature des hommes eux-mêmes, le théâtre de Mikanza met en cause tous les drames sociaux provoqués par le manque de concorde nationale. C'est ainsi que les intérêts divergent et conditionnent l'absence de la visibilité dans l'édification d'une communauté soucieuse du bien collectif, de compréhension mutuelle.

La représentation, ne serait-ce que de ces quelques faits, répond à une dimension de théâtre d'éveil communautaire qui veut éloigner les hommes des tracasseries, les exhorte à l'effort collectif et au rejet du mal. Ce théâtre entame un mouvement de réduction des conflits proche de l'esthétique réaliste pour l'engagement en faveur d'un environnement à valoriser et au profit de chaque individu. On y découvre l'idée de mettre en place la justice et l'égalité sociale pour qu'en définitive, l'homme soit réellement « le sel de la terre et la lumière du monde ».

Au vu de ce qui précède, nous pouvons dire que le symbolisme dramatique de Mikanza est en réalité simple et révélateur de ses angoisses et de celles de ses semblables. Aussi, traduit-il en permanence le tragique vécu par la création de personnages susceptibles de l'assumer. On le constate par l'inéluctable condition de l'Epouse, du Garçon, de l'Etudiant, etc. comme une espèce de fatalité de leur destin. Ce destin enferme l'homme dans une coquille d'incapacité à résoudre les problèmes de la faim, la paix, la misère, l'injustice et ceux d'ordre métaphysique. Dans cette peinture sociale, Mikanza dépeint une figure tragique des gens qui se meuvent chaque jour dans une impossibilité de

vivre normalement et dans la privation de tout bonheur. Surtout des gens se trouvant dans l'irrémédiable impuissance à combler leurs propres aspirations. Etienne Frois, traitant du « *tragique de la fatalité de théâtre de Giraudoux* », note que dans « de tragiques débats, s'affrontent l'individu à la société, la guerre et la paix, la raison et la justice, la pensée et le langage, l'âme et le corps²⁷⁵ ». Ce qui veut dire que l'homme est partout aux prises avec les instruments de sa connaissance et avec ses dieux. Les événements que vivent les personnages mikanziens semblent être fixés d'avance. Ces personnages sont en proie soit à un drame intérieur comme l'Epouse dans *T.S.F.*, l'Etudiant dans *M.E.*, les Etudiantes dans *Biso*, soit à un destin incertain et fatal.

Cette élaboration d'un symbolisme basé sur des faits relatés et sur l'expérience vécue cède la place à une élaboration du symbolisme de l'espace.

2.1.2.2. Le symbolisme issu de l'espace référentiel

D'abord, il faut noter qu'au sujet de la *fixation du rapport à la réalité extérieure*, quand Aristote réhabilite la « représentation », il en fixe le canon : la nature philosophique du rapport au réel, du « drame », de tous les arts mimétiques et, en particulier, du poème dramatique, ainsi que les règles d'écriture du texte à émettre sur scène. Les autres arts de la scène et les arts plastiques sont appelés pour reconsidérer une pratique en crise avec son référentiel tutélaire. Les pièces de Mikanza relatent une expérience, permettent de pénétrer des portions sensibles de ce que les hommes voient et font. Elles font participer à une pratique connue, mais peuvent en convoquer une autre non éprouvée. Logiquement, elles veulent mimer la nature elle-même, surtout celle des hommes. Et pour preuve, les notions de collage, de transparence, de cadre, de superposition, de verticalité, d'espace, de ligne, de matière, de largeur du trait, d'installation, de « performance » sont transposées dans l'écriture théâtrale et sur la scène.

Peinture et théâtre sont deux arts de mise en espace du personnage : deux « générateurs d'images » comme le dit Antonin Artaud. Le jeu des signes du théâtre, soit que l'on donne à voir et entendre le signifiant ou le signifié, s'accompagne d'un investissement de la scène par des moyens

²⁷⁵ FROIS, Etienne, *La guerre de Troie n'aura pas lieu, analyse critique*, Paris, Hâtier, 1971, p. 19.

scénographiques diversifiés. Si le réel s'inscrit dans l'espace et le temps, il accède de ce fait à l'écume de la conscience, on n'en connaît que ce qu'on l'on en perçoit, *le percept* : objet de la perception. L'expérience humaine n'est que la coexistence de fragments de conscience. Elle est aussi et toujours, selon R. Barthes, l'effet de réel.

Ensuite, quant à *l'espace de référence*, signalons qu'une pièce de théâtre n'est pas conçue *ex nihilo*, car il existe un rapport avec une situation précise ou une réalité. De plus, on sait que *la fable aristotélicienne* conduit quelque part, elle a un sens : elle est *une téléologie*. Corrélativement, la représentation théâtrale contemporaine récuse bien la contestation de toute téléologie. Raison de plus d'affirmer que les faits textuels renvoient à quelque chose. Dans la texture dramatique, le symbole se présente comme figuration existentielle de ce qui est. Symbole par rapport à ce qui existe dans la société pour défictionnaliser la fiction même. C'est sans doute le symbole ou encore le symbolisme qui enferme toute une réalité de vie dans les pièces de théâtre.

Le symbolisme de la référentialité est caractéristique, celle-ci étant construite comme étalage de ce qui est tout simplement dynamique, vivant, crée par une représentation. Elle est une référentialité directe par rapport à une référentialité implicite. Tels sont ces cas de figure implicites dans *N.S* et *P.M*, sur la maltraitance des enfants et des faibles, l'abandon de la prise en charge du peuple que l'on tairait pour des raisons de censure politique et qui renvoient aux excès des dirigeants politiques.

Il est vrai que Mikanza procède par quelques artifices pour *figurer l'espace* et donner l'éclat de son *simple* caractère, mais aussi pour qualifier les milieux urbains et paysans. Dans la description qui en est faite, la reprise des objets ou des faits participe à l'élaboration d'une référentialité qui plonge soit dans la mimésis, soit dans l'illusion référentielle.

Cette référentialité, à notre sens, est soutenue par l'espace dramatique, comme cadre direct de toute idée de spatialisation. En ce sens, le cadre d'une pièce peut être la nature (macro-espace) dans laquelle une forêt, une grotte, une fontaine, une plaine, un parc, etc., représentant la splendeur de la nature. Comme *hyperespace*, la nature possède ses limites géographiques, une histoire, un écosystème, une faune et une

flore. Cet espace ou cadre peut aussi être un salon, une route, un musée, un hôpital, etc. Cette pratique de cadre à laquelle recourent les auteurs revient le plus souvent et éclaire sans doute la notion de référentialité. Celle-ci n'est pas du réel ou tout au moins, à ne pas être confondue au réel. Elle est plutôt *l'effet* d'une convocation de *l'expérience* du spectateur/lecteur sur un espace qu'il reconnaît ou pas. Telle est la reprise dans *P.F.A* de l'évocation d'un environnement forestier qui sert de lieu de chasse, de pêche, de travaux champêtres et de récolte d'autres ressources vitales.

Comme signe, en dépit du fait qu'A. Ubersfeld soutient la platitude du texte dramatique, cette référentialité dans *P.F.A* est porteuse de signification, communique des informations et offre un effet sensible de description imaginaire et poétique d'un espace. Ce mécanisme auquel Mikanza fait appel a permis de mentionner clairement la localité ou le village de Mbelo, la brousse de Muheta et la forêt de Mundanda qui existent réellement. A ce niveau, il a emprunté une expression non moins opportune selon que cette pratique ou localisation s'autorise une « figuration homologique toposémie inductive²⁷⁶ ». Au regard d'une telle procédure, le dramaturge inclut dans la fiction sans transformation des espaces réels, tant du point de vue de leurs « appellatifs toponymiques » que de leur « fonctionnement topolectal ». Les exemples ci-dessus entrent dans une dialectique du fictionnel et du réel, qui permet d'assister à l'invitation si ce n'est à l'intrusion, voire l'invasion du réel dans le texte dramatique. C'est ici que la fiction est à la rencontre de la réalité, elle la côtoie parfaitement.

Aussi, au lieu d'éloigner ce mécanisme de référentialisation et de l'appauvrir, la présence de cette végétation (brousse, forêt) renforce le choix de la référentialité liée à l'espace spécifique de la nature narrée du texte dramatique. Cet élan dans l'imagination loin de s'éloigner chez Mikanza, évoque dans toutes ses pièces, des lieux : les villages Benga et Kipwala, deux espaces disjoints par rapport aux activités paysannes qui s'y déroulent. Cette référentialité est liée à la vie rurale qui recherche un essor de nombreuses disponibilités des ressources naturelles que possède la terre. Mikanza lui-même dit que l'espace de *P.F.A* « reprend la vie qui se passe dans le milieu rural précolonial²⁷⁷ ». Ce type de *perception* met

²⁷⁶ DIANDE Bi KACOU, Parfait, *Topolectes 2*, vol. 2, Ed. Publibook Université (EPU), Recherches, Lettres et Langues, Linguistique, 2013, p. 114.

²⁷⁷ Entretien que nous avait accordé le dramaturge en août 1986.

d'abord en lumière la trichotomie peircienne qui reconnaît au symbole (milieu rural, villages, végétation) une fonction autonome. Ensuite, à la suite de la sémiose dramatique, elle insiste sur le rôle de l'interprétant, selon que « l'interprétant immédiat est central au sein du modèle de la réception iconique ²⁷⁸ ».

La référentialité est aussi, chez Mikanza, un moyen d'atteindre l'iconicité et le figuratif ; la pratique de la fiction et du symbolisme ici se trouvent co-déterminées par l'implication du récit à structurer le narré. La sémiotique textuelle n'est pas en révolte contre la sémiotique iconique. Chez Mikanza, à notre avis, c'est la sémiotique iconique elle-même qui s'instruit du dramatique. Le symbolisme est l'instrument de cet algorithme : liaison simplifiée avec le vécu, attention soutenue sur l'action dramatique, incitation explicite au drame. Une stylisation du monde où s'oppose continuellement l'être le plus fort (l'être au pouvoir être) à paraître. Et, in fine, il apparaît la critique de l'affliction imposée aux faibles (l'être au pouvoir disparaître), le sensible à l'insensible, le dépassé à une nouvelle perception.

Comme la notion de référentialité et celle du reflet du réel, consistent à considérer que les écrits renvoient, d'une certaine façon et à des degrés différents, à une réalité pré-construite et posée hors du texte, le mimétisme s'interpose dans le rapport fiction et réalité. Le mimétisme est dans l'exploitation des espaces de villages dans *P.F.A* et de la ville dans toutes les pièces. De telle manière que *P.M*, *L.B.K*, *M.E*, *T.S.F*, *Biso* et *N.S* forment un *champ sémio-lexical*, ayant une toposémie fonctionnelle dans leur fonctionnement diégétique et scénique. Les villages avec toute la densité de leur spécificité historique et culturelle sont des localités paysannes et rurales qui inondent le circuit commercial des produits lignés et non lignés dont l'homme a besoin.

La ville, notamment *Kinshasa* dans les pièces qui font mention demeure la capitale, centre de commandement et d'orientation du pays. Village et ville constituent des espaces de vie, autant qu'ils sont des symboles d'existence. C'est de cette manière que village et ville remplissent une *fonction dramatique*.

²⁷⁸ BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Dramaturgies n° 26, Bruxelles, P.I.E, Peter S.A, Editions scientifiques internationales, 2010, p. 135.

L'espace référentiel est connu grâce à sa dénomination locative, sa situation géographique et topographique dans le récit dramatique, grâce à l'importance que lui assigne l'auteur. Cette dénomination, cette situation et son importance qui, certainement, sont dans les pièces de théâtre de notre corpus, peuvent conduire à une *structure du référent* textuel. La signification que tous les référents (ville, village, Kinshasa, le pays, les objets...) dégagent est issue d'un contenu des informations transmises dans le texte dramatique sur les données locatives principales (signes spatialisés) dans les paradigmes spatiaux indicatifs. Cette structure de la signification du référent (hyperonymique) est constituée de « village, ville, des objets, cadre et lieux évoqués », comme espace d'une manière de vivre, d'existence commune et d'utilisation de divers procédés et mode de vie que réalise l'homme dans la ville et au village avec tout ce qui l'englobe (l'eau, la vallée, la verdure, la superficie, ses ressources forestières, etc.

Il n'y a pas de mystère à faire quant à l'espace référentiel qu'est le *terroir congolais*. Cet espace à la fois diégétique et physique, parce que réel, semble devenir redondant dans toutes les pièces de théâtre de Mikanza, même s'il n'a pas été explicitement signalé, les différents faits extériorisés en font foi. Dans les pièces de théâtre de Mikanza, lorsque la pensée de l'interprétant immédiat se libère, l'univers socio-culturel congolais en particulier et celui africain en général en deviennent l'icône. Cet univers socio-culturel structure un référent qui peut aussi être confondu dans un ensemble fini des énoncés spatiaux ou une collection finie des matériaux spatiaux ou encore une panoplie des figures spatiales qui sont dans le même champ sémio-lexical de l'espace. C'est un univers qui symbolise une caractérisation raciale, une philosophie d'existence régressive, une contamination symptomatique des usages sociopolitique et culturel.

En tant qu'élément de cette structure, cet espace congolais, à travers la ville de Kinshasa et le Kivu, se décline de façon que le *Kivu*, espace convoité et de combat (*L.B.K*) provoqué par un précédent chaos, a laissé place à un climat psychologique tendu, a favorisé la paralysie de l'économie et des autres moyens de production. A ce propos, il faut dire que le 15 avril 1964, la rébellion a éclaté au pays et la plaine de la Ruzizi en fut le champ de bataille, suite au mécontentement généralisé. Kivu est

l'espace géographique et géostratégique pour la conquête du pouvoir politique.

Kinshasa se révèle dans *P.M*, *L.B.K*, *M.E*, *T.S.F*, *Biso* et *N.S* comme un espace complice des actes d'injustices qui caractérisent les dirigeants. Espace qui crée des marginaux, des bandits, des assassins, des voleurs, des shégués, des ballados et des chômeurs ouvrant la voie à toute forme d'immoralité. Cette situation se répand dans tout le pays en retard chronique – point commun à la référentialité Congo-Afrique –, à tous les secteurs de la vie et où persistent la dictature, la corruption, l'injustice, la pauvreté, le tribalisme, la clochardisation de l'élite intellectuelle, etc. Une caractérisation de l'espace de la Deuxième République qui a produit une disposition de l'espace dysphorique congolais.

Toute cette figuration du texte dramatique associée aux symboles concaténés de la vie quotidienne au travers des faits et gestes des personnages, vient des symboles du lexème et du syntagme des percepts mémorisés qui évoquent l'expérience d'une existence commune au pays. C'est souvent, comme le dit Husserl, la diversité manifeste d'un monde sensible discursivement identifié et présentifié dans le texte dramatique. A preuve certaine, cette identification de la ville de Kinshasa et des lieux à l'intérieur du pays consitue un univers dénoté. Cette présentification sensible dépend de « la levée au sein des vécus de conscience et aussi de la procédure d'iconisation qui prennent le relais de la figurativité lexicale au niveau syntagmatique, en fondant la cohérence verbale sur la récurrence de la reprise, par voisinage et par affinité des traits sémiques appartenant à un même espace²⁷⁹ ». C'est un espace « vers qui il renvoie », c'est-à-dire à tous les objets ou signes perceptibles d'être compris et faisant appel à la réalisation d'un effet ou de fonction dramatique.

A propos des objets, le poète Mallarmé, dit que les symboles tendent à « évoquer petit à petit un objet et en dégager un état d'âme ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrement ». Sur scène les objets devenus scéniques tels que le vin de palme, les cauris, le balai, la peau du léopard, les flèches et arcs, les chaises longues, la canne du chef, les paniers et les escabeaux, les cases du village repris dans *P.F.A*. Les pagnes que portent les femmes dans *P.M*,

²⁷⁹ OUELLET, Pierre, *Poétique du regard*. Littérature, perception, identité, PULIM, Septentrion, 2000, p. 29.

M.E et T.S.F, nous désignent une référentialité assez proche de notre environnement humain et social. Ils évoquent une *esthétique locale et scénique*. Ils ont « également valeur d'icône, ils exemplifient d'un point de vue iconique les objets appartenant à l'univers fictif²⁸⁰ ». Leur caractère iconique est plus complexe dans le monde extérieur, car la ressemblance porte sur certains aspects choisis par la mise en scène. Les faits de société, à l'instar des proverbes, de l'arbre à palabre sont repris en fonction ou en raison de l'espace référentiel auquel ils se rattachent. La simple explication du référentiel ne suffit pas, elle doit permettre de comprendre qu'on ait proposé au public ce qu'il comprend. A dire, par exemple, son appropriation d'une coutume familière, d'une denrée de consommation, d'une pratique sociétale (la danse, la musique) en conformité avec l'individu de cette société particulièrement. Rester sur le plan référentiel conduit à butter nécessairement sur le problème de la vraisemblance. Mais, faut-il ignorer ce qu'on présente ou l'accepter parce que c'est une convention esthétique ?

De façon synchronique, les dénominations locatives apparaissent clairement par la localité (Mbelo), le village et la brousse (Muheta), la forêt (Mundanda), la verdure et les sentiers divers dans P.F.A, mais connotées dans un espace plus vaste, une province à l'intérieur du pays. Le village revient dans T.S.F de manière explicite pour montrer la provenance de l'Oncle et de la mère : l'intérieur du pays. Par contre, la ville de Kinshasa est facilement identifiable grâce à une reconnaissance ou désignation des traits de comportement insensible des gens et par la présence des tribunaux, de l'aéroport, des routes asphaltées, des universités, du centre commercial, des hôpitaux, des magasins et marchés. Dans P.M, M.E, N.S et Biso, on voit les personnages parler de ces bâtiments et infrastructures cités, si ce n'est pas le dramaturge lui-même qui le fait. Kinshasa est aussi l'espace de référence qui accueille toute l'action dramatique. L'évocation de Kinshasa est perceptible comme espace pourvoyeur des provisions et de tout arsenal militaire de la Bataille (L.B.K). La province du Kivu, les localités et les villes de Bukavu, d'Uvira, de Fizi, de Kasongo, de Kongolo, de Kabalo ainsi que le champ de bataille qui est la plaine de la Ruzizi, représentent des localités d'instabilité et de trouble, signe de ralentissement de toute activité.

²⁸⁰ BOUKO, Catherine, *Op.cit*, p. 136.

De ce fait, l'espace référentiel aspire à la co-figuration du temps et de l'espace, conduit à lire dans le même prisme de la mimésis au profit de la représentation. Ainsi, s'installe cette tendance du dramaturge à décrire ou reprendre l'espace ou la spatio-temporalité, en s'appuyant sur une pratique, un signe caractéristique ou une localisation existante, ayant existé ou qui existerait dans la réalité particulièrement dans *P.M* (prison de Makala, deuxième bureau, carte pour citoyen) et dans *L.B.K* (Pont Kamanyola, plaine de la Ruzizi, les mulélistes, mayi-mayi, Kongolo, Kabalo, Kasongo, saké, etc.) Cette référence s'attache aux lieux connus sans liberté et aussi où sévit la guerre. Cette « géométrie de l'éclat », selon une terminologie usitée dans (Westphal : 2007-(169-170)), a le mérite de décrire de façon hypotyposique la réalité de la guerre de sorte à projeter dans le virtuel imaginaire un tableau vivant. On notera aussi ce repère sociohistorique qui induit une réponse relative à un fait ou à une situation, « Bataille, Makala » et à la fiduciaire « Monnaie », surtout à un espace « Kamanyola, Prison » et à un contexte « Echange » sans cette précision dans la position (de complément) Bataille, Makala et Monnaie n'auraient eu un sens précis.

Dans *P.F.A*, la brousse de Muheta et la forêt de Mundanda renvoient encore à un référent plus vaste qu'est la forêt équatoriale au pays. Ce qui revêt un caractère écologique symbolique lié, à l'interaction des êtres vivants du milieu naturel, à la capacité naturelle de conservation d'oxygène et de bien-être, lequel est aussi supposé de ramener plus près du public cette réalité, soit de montrer l'aspect d'appartenance commune à quelque chose. Tout à fait éclairant cette affirmation sur laquelle nous revenons (Bertrand, Westphal : 2007-(169-170)), qualifiée de « géométrie de l'éclat » qui a le mérite de décrire de façon frappante la réalité d'une situation vécue. Bertrand s'exprime, sans détour, pour dire :

« Lorsqu'une œuvre est nommément mise en relation avec un référent du monde « réel » elle est régie par ce que Samuel Kripke appelle un « désignateur rigide », qui est le nom d'un lieu, et Thomas Pavel un cluster, que l'on peut traduire par « regroupement » en français. Dès lors que cette relation existe, on assiste non pas à une construction ex nihilo, mais à la reconfiguration d'un réalisme, à la mise en forme d'une ou de plusieurs de ses virtualités. On notera que l'opposition entre construction et reconfiguration applicable aux espaces évoque l'opposition que Paul Ricoeur expose dans

Temps et récit entre préfiguration (présentation du référent brut), configuration (disposition fictionnelle du référent) et refiguration (référent fictionnalisé)²⁸¹».

Cette référentialité évoque une volonté de faire coïncider les fonctionnements des espaces extratextuels et des espaces fictionnels. C'est pourquoi, incluant une telle fonctionnalité dans la référence extraite du texte on établit une *refiguration*. C'est un mécanisme en terme ricoeurien, appelé *toposémie inductive* et l'espace transféré un *topolexème*. De là, on note, par exemple que Mikanza figure la guerre entre l'armée et les mulélistes au Congo. Pour le virus du HIV, il figure une période où le Congo, ex. Zaïre et le monde tremblent de ses ravages. C'est une référence homotopique. Cette dernière ne va pas sans les temps d'implosion qui a caractérisé à l'époque la maladie dans les hôpitaux et des maisons pour des malades tourmentés d'être mal indexés et moqués. Il y a donc aussi et en même temps une référentialité homotemporelle qui se développe dans les pièces *L.B.K*, *T.S.F* et *N.S* pour ce qui est du pouvoir dictatorial au Congo (Zaïre) en particulier et en Afrique, en général.

En dehors de la couleur locale qu'est l'espace référentiel congolais, le dramaturge a mentionné souvent l'Europe. Celle-ci est une terre d'exil avec un climat favorable à tout développement harmonieux. C'est un espace qui a déjà éradiquer la misère et la pauvreté, il y règne la démocratie et un développement très avancé que *T.S.F* et *M.E* rendent l'image plus stricte à l'existence des bonnes manières et de vie meilleure. Ces indications que Kripke appelle « désignateurs rigides » ne sont pas que des espaces de référence conformément à leur seul appellatif²⁸² », parce que l'entendement fait savoir que tout est bon. Au demeurant, les espaces « Kinshasa » et « Europe » sont également des topolexèmes qui assurent une figurativité expressive non infirmée au texte fictionnel et accroissent son degré de vraisemblance. Cette iconicité y traduit donc une mimésis factuelle et actorielle.

En outre, les topolexèmes « palier » (*M.E*), « camp des soldats veilleurs » (*L.B.K*), « chambre du malade » (*T.S.F*), « place de la révolution » (*N.S*) se traduisent en une exemplification iconique du danger imminent qu'est la

²⁸¹ DIANDE Bi KACOU, Parfait, *Op.cit*, p. 115.

²⁸² DIANDE Bi KACOU, Parfait, *Idem*, p. 115.

mort. Dans cette perspective, ces endroits (lieux) plus précisément n'exemplifient pas le danger qui s'y opère, mais plutôt son interprétation. Dans le même contexte, la cité, le bar, le night-club, le bureau, la rue tels que contextualisés dans le socio-texte des pièces *P.M*, *M.E*, *N.S* et *T.S.F* se représentent en « espace de dépravation » de la ville (Kinshasa). Ce sont des topolexèmes issus aussi d'une toposémie inductive. On entend le Meneur souligner que le bureau est « *un des multiples lieux de débauches* » Mvt V, p. 57. Le fiancé de la sœur de l'Etudiant dire à l'endroit de l'Etudiant : « *Tu vas dans le night-club de la rue n° 5 ; Tu y constateras comment tu as réussi à dégrader ta sœur le qui, aux yeux de tous étale son déshonneur* », Acte II, p. 115. C'est un langage rempli de symbolisme comme figure esthétique. Aussi, il faut reconnaître que ce symbolisme ne se démarque pas des subtilités que le langage dramatique use sans cesse. C'est ainsi que nous allons cibler les particularités du langage dramatique.

2.2. LES PARTICULARITES DU LANGAGE DRAMATIQUE

2.2.1. Langage dramatique : outil de création

Comme tous les auteurs francophones influencés par la langue française, Mikanza s'exprime et écrit en français. Faut-il revenir sur la formation pour comprendre que ce choix anime et propulse son écriture à s'épanouir dans un style simple. Un style qui marque d'une manière progressive l'aventure dramatique qui a débuté, nous l'avons déjà dit précédemment, avec les adaptations des pièces d'auteurs étrangers. Une solution dans la continuité qui a donné les pièces écrites par sa propre main. Car, comme le note M. Maloux dans son *Dictionnaire* : « le bec de [sa] plume peigne la chevelure de [son] langage²⁸³ ». Le langage ou la manière qu'il adopte, est une écriture qui opère essentiellement sur le mode persuasif qui souligne les variations des situations de ses personnages plutôt que sur le mode comique qui cherche à distraire dans le rire. Le ludique n'engage, que dans une moindre mesure les pièces de théâtre à l'étude, d'autant plus que les désignations, aussi bien des thèmes que des sujets, appellent des réflexions collectives. Les titres de ces pièces se révèlent du langage franc qui dit ce qu'il contient et facilite sa compréhension. « Procès à Makala » veut dire un procès qui se déroule

²⁸³ MALOUX, Maurice, *Op.cit*, p. 302.

à Makala, lieu d'emprisonnement des condamnés par le tribunal, lieu d'éloignement et de correction des gens jugés asociaux. De là, on constate un langage d'enfermement, vase clos exprimé dans le terme « makala », par lequel la peur de s'y trouver et le sentiment d'être brûlé hantent les gens libres de mouvement. Pour joindre ce contexte à la pièce de théâtre, le langage est à la fois plaintif et accusateur. Les adultes se plaignent tous de leur passé pendant que le garçon cherche à travers leur témoignage des indices probables de culpabilité.

D'une tournure directe, « La Bataille de Kamanyola » indique un combat entre deux camps, adversaires et armés, pour arracher une victoire. Déjà, l'événement décrit est connu de tous. Ce qui pousse le dramaturge à situer le lieu, même dans l'imaginaire, vers l'espace réel qui a connu cette bataille : *la plaine de la Ruzizi*.

Un langage qui présente la dégradation permanente du tissu social dans un style exempt d'apprêt, « sous l'angle de la sensibilisation du public ». Ce langage rend conscient ce dernier de la noble cause, comme le signale Mikanza lui-même²⁸⁴, afin d'éviter au public l'ennui d'une incompréhension totale de ce qui se passe et d'établir un rapport de complicité. C'est de cette manière qu'il reprend sans détour un pan de l'histoire de la colonisation, de l'indépendance et des troubles.

« Notre sang » est une formule abrégée et percutante à la manière d'un interdit ou d'une appréhension du sacré. Sans aucune fantaisie, N.S sanctionne le pouvoir, dans un style débridé qui se rapproche de celui de Sony Labou Tansy, quand il dénonce un univers social violent, hostile et inhospitalier dans ses œuvres théâtrales. Tranchant l'est le langage qu'emploie Mikanza, en digne compatriote, à l'instar de la "prière testamentaire" qui commence N.S. C'est un langage qui se place comme un kaléidoscope pour veiller aux problèmes sociaux et aux solutions à y apporter. La réplique du Meneur à l'Envoyé du pouvoir est cinglante lorsque ce dernier feint de l'aider :

Vous pourriez adresser ce sermon à vos maîtres qui, plus chevronnés, savent comment ne pas être impassibles dans de telles circonstances. Nous avons besoin d'eau et nous cherchons de l'eau... un peu d'eau. C'est aussi simple que cela. (N.S, Mvt II, p. 26).

²⁸⁴ MOBYEM MIKANZA, Norbert, « Etre dramaturge », *Op.cit*, p. 44.

C'est ici qu'on constate une écriture plus engagée. A travers les mots, il apparaît une contestation, une lutte contre l'anéantissement total de la population. N.S et M.E sont remplies d'un langage non « entaché des scories de la jeunesse » d'un théâtre congolais qui tient à son essor. La franchise dans la manière de parler de l'Etudiant de M.E, ne laisse entrevoir aucune inquiétude du danger au devant duquel il se trouve. Devant le président du tribunal, il explique :

(...) Depuis le début, j'ai avoué avoir tué ma sœur. Mieux, je me suis présenté et me suis accusé moi-même. (M.E, Acte III, p. 52).

Sans ambages, l'Etudiant a accepté sa condamnation quand il sait qu'un Etat comme le sien, représenté par le directeur de l'Administration Publique, délaisse les intellectuels nantis de diplômes au bénéfice des engagements contre nature, des gaspillages de deniers publics dans les dîners et banquets.

P.F.A offre l'occasion de rencontrer un langage spontané et direct, lequel cautionne l'atmosphère dramatique. Le ton brut de la persuasion par la parole survient au moment où le sorcier Dititi réagit à la demande de feu de brousse. Aussi, au cours d'un échange, transformé en une compétition de mots, de paraphrases, de maximes, de mimiques et parfois d'élan de colère ; Dititi qui n'est pas d'accord avec la proposition du chef Manga, dit :

Jamais, sans l'aimer, je ne puis épouser une femme au teint clair, disait mon grand-père. (...) (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 17).

Allusion faite aux herbes de la brousse qui ont séché et jauni par la saison sèche. Ce tour proverbial et les mots qu'emploie le dramaturge ont un certain pouvoir. D'ailleurs, dans une autre situation et de manière judicieuse, P.M signale la réplique ostentatoire du garçon, par laquelle le dramaturge veut cadrer le dramatique, comme c'est le cas dans l'ensemble des pièces de théâtre. Dans son habit de juge le garçon ne s'empêche pas de prononcer avec violence cette réprimande qui paralyse et réveille à la fois les adultes.

...Voilà ..., il faut à tout prix que chaque adulte scandalise la jeunesse. On dirait un mot d'ordre. (...) (P.M, Tab. XII, pp. 85-86). Egoïste ! Egoïste ! Pourquoi en ce moment de suprême colère n'avez-vous pas songé à vos enfants, aujourd'hui sans mère et sans père puisque vous êtes ici ?

(...) hélas ! La jeunesse a été un calvaire : (...) victime des frais scolaires, victime de la corruption et du tribalisme (...) (P.M, Tab. XII, p. 86)

C'est un univers, comme l'écrit Mwatha Musanji Ngalasso, « nébuleux de la maldistance dont le rapport à la violence est patent²⁸⁵ ». En effet, le rapport entre les adultes et les jeunes, fixé par la société, résonne à la violence et à l'injustice. Mais de plus en plus, le rapport entre les individus se dégrade à cause des comportements qui manquent de franchise et de compassion. Le prophète s'attend à adoucir, amadouer et suborner l'Epouse quand il dit : *Dieu nous garde, ma sœur, de l'errance et des tortures. Nous serons là pour protéger, comme nous le prescrit la Sainte Bible, la veuve et l'orphelin au nom de Jésus !* (Tab. VI, p. 60). La réponse de l'Epouse est directe : Non ! C'est qu'elle juge cette parole offensante dirigée contre elle et ses enfants. Des mots qu'elle qualifie d'injustes car définissables par leur caractère de transgression de bienséance, d'intolérable contrarité ; mais bien plus d'injures à son endroit. Elle n'apprécie pas un tel langage grossier, dépourvu de finition et de finesse morale qui implique une forte dépréciation de soi et de l'autre. Bref, de la personne humaine. De ce point de vue, Mwatha Musanji Ngalasso fustige ce comportement et juge que ce langage « cru » abonde chez de nombreux écrivains africains, non seulement qu'il est une marque de style, mais aussi cette « grossièreté du langage va souvent de pair avec la laideur des personnages, au physique comme au moral²⁸⁶ ».

Le langage comme expression d'un acte volontariste, réfléchi, s'explique par le fait que Mikanza appelle « un chat par son nom », loin du « style pudibond et excessivement alambiqué des écrivains de la négritude²⁸⁷ ». La facilité à dire les choses, dans un langage simple et clair, investit toute la texture dramatique de Mikanza qui cultive la rupture avec l'opacité et l'obscurité du langage, instrument par excellence de communication.

Son langage exerce sans doute un véritable effet sur le public (lecteur) censé déceler une dimension thérapeutique indéniable. En témoigne cette réplique de la quatrième fille s'adressant à la cinquième pour lui

²⁸⁵ MUSANJI NGALASSO, Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in **Notre Librairie**, n° 148, juillet-septembre, 2002, p. 74.

²⁸⁶ MUSANJI NGALASSO, Mwatha, **Op.cit**, p. 75.

²⁸⁷ MUSANJI NGALASSO, Mwatha, **Ibidem**, p. 75

montrer comment s'y prendre devant un professeur qu'elle va rencontrer : *ces prof crève-misère et ventre-creux, on ne sait jamais* (Biso, *Acte I*, p. 4). Ces expressions sont employées comme des adjectifs. Lorsqu'on regarde bien, il crée une expression "crève-misère" à partir de ventre-creux qui existe dans la ressource de la langue. C'est comme s'il inventait un autre « style » mais, il n'en est pas le cas. Une expression dont on anticipe déjà le sens et dont on n'ignore pas le contexte. C'est une pratique qui s'exerce dans l'ordre d'une expressivité que la langue lui offre. C'est ici, qu'il faut dire que la langue et le style mikanzien demeurent ordinaires, ouverts et sensibles. Mikanza s'adresse à la catégorie des gens qui le comprend et qui comprend son message. Son écriture décrit le réel, s'emploie à exposer les objets les plus ordinaires, parfois les plus vils et violents. Elle montre aussi les égarements qui rappellent l'absence de quelques vertus remarquables. Son langage se qualifie aussi à travers le dialogue contenu dans le texte dramatique.

2.2.2. Le dialogue, une forme multiple

Au théâtre, *le dialogue* est la forme dramatique par excellence où il y a un échange de répliques entre les personnages. Il peut s'établir entre deux ou plusieurs personnages, du fait que cet échange « des répliques constitue la plupart du temps un ensemble équilibré, chaque personnage intervenant tour à tour selon un enchaînement²⁸⁸ », provoque la continuité de l'action dramatique. Les procédés de dialogues sont multiples que nous limitons notre choix sur ceux qui marquent la texture des pièces mikanziennes.

A ce propos, il peut se trouver que dans le dialogue, il n'y ait aucun intérêt autour du sujet, c'est le cas du dialogue dénommé *le faux dialogue*, engagé notamment entre l'Etudiant et le directeur de l'administration publique au vu de la méfiance que le premier manifeste envers le second. C'est de cette manière que l'on constate clairement l'intérêt apparent de ce directeur autour du sujet du dialogue engagé entre lui et l'Etudiant. Sa préoccupation est bien entendue différente de celle de l'Etudiant quand il cache obstinément le véritable objet de sa visite à ce dernier. Il n'y a qu'à se rendre compte dans cet échange :

²⁸⁸ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 95.

Le Directeur, à l'Étudiant

Dites-moi, mon cher, quelle est encore la spécialité que vous avez acquise en Europe ?

L'Étudiant

Oh, mais je croyais comprendre que, depuis quatre mois que vous avez mon dossier, vous y auriez jeté un coup d'œil. Tout y est.

Le Directeur

Bien sûr ... bien sûr. Vous savez ce qu' c'est, s' pas ? Nous sommes submergés en ce moment. Et ce n'est que maintenant que nous décortiquons les dossiers des candidatures. Il faut vous dire s' pas, qu'il y a des dossiers plus qu'il en faut et certainement plus que les postes à pourvoir.

L'Étudiant

C'est justement des choses que je ne parviens pas à comprendre. (...)
(M.E, Acte II, p. 82).

De plus, en plus l'Étudiant refuse de faire confiance à ce directeur. Il ironise lorsque ce dernier pense qu'un « job » est difficile et que les candidats en gardent de fausses idées adoptées à l'école. Le dialogue en prend un coup et n'est toujours pas sincère.

L'Étudiant

D'accord avec vous. Nous nous faisons trop d'illusions et la vie pratique est plus différente... Allez-y comprendre dans quel sens ?

Le Directeur

Remarquez... s' pas ... que je ne dis pas cela pour vous ... mais en général ... en très général ... (M.E, Acte II, p. 83).

Les deux hommes semblent ne pas s'aimer convenablement. Ils deviennent distants l'un de l'autre. La même situation se retrouve entre le Meneur et l'Envoyé. Le premier cité « ignore jusqu'à la présence de son interlocuteur », venu pratiquement interrompre ses cogitations. N.S en fournit un cas de faux dialogue :

L'Envoyé :

Oh là ! là ! que de mal pour arriver jusqu'ici. Une véritable place forte. (...) Des ennuis ? ... Vous avez une mine d'enterrement. C'est

hélas, de circonstance ... Je voudrais croire que je ne vous dérange pas.

Le Meneur :

Si ... Vous pouvez repasser la semaine prochaine.

L'Envoyé :

Vous n'y pensez pas. Il y a urgence.

Le Meneur :

A votre question j'ai répondu que vous nous dérangiez. Vous êtes de trop.

L'Envoyé :

C'était une question oratoire. N'y prenez garde. Mais je serai bref. (...) J'ai été chargé de vous transmettre des félicitations pour votre détermination ...

Le Meneur :

Qu'elles vous restent dans la gorge et vous étouffent ... Au diable vos félicitations, nous n'en avons que faire. (N.S, Mvt, II, pp. 24-25).

Ce faux dialogue est à la fois tendu et significatif du refus du Meneur de recevoir l'Envoyé chez lui à la maison, lieu qu'il garde secret. Dans son refus, il tient à créer un dialogue de sourds. Ainsi, *la conversation* même, si elle s'établit, elle est loin d'avoir le lien de consentement mutuel et de familiarité. De telle manière, l'affrontement verbal qui s'en suit « se fait plus agressif, il devient particulièrement rapide²⁸⁹ ». Cela étant, la conversation glisse vers la *stichomythie* au cours de laquelle fusent les répliques à un rythme bref et sans relâche. Comme il en est le cas entre les antagonistes, l'un comme l'autre parlent presque au même moment :

L'Envoyé :

Voyons ... ne perdez pas la tête, que diable !

Le Meneur :

La perdre maintenant ou demain, quelle différence ?

L'Envoyé :

²⁸⁹ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 95.

Maïs enfin ... Voyons ... Ressaisissez-vous. Vous rendez-vous compte de votre impassibilité alors que vous devriez bander toutes les forces en cet instant crucial ?

Le Meneur :

Vous pourriez adresser ce sermon à vos maîtres qui, plus chevronnés, savent comment ne pas être impassibles dans de telles circonstances. (...) (N.S, Mvt II, p. 26).

Mikanza emploie ce procédé qui tient de la stichomythie pour créer un rejet mutuel des interlocuteurs, surtout que le Meneur sait d'avance que l'Envoyé tente de gagner sa confiance, usant d'une pratique aussi ironique que moqueur au fond de lui-même.

Avant la fin du premier Tableau de *T.S.F*, cette caractéristique proche de la stichomythie refait surface et s'engage entre l'Epouse et la sœur. Celle-ci voit que son grand frère est abandonné, sans surveillance de la part de l'oncle et de la mère (sa proche famille). Aussi, prenant toute la mesure de la gravité de la maladie, elle s'emporte violemment contre l'Epouse.

La sœur :

(...) Je n'ai pas vu partir votre chauffeur pour récupérer les enfants à l'école.

L'Epouse :

Non, ils ne viendront pas aujourd'hui. Ils vont rester quelques jours chez mon amie qui, d'ailleurs, habite non loin de leur école.

La sœur :

Quoi donc ?

La Sœur :

Vous éloignez les enfants de leur père, juste au moment où il revient à la maison. Quel sens donnez-vous à cela ? Mettez-moi aussi dans votre secret. Auriez-vous honte devant vos enfants, de l'état d'amaigrissement de leur père ? (...) Alors, combien de temps les cacherez-vous ?

L'Epouse :

Je suis tentée de croire qu'à la place du cœur, vous avez une pierre. Autrement, je ne comprendrais pas la dureté, feinte ou réelle que vous me témoignez. (...) (T.S.F, Tab. I, p. 25).

Comme le qualifie l'amie, « ces engueulades » vont occasionner la mauvaise mine de l'Epouse durant la suite de la pièce, au point que la conversation va perdre de sa franche réciprocité. D'ailleurs, celle qui va se poursuivre se classe dans un antagonisme qui ne permet pas à l'Epouse de rester dans la quiétude, au chevet de son époux malade.

Tantôt elle est à la défensive, lorsque l'oncle s'enquiert le premier de ce que dit ou veut le docteur :

L'oncle :

Que dit le docteur ?

L'Epouse :

Elle surveille son pouls et sa tension artérielle. Elle teste également ses réflexes car la respiration est assez régulière.

La sœur :

Mais que dit-elle ? Elle doit avoir une idée ?

L'Epouse :

Elle craint une sorte de coma. Elle pense que c'est passager. Cela ferait suite à une contrariété.

La sœur :

Contrariété. Mais quelle contrariété ? Dites, que lui avez-vous fait ?

L'Epouse :

Que lui aurais-je fait ! Je vous ai dit que je lui faisais prendre son bouillon que lui-même avait demandé et qu'il a bien mangé jusqu'au moment où il a commencé à prêter attention à votre conversation. Que voulez-vous insinuer encore ?

La sœur :

Ma belle dame, vous n'aviez qu'à m'appeler pour nourrir mon grand frère quand il en a exprimé l'envie.

L'Epouse :

Parce que depuis quatre ans qu'il est malade, il mange de vos mains, sans doute ! (T.S.F, Tab. V, pp. 52-53).

L'indélicatesse d'une telle conversation ne plaît pas à l'Epouse parce qu'elle a le sentiment d'être soumise à un interrogatoire serré qui lui

rejette toute la responsabilité de l'aggravation de la maladie de son époux.

A tous les coups, elle repousse les accusations. Ciblée uniquement par rancœur, l'Epouse ne rate plus l'occasion de répondre mot pour mot à ses détracteurs. Et, voici que le dialogue s'enfonce dans une sorte d'attaque de paroles non moins courtoises. Le prophète en paie les frais dans sa tentative de calmer la détresse qui se lit chez l'Epouse, tant il est vrai que sa propre bonne foi est mise en cause.

Le prophète :

Dieu vous garde, ma sœur, de l'errance et des tortures. Nous serons là pour protéger, comme nous le prescrit la Sainte Bible, la veuve et l'orphelin au nom de Jésus !

L'Epouse :

Non pas au nom de Jésus mais au nom de nous-mêmes. (Tab. VI, p. 60).

Il appartient, en effet, à chacun de nous de prendre sa destinée en main, au lieu de compter sur le soutien d'autrui, semble nous montrer cette conversation que l'Epouse n'entend pas poursuivre.

Face aux avances du directeur de l'administration publique et aussi, se souvenant des paroles de la défunte mère, la sœur de l'Etudiant considère que sa position devient de plus en plus instable. Refuser le rendez-vous signifie que son grand frère est définitivement candidat au chômage, par contre, l'accepter est une honte vis-à-vis de la moralité publique. Le dialogue se transforme en un *monologue* qui provient d'un dilemme. Elle réfléchit toute seule :

Que faire... mon Dieu, que dois-je faire ? Ce vieux bonhomme serait-il animé de bonnes intentions ... ne pas accepter serait compromettre la chance de mon pauvre grand. ... Il suffirait qu'un ami de mon fiancé me voit en compagnie de ce croulant ... et mon homme le saura ... comment réagira-t-il ? Une fois là, si le vieillard s'avérait vicieux, comme ils le sont tous ... que ferais-je ? (M.E, Acte II, p. 104).

L'usage de monologue se justifie par le fait que la sœur trouve extrêmement délicate la situation. Surtout lorsqu'elle entend encore et

toujours la voix de la mère résonner à ses oreilles. Une voix qui la supplie, mais la met en garde contre tout comportement tendant à salir sa dignité féminine et celle de la famille.

Quand *T.S.F* introduit le sens de la vertu dans l'intérêt des orphelins, à travers le monologue de la sœur, *N.S* invoque dans celui du Meneur, une incapacité au résultat pour, à la fois s'adresser aux victimes de la marche pacifique et condamner le peuple qui n'agit toujours pas pour contrecarrer le pouvoir. En sanglot, le Meneur parle sans avoir le sentiment qu'il y a de gens autour de lui. Il s'adresse à la Militante mourante et aux victimes.

A la Militante :

Non ! Oh reviens ! Nous partirons d'ici. Nous avons les billets. Nous avons l'argent. Ne m'abandonne pas. Reste avec moi. Oh le sang ... le sang. (N.S, Mvt VII, p. 69).

Aux victimes :

Pourquoi ... quoi ? Pour votre bonheur, parbleu ! Peuple idiot et amorphe. Peuple imbécile et apathique. (N.S, Mvt VII, p. 70).

La pression sur ses épaules, il parle à lui-même, les mains sur la tête. Il tente même d'interpeller le spectateur (lecteur) pour qu'il le disculpe, sans toutefois lui parler directement de son énorme erreur.

Le dialogue est toujours aussi vivant dans *les tirades* où les personnages montrent à suffisance la tension qui caractérise leurs échanges. Dans *T.S.F* l'Epouse se sent perdue. Elle attend donc sa condamnation, pense à ses enfants et à elle-même, tous sont devenus « *des jouets entre les mains de la belle-famille* ». Elle n'en finit pas de se leurrer dans une interminable parole inconsolable. Cette tirade, longue à souhait, dont nous reprenons une partie simplement, s'apparente à un aveu d'impuissance ou une confession.

L'Epouse :

Que me demandes-tu là ? Mon mari est à l'article de mort. Je trimbale des germes de SIDA depuis plus de trois ans. D'un moment à l'autre ma condamnation à mort va tomber avec la sortie des résultats de mes tests. Et tu m'interdis d'y penser. Suis-je un bloc de

marbre ou suis-je un roseau ? Et mes enfants, comment ferai-je pour oublier que, sous peu, ils seront sans père (...) ils risquent, en me perdant à mon tour, de devenir orphelins de père et de mère. Comment ferai-je pour garder la tête froide ? Mets-toi à ma place. Tu es femme, tu es mère et, quoique médecin, peux-tu, devant tant de malheurs et d'infortunes, rester indifférente ? (...). (T.S.F, Tab. II, p. 35).

Son amie, le docteur, la prend dans ses bras et dans une longue réplique, tente de la calmer, mais sans y parvenir véritablement. Elle attend l'aide de Dieu : « (...) *Seigneur, Dieu de miséricorde, (...) Mais épargnez-moi des ravages de cet effroyable Sida* » (Tab. II, p. 36). Cette aide ne viendra jamais, *la tirade* semble s'enfoncer dans sa gorge.

Dans M.E, l'Acte III semble avaliser la tirade de l'Etudiant qui explique le motif qui l'empêche de collaborer avec la justice, celle du juge, dont le réquisitoire interminable s'appuie sur le portrait de l'Etudiant pris comme assassin, mais aussi auteur des abus vis-à-vis de la République et enfin celle de l'avocat de la défense, vociférant les méfaits des hommes d'Etat, jaloux de l'ascension d'une élite jeune et dynamique. Le Meneur explique ce véritable penchant à l'incurie et à l'insouciance devant le Curé pour dénoncer le mal qui paralyse le pays « *hypothéqué* ». Quand le peuple paie la facture dit-il, « *la lourde facture !* » qui contient : « *la faim ... la mortalité infantile ... l'immoralité ... le vol ... le banditisme ... les maladies endémiques ... Voilà le mal* » (Mvt V, p. 55).

Les pièces de Mikanza font aussi souvent étalage du procédé de *l'agon* par lequel « dialogue et conflit des personnages antagonistes forment le cœur de la pièce ». Aussi, le dialogisme peut suivre dans les pièces soit une structure simple qui emploie deux ou trois personnages au plus qui échangent des répliques. Lorsque plusieurs personnages participent à l'échange, écrit Michel Pruner, « la structure devient complexe²⁹⁰ ». Ce phénomène apparaît quand on parle de *polylogue*, où « les dialogues croisés donnent naissance tantôt à une véritable chorégraphie verbale²⁹¹ ». Mikanza use de ce genre de dialogue pour obtenir un entrecroisement dans la conversation de plus de trois personnages, mais

²⁹⁰ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 96.

²⁹¹ PRUNER, Michel, *Ibidem*, p. 96.

également dans l'implication de la voix en off, comme participant au dialogue et l'effet où il se multiplie entre plusieurs intervenants.

Cet effet chez Mikanza fait avancer le dialogue vers une nouvelle fenêtre de discussion. Ce qui, en fait, permet l'enchaînement par *le bouclage* : « la façon dont une réplique se relie à la précédente ». A ce sujet, l'échange qui en découle « peut être plus ou moins cohérent : une question entraîne une réponse, une attaque suscite une répartie, une affirmation éveille une objection²⁹² ». Si les pièces de théâtre de Mikanza usent du bouclage pour la continuité, elles se servent aussi des *interruptions*. Parmi celles-ci, *l'interruption volontaire* entre Mayamu et le sorcier Dítítí.

Dítítí :

(...) « Jamais, sans l'aimer, je ne puis épouser une femme au teint clair, disait mon grand-père, quand bien même on me forcerait...

Mayamu :

... car l'apparence est souvent trompeuse et ne fait pas le bonheur » (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 17).

Cette interruption volontaire témoigne de l'agilité intellectuelle, du fait que la continuité de la réplique, n'arrête pas le premier intervenant, mais le complète instantanément. Elle intervient quand le cours de dialogue l'oblige, peut être pour que le prochain intervenant s'explique au moment où son prédécesseur traîne à suivre sa pensée. On parle aussi du *bouclage parfait*. La démonstration en est faite comme suit :

Mayamu :

(...) Je ne peux couper ce régime, les noix ne sont pas mûres ...

Dítítí :

Mais descends donc du palmier !

Mayamu :

Attends que je m'essuie la bouche ! (P.F.A, Acte I, sc. 7, pp. 13-14).

²⁹² PRUNER, Michel, *Op.cit*, p.102.

La sagesse des interlocuteurs est bien mise en évidence. Leurs répliques ne sont pas sorties du hasard, car la prudence des paroles s'insère dans un exercice intellectuel qui joue instamment un scénario de jongleur pris dans son propre jeu de cache-cache. Celui-ci, se trouvant haut perché sur le palmier, sait que le régime de noix de palme est arrivé à maturité. C'est son égoïsme qui l'empêche de pouvoir le cueillir et de descendre tout de suite du palmier. Comme on le voit, les interlocuteurs font une démonstration de leur sagesse traditionnelle dans laquelle on compte aussi les proverbes.

2.2.3. *Les proverbes et figures littéraires*

2.2.3.1. L'usage des proverbes

Le langage des personnages peut être identifié comme discours. Aussi, l'on admet que le langage littéraire soit celui fictif et spécifique. Ce qui revient à « poser l'existence d'un double décrochement à la fois par rapport aux différents discours et par rapport à l'univers référentiel²⁹³ ». Ce langage possède un registre qui est défini par l'effet produit par l'œuvre que l'auteur a le plus souvent recherché, lequel est lié à certains types de procédés, mais aussi à la jouissance qui détermine leur réception. Ce discours est ambivalent, il est dans la bouche d'un personnage, mais il est aussi celui du dramaturge. Ce dernier, auteur, définit le genre dramatique par la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés narratifs dans leur rapport au genre littéraire. En outre, la langue de l'auteur se retrouve exclusivement dans le dialogue où résident quelques particularités langagières telles que les proverbes et les figures littéraires. C'est ainsi qu'« au-delà de leurs parures » dénotant la culture des paysans dans l'usage des proverbes, P.F.A fait une bonne place à la langue poétique, élégante et moralisante qui constitue une indication significative sur les personnages pendant les échanges. Dès lors, si les protagonistes parviennent à un résultat satisfaisant, celui-ci aura certainement un impact sur la collectivité paysanne.

A Kipwala et à Benga l'existence n'est pas exempte des proverbes et maximes, malgré les différences de caractère des membres qui composent le Conseil du village. C'est cela qui « fait à la fois le charme

²⁹³ CROS, Edmond, « Sociologie de la littérature », in *Théorie littéraire*, op.cit, p. 142.

et l'absurdité de l'existence²⁹⁴». Lorsqu'à Benga, l'unanimité est fondée sur des discussions préalables accordant à chaque membre du Conseil sa pleine liberté d'expression, il n'en est pas de même à Kipwala. C'est autour de l'imposition du feu de brousse que deux tendances antagonistes se forment. Ainsi, nous reprendrons certains proverbes, déjà abordés dans les pages précédentes, pour signifier leur vigueur.

Pour l'extérioriser, l'usage de proverbes rivalise d'efficacité et de finesse pour convaincre les uns et les autres. Le ton de conviction des proverbes influe sur la progression du conflit dramatique. De manière successive et contradictoire, par les affirmations alléguées dans chaque camp. Le discours proverbial a fini ainsi, par montrer que l'on passe d'un climat de tension vers celui d'espérance. Voyons ce que peut représenter une joute oratoire de chaque camp, quand on sait que les proverbes mettent tous d'accord par leur justesse et la profondeur qu'ils véhiculent.

Les tenants du feu de brousse :

Manga :

*Le chien a quatre pattes, mais il ne peut suivre qu'un seul chemin.
(P.F.A, Acte I, sc. 7, p. 14).*

Ce proverbe, loin de convaincre, trace la dureté d'une ligne d'imposition aux feux de brousse. Ajoutant à cela le motif d'assurer la vie au quotidien, le chef Manga oriente le débat vers ce même but. En réalité, il cherche à détourner l'attention de ses contradicteurs. Il le fait encore dans cette assertion :

*« Ris, bois, marche la tête haute, martèle le sol de ton pas alerte, -
C'est signe que tu es en bonne santé ». (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 15).*

Il est appuyé par Mala en ce sens :

*« Quand il n'y a plus d'eau, disait-on, la rivière ne coule plus ».
(P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 17).*

²⁹⁴ GROS, Bernard, *Le roi se meurt de Ionesco, analyse critique*, Paris, Hâtier, 1976, p. 23.

Quant aux tenants de la thèse contraire, ils ne veulent pas d'imposition, préviennent des dangers qui pointent à l'horizon. Dans cette sorte de fronde, Mayamu lance :

« ... Les beaux colliers ne pourraient se porter, s'il n'y avait au préalable un cou ». (P.F.A, Acte I, sc. 8, p. 15).

Il est admis que chaque individu fasse de sa vie une prétention avisée, comme d'une société bien ordonnée, où chaque chose doit être à sa place, avant de plaire tout simplement. Mayamu voyait déjà où le chef Manga allait en venir, aussi, il emploie cette anticipation pour rejeter ses propos. Ditiiti et Muka sont du même avis, ils vont tour à tour expliquer leur intervention :

Ditiiti :

« Eteints le feu lorsqu'il prend à peine ...

Muka :

... n'attends pas qu'il ait atteint la grange brousse ». (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 21).

L'allusion à l'incendie provoqué par le feu, se glisse dans l'intention de conservation pour renforcer les arguments relatifs à la protection de la flore et la faune. L'on perçoit l'habileté de leur expression, la garantie assignée à l'érudition et à l'élégance qui caractérisent la société traditionnelle. Une société qui est l'œuvre de tous et dont la propriété demeure la grande sagesse au service de l'homme. L'existence humaine, au regard des échanges des proverbes, est couverte souvent des enseignements légués par la tradition qui s'érigent en force de guidance. Des enseignements qui constituent un domaine irréfutable des ressources de l'intelligentsia traditionnelle africaine.

A Benga, Mayamu regrette ce qui arrive à son village. Par un tour de sagesse, il essaie de montrer ce qui peut conduire à l'inactivité humaine :

« Le secret de métier peut devenir un poison pour l'artisan. Et l'égoïsme n'est sain ni de corps ni d'esprit ». (P.F.A, Acte II, sc. 1, p. 30).

A l'épreuve, on remarque à travers le proverbe et le travail du griot— qui sont au cœur de la littérature orale africaine —, une science qui fait vivre

la poésie. Le premier étalant « le grand savoir ancestral » et le talent de la rhétorique traditionnelle, le deuxième par lequel le griot joue le « rôle de convoyeur oral des valeurs morales, ensuite celui d'art de divertissement social ²⁹⁵ ». Ce griot à l'instar de troubadour, ménestrel ou encore minnesänger, a une mission sacrée de transmettre de génération en génération le patrimoine précieux que constitue la sagesse ancestrale. Ce virtuose de la sagesse raconte souvent des histoires au cours desquelles il fait parler des héros ou présente des faits mémorables, comme le fait aussi le proverbe. Dans la bouche du griot, on peut suivre des scènes de théâtre à personnages multiples ou unique.

L'insertion des proverbes dans *P.F.A* reflète la force de cette sagesse traditionnelle, qui a sa place dans la vie quotidienne de l'Africain. Ces proverbes comprennent tous les aspects de la vie sociale et régissent le comportement au sein de la communauté, en vue d'une harmonie à tous les niveaux. Tels sont les aspects évoqués avant le Conseil des notables :

« L'enclos où demeure une chèvre est un carrefour qui attire les boucs ». (P.F.A, Acte I, sc. 3, p. 9).

La ressemblance des êtres de même espèce est une opportunité de rencontre pour traiter des problèmes dans l'entente commune. Et le proverbe de Mala va plus loin :

« Tu te querelles avec le coq, tu te querelles avec la chauve-souris, mais qui te dira alors quand il fait jour ? ». Acte I, sc. 4, p. 10).

Formulé comme une mise en garde, ce proverbe conseille d'éviter la discorde, où que l'homme puisse être et dans toute circonstance. Il proclame la subtilité de la culture qui prévoit de privilégier les valeurs de fraternité et de compréhension mutuelle. Aussi, le jour et la nuit sont annoncés par le chant typique d'oiseaux. Ce chant révèle le début et la fin d'une tranche de vie au cours de vingt-quatre heures. Pendant cette tranche de vie, l'homme, quant à lui, sait dans tous les cas en quoi s'en tenir. C'est que Mikanza fait revivre à travers les proverbes, un élément intelligible de la communauté, aiguillon de la conscience, limite au-delà de laquelle le franchissement est interdit, marque imperturbable du

²⁹⁵ ANOZIE, Sunday O., *Sociologie du roman africain*, p. 27, cité par BIARNES, Pierre, (s/d), *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 48, Paris, Imprimerie FANLAC, p. 3, 1978.

temps, ancrage à la coutume, apprentissage du monde, etc. La finesse du langage proverbial, loin d'être autotélique, fait grandir à la conscience une probité de raisonnement pour opérer le choix de l'excellence, en rapport avec la complexité de l'existence humaine. En plus de sa forme délicate, ce langage procure toujours une valeur argumentative, comme on peut l'entrevoir dans les figures de style.

2.2.3.2. Les figures liées à l'agencement de l'action

a) L'interrogation

Dans les pièces de théâtre de Mikanza, *l'interrogation* s'adjuge une place importante. Elle est un trait perceptible qui revient souvent. Comme on peut le deviner, elle est employée pour obtenir d'une manière générale une *information* quelconque et fournir une explication, dans le sens d'éclairer une situation ou pour s'enquérir de l'opinion du public.

Elle peut aussi s'employer dans un contexte spécifique où, dans la bouche des personnages, le dramaturge place une question à la suite d'un besoin ressenti de *communiquer* un sentiment (doute, inquiétude, ...) qui anime un (les) personnage(s) ; de rechercher une *explication* en vue d'un renseignement qui échappe à celui qui pose la question ; d'éliminer l'incompréhension dans le but de renouer à la stabilité morale ; de désigner une relation d'appartenance ou d'antagonisme laquelle détermine la nature et l'objet de l'interrogation.

Dans tous les cas, une fois qu'une question est posée, elle entraîne soit une réponse, soit un silence ou une fin de non recevoir, soit encore elle peut soulever une autre question. A cela, on comprend aisément que le registre dramatique joue sur l'action des personnages, par exemple, à travers, l'identification du conflit sur scène dans lequel les différentes péripéties laissent entrevoir dans les dialogues l'interrogation qui introduit le début d'une réflexion, un suspens ou d'autres sentiments. On peut penser que l'interrogation qui intervient au cours des dialogues bloque leur suite logique, l'échange quel qu'il soit entre les personnages, il n'en est rien du tout. L'interrogation s'érige comme moyen de laisser les dialogues se dérouler facilement, de provoquer l'échange des paroles, donnant lieu à une sorte de va-et-vient perpétuel qui parfois, révèle des intentions véritables ou cachées.

Lorsque, dans la communication, la réplique passe par une forme interrogative pour envoyer un message accepté ou non par l'interlocuteur personnage, celui-ci est marqué par une charge émotive ou conative qui la traverse. Telle est dans un premier temps, cette interrogation non exprimée des soldats veilleurs marquant leur incertitude, à propos de l'incident qui cause la mort dans les rangs des soldats veilleurs de L.B.K. A ce point, le lendemain semble ne pas se pointer à l'horizon pour eux ; d'autant plus que la communication avec le commandant des opérations est entâchée de mauvaise humeur.

Dans la suite des événements, leurs répliques deviennent directes et non des détours ou périphrases qui fuient le sujet de leur conversation. Ces soldats expriment sans ménagement leur for intérieur et, de manière avouable et brutale, ils demandent à leur chef hiérarchique : *Qu'allons-nous faire ? (Tab. I, p. 17).*

Au fur et à mesure que le temps s'écoule, le commandant des opérations et ses officiers s'interrogent sur la gravité de leur situation au front, face à un ennemi invisible. C'est dans ces termes : *Mais qu'attendent-ils alors ? Pourquoi se contentent-ils de nous narguer sans passer à l'offensive ? (Tab. III, p. 36).* Mais, pour ne pas montrer son désarroi, il change d'attitude et tout de suite après il s'adresse aux soldats veilleurs en face de lui en ces termes : *Seriez-vous gagné par la peur ? (Tab. III, p. 37).* Le commandant des opérations, par cette question, dit qu'un soldat ne recule pas devant un obstacle. Cette même question transmet directement une interdiction qui cache mal un ordre militaire, au vu de l'état d'esprit actuel des soldats veilleurs.

Le recours à l'interrogation se justifie amplement par la longue durée et l'incertitude de la maladie. Dans T.S.F, le docteur cherche à comprendre et, à savoir ce qui s'est passé au village dans la famille du malade, ainsi que les intentions qui animent les membres de famille. Le docteur pour ce faire, procède progressivement, car l'oncle est désigné comme étant l'un des porteurs de maléfices au sein de sa propre famille. Elle s'informe :

Qu'avez-vous fait alors ?

Vous êtes-vous accusé ? (T.S.F, Tab. III, p. 42).

La réponse de l'oncle est une révélation surprenante pour l'amie, le docteur. Celle-ci apprend à la suite de cette interrogation qu'un serpent poilu se trouve dans le ventre du malade et « *récupère toute nourriture, fait maigrir son hôte et évacue ses déchets sous la forme d'une diarrhée intarissable* » (Tab. III, p. 43). L'amie sursaute presque et demande encore :

C'est le devin, depuis le village, qui vous a révélé ça ? (T.S.F, Tab. III, p. 43).

De plus en plus, sa curiosité s'accroît lorsque l'oncle confirme la version de ce serpent poilu, comme un mauvais sort jeté, dans un premier temps à leur ancêtre et par la suite à tous les membres de sa famille. Cette explication fournie par le devin fait recours au contexte mythico-traditionnel qui marque l'existence de l'homme noir. L'amie tient à comprendre ce genre de mystère. Sa question assez longue contient l'expérience médicale qui permet de l'élucider sans difficulté.

Lorsqu'il a ainsi fait l'anamnèse, c'est-à-dire l'histoire de la maladie et posé son diagnostic comme nous le faisons aussi, quel traitement a-t-il proposé ? (T.S.F, Tab. III, p. 43).

Jusqu'à présent la médecine moderne ne parvient pas à guérir le malade. Sa maladie semble incurable il faut donc une thérapeutique de choc, celle des soins traditionnelles au village. A ce sujet, pour montrer qu'elle n'est pas totalement contre cette idée, elle appelle toutefois à l'indulgence des parents, car le voyage à bord d'un camion ne peut arranger son époux qui est très affaibli.

(...) pensez-vous qu'il soit en mesure de supporter le voyage ? (T.S.F, Tab. III, p. 44).

C'est une interrogation empreinte de prudence parce que l'Epouse est officiellement la première responsable du malade. Certes, elle se doute bien que le malade puisse succomber au vu de l'inconfort du camion pendant plusieurs kilomètres et aussi de l'impraticabilité des routes, en très mauvais état.

Plus tard, la présence du docteur qui continue à suivre le malade, va de plus en plus gêner le prophète. Celui-ci pense que ni la médecine moderne, ni celle traditionnelle ne peuvent venir à bout de ce mauvais sort. Seul, lui, le prophète en est capable. Il demande à la sœur :

Que vient encore faire le docteur ici ? (...) Ne m'avez-vous pas raconté qu'il serait habité par un serpent poilu ? Et alors, qu'attendez-vous ? Que cela soit trop tard ? (T.S.F, Tab. IV, p. 48).

Cette série d'interrogation marque l'impatience qui brûle le prophète. Comme on peut le comprendre si bien, il entend imposer les prières pour parvenir à la guérison rapide du malade. Ce sont les séances de délivrance qui devront extirper du ventre de l'époux ce serpent poilu, émanation du diable.

Le dialogue dans *T.S.F* hérite souvent de la raideur de soucis et des attitudes intérieures qui se transforment en questionnement. Il en est le cas au moment où l'Epouse est informée, par son amie, que les recherches sur la maladie de son époux se poursuivent et que le virus, à l'origine de la maladie, peut être contaminé de plusieurs manières. La réaction de l'Epouse produit une suite d'équations algébriques insolubles, parfois même rejetées brutalement. C'est le développement d'un acte dont on sait dénicher ce surprenant « bond de la pensée ». De fait, le diagnostic étant pratiquement posé, elle veut obtenir une réponse pour ce qui lui reste d'indécis dans son esprit. Son interrogation s'apparente à celle oratoire où la passion est vive :

Et moi donc ? Et mes enfants ? Combien de temps a-t-il encore à vivre ? (...) Que me demandes-tu là ? (...) Et tu m'interdis d'y penser. Suis-je un bloc de marbre ou suis-je un roseau ? (...) Docteur ? (T.S.F, Tab. II, pp. 34-35).

Le docteur qui a livré l'origine de la maladie, est aussi au comble du désespoir. Sous un tel choc, l'entretien avec l'Epouse vire sur un ton étrangement vide et, non moins pathétique que l'explication qu'elle fournit à son amie en reste tellement rébarbative. Les charnières logiques sont escamotées dans cette explication, maintenant que l'Epouse tient à savoir le nom du virus qui a rendu son époux malade. Elle veut s'enquérir davantage non sans en laisser paraître des hésitations qui augmentent son trouble.

Qu'est-ce que c'est ? (...) Alors c'est ... ? (T.S.F, Tab. VII, p. 64).

La réaction de l'Épouse est incertaine au vu de son attitude pessimiste. Celle-ci laisse entendre d'autres interrogations tant que le blocage de la situation brise toute la splendeur attendue d'une vie conjugale.

L'interrogation établit aussi un *rapport* entre celui qui interroge et celui qui est censé répondre. Ainsi, dans *P.F.A* l'alignement de Mayamu aux principes et à la vision du chef Mukoko est un acte de trahison aux yeux du chef Manga. Ce dernier pense que Mayamu fait de plus en plus allégeance à son homologue de Benga. Il en ressent un affront pour sa dignité. Il s'en prend furieusement à Mayamu. L'outrance de ses paroles excède les bornes de la courtoisie.

*Vous y mangiez bien. – Mais pourquoi donc n'y êtes-vous pas resté ?
Qui vous a rappelé ici ? (P.F.A, Intermède, p. 50).*

L'on sait déjà que leur rapport n'était pas bon quand Mayamu refusait l'appauvrissement du sol consacré à la culture des champs. En privilégiant les champs au détriment des feux de brousse, il avait dit ceci :

Combien de temps profiterons-nous encore de ceux faits il y a deux ans ? (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 20).

Son refus et sa mise en garde étaient en soi, la recherche d'une explication convaincante que ne pouvait fournir le chef Manga et ses partisans. L'interrogation s'octroie une part non négligeable dans les répliques à Kipwala. Il en est de même à Benga, en ce qui concerne la recherche de renseignements. Elle assure la continuité de la conversation apaisée où Mukoko pose des questions essentielles. En voici, la preuve :

Faut-il rappeler ce que nous faisons chaque année afin de voir s'il y a des modifications à apporter ? (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 34).

Le chef Mukoko a le même point de vue que tous ses notables quant à l'organisation du marché qui intervient chaque année, à l'approche des moissons et au début de grandes cueillettes. Sa deuxième question arrive presque instantanément :

Comment sera préparé le grand marché et quels sont d'après votre expérience, les produits les plus achetés là-bas ? (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 34).

A la suite de cette intervention, les autres notables se sont mis d'accord que le grand marché se tienne dans deux semaines. C'est d'ailleurs ce que soutient le sorcier Musongi. Ces notables s'expriment au travers des interrogations.

D'abord au sujet des échanges sur le marché, Kubi demande :

Avez-vous des objets que vous désirez que nous rapportions spécialement chef ? (P.F.A, Acte II, sc. 5, p. 39).

La question est d'importance notable pour la subsistance de la vie rurale. La réponse de Mukoko leur indique les modalités des échanges et les produits à ramener au village. Il s'agit d'échanger les produits agricoles contre le ''nzimbu'', des matériels et des outils comme les fils à coudre, les machettes, les aiguilles, etc.

Ensuite, sur les feux de brousse, le chef les interpellait déjà :

Et les brousses, quand devons-nous les brûler pour avoir du gibier ? Beaucoup de gibier ? (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 35).

La question insiste sur la manière et les procédures de travail auquel les villageois de Benga doivent suivre. Pour en finir avec les sujets de leurs échanges, le chef Mukoko prie au notable Kapaya de vite conclure en ces termes :

Vous êtes l'oreille du village, que dirons-nous à nos frères ? (P.F.A, Acte II, sc. 3, p. 37).

Le dialogue se déroule sans que l'on sente une prédominance des uns sur les autres. Le rapport est serein, et A. Ubersfeld écrit que « la base du dialogue, c'est le rapport de force entre les personnages (...) qui déterminent les conditions d'exercice même de la parole²⁹⁶ ». Reprenant une idée d'Oswald Ducrot ; elle dit que « toute scène d'interrogatoire ou simplement d'interrogation suppose (ou plus exactement présuppose) que le personnage qui interroge a qualité pour le faire, donc que les rapports ''juridiques'' entre l'interrogateur et l'interrogé sont tels qu'une pareille relation de langage est possible, et que l'interrogé est obligé de

²⁹⁶ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, pp. 282-283.

répondre ou s'oblige à le faire ²⁹⁷». Ces rapports peuvent être aussi d'amour, de fraternité, d'égalité, etc.

Si l'on observe l'existence des pensionnaires de la prison de Makala avant leur incarcération, on se rend compte effectivement des rapports divers qu'ils ont tissé. La conversation deviendra vivante et la plupart des répliques ponctuées par leur forme interrogative. P.M qui laisse une bonne place au procès en prison, ne peut qu'en user dès le début. Pour connaître ceux qui parlent, la question de la femme est sans ambiguïté :

Pour qui vous prenez-vous ? (P.M, Tab. I, p. 14).

Au garçon, les adultes lui ont posé des questions sur le motif de son incarcération sans qu'il en arrive à fournir une explication correcte. Mais lorsque dans le déroulement de la pièce et qu'une fois l'émotion lui soit passée, retrouvant ses esprits, le garçon est obligé d'engager un échange franc avec les adultes. Sans détour, après l'avoir écouté, il demande au voleur :

Cette peur ne pouvait-elle pas vous aider à vous séparer de vos mauvais copains ? (P.M, Tab. IV ; p. 38)

Le voleur réfléchissant sur le sort du jeune garçon, accuse sans ménagement tous les adultes de la mort de sa mère survenue très tôt. Ce sont ces derniers, en effet qui l'ont conduit au vol. L'assassin reconnaît lui aussi que tous les adultes sont coupables, y compris eux-mêmes. Leurs interrogations en disent long :

L'assassin :

*(...) n'est-ce pas un vieux qui était votre chef ? (P.M, Tab. II, p. 25).
Faut-il être ici pour enfin comprendre ? (P.M, Tab. II, p. 26).*

Le voleur :

Qui est coupable ? Es-tu coupable ? Est-elle coupable ? Est-il coupable ? Suis-je coupable ? Qui est coupable ? (P.M, Tab. II, p. 27).

Maintenant que tous se reconnaissent coupables, on peut dire que le tribunal qui a jugé les adultes et les a condamnés, l'a fait conformément à la loi. Comme on le voit, cette interrogation est oratoire, d'autant plus

²⁹⁷ UBERSFELD, Anne, *Ibidem*, p. 283.

que la réponse y est contenue. Elle est rythmée et directe dans l'inversion du sujet avec l'intonation axée sur le pronom. A la fin de la pièce, on a même l'impression que le jugement qui le condamne est arbitraire.

L'interrogation est vivace et abondante au fur et à mesure que la pièce fait dérouler la suite des événements, éclaire la curiosité des personnages en prison. C'est dans ce contexte que la question suivante intervient :

Et quoi encore ? L'apparition de la sainte vierge ? (P.M, Tab. IV, p. 39).

Elle est posée pour savoir quelle est cette personne "providentielle" que le voleur a rencontrée. Elle va aider à élucider la situation du voleur, sans travail, mais habité par la peur d'être arrêté par la police à chaque opération de vol. Tel un instrument qui débloque les portes fermées, l'interrogation dans *Biso* permet au dialogue de se poursuivre et d'orienter l'action, et même le lecteur (public) vers une nouvelle interrogation ou une suite serrée et normale des événements.

A ce même titre, la question posée au début de M.E et de N.S, constitue l'élément déclencheur de la suite de l'histoire. Elle va donc ouvrir les méandres de chaque action dramatique, du reste, soumise à rebondissement. D'abord l'Etudiant qui rentre au pays, s'enquit de la situation de sa mère :

Quelle est cette fièvre qui l'a emportée en si peu de temps ? (M.E, Acte, I, p. 10).

La question permet à la sœur de relater les différentes étapes de la maladie de la mère, de la courte maladie à la mort et de la mort jusqu'à l'observation de deuil pour aboutir au constat de déviation des pays africains fait par l'Etudiant. Ce dernier point a fait l'objet d'une âpre discussion entre l'Etudiant, ses amis et le directeur de l'Administration Publique.

Le directeur va pousser l'Etudiant à formuler son point de vue, à la base d'une controverse plus tard, au cours du procès qui l'incrimine. Le tribunal posera à ce propos cette question tendancieuse et insolite :

(...) quelles sont ces autres déviations, selon vous ? (M.E, Acte, II, p. 81).

Par une telle procédure du tribunal quoique le procès n'ait pas un caractère politique, on a cherché à condamner l'Etudiant non seulement pour l'homicide, mais plus parce qu'il critique le système mis en place au pays. Il ne peut que s'attirer des ennuis pour avoir dit la vérité.

Dans la même contrainte où les interrogations s'enchaînent au vu des ennuis, qui n'en finissent pas, le Meneur se sent donc obligé d'aider son peuple. Pour ce faire, il tente prestement de faire le point de sa situation, en recourant au jeu solitaire des questions suivantes :

Aucun signe d'espoir ?

La nuit porte conseil. Celle-ci s'achèvera-t-elle ?

L'ouragan, c'était hier. Que faut-il craindre encore ? (S, Mvt, I, p. 17).

Comme les yeux du pouvoir épient tout acte paraissant suspect, il mesure par lui-même sa capacité à détourner l'attention. Tout de suite, il en fit un petit examen pour se consoler :

Parviendrons-nous à les contrecarrer ? (N.S, Mvt, I, p. 18).

La fureur du dictateur est sans pitié, il risque de récidiver pendant la marche pacifique. C'est ce que dit l'Adjoint pour prévenir le Curé de la sauvagerie des hommes du pouvoir.

Le fusil s'est tu sans doute mais le sang n'a-t-il jamais cessé de rougir le sol de nos ancêtres ? (N.S, Mvt, V, p. 51).

C'est une interrogation qui revient souvent dans l'esprit. Etant embarrassante, le Curé ne peut y réserver des preuves contraires. Il se borne à dire tout simplement :

Où cela ? (N.S, Mvt, V, p. 51).

On se rend compte que cette préoccupation de l'Adjoint est fort pesante pour le Curé. Ces quelques interrogations choisies dans M.E et N.S outre le langage et les actions qui s'y rapportent, constituent un matériau du dialogue, lequel semble contraint à une stylisation qui contracte et redit sans doute les sentiments des personnages.

b) L'analepse et la prolepse

L'art dramatique recourt plus à l'action des personnages pour ensuite porter un regard au spectateur intéressé au sujet, dès l'ouverture de la pièce, c'est-à-dire *in media res*. Toute action dans une pièce de théâtre n'est pas immédiate pour souscrire au hic et nunc. Elle peut être suivie d'un retour en arrière ou des anticipations de quelques faits. Cette variation au niveau de l'action qui soit, fait un retour en arrière, soit procède par l'anticipation est l'apanage respectivement de *l'analepse* et de *la prolepse*.

1) *L'analepse*

L'*analepse* est un procédé narratif qui vient juste au début, *in media res*, et s'appuie sur la temporalité, d'autant plus que l'on sait que le théâtre – texte et spectacle – est un art du temps et de l'espace.

Au théâtre comme dans le roman, les événements suivent un ordre temporel dans leur succession pour comprendre leur disposition ou encore des segments dans le récit. Considéré comme discours narratif, il permet la succession normale des événements ou leur linéarité.

En tant que récit *ab ovo*, l'analepse complète les faits qu'on évoque. Ce procédé est atténué chez Mikanza dans *L.B.K*, *M.E* et *T.S.F* ; mais dans *P.M*, il est plus avéré. De manière systématique, le récit de cette dernière pièce recadre la temporalité en quatre récits qui font corps avec le récit-cadre.

Ces récits ont une fonction explicative et démonstrative sur scène. Ils couvrent de larges rétrospectifs du garçon et de trois adultes complices, tous habités par la violence des événements qu'ils ont endurés dans leur passé respectif. Ainsi, dans l'effort de faire coïncider l'ordre de ces événements racontés et l'ordre de leur présentation narrative, Mikanza a commencé par :

- *le récit du garçon*

Dans un *premier temps*, le garçon est encore dans sa famille restreinte. En *deuxième temps*, abandonné par ses parents, il quitte l'école. Il vit dans la rue.

- *le récit du voleur.*

Pour le voleur, il y a quatre temps. Au premier temps, le voleur quitte l'école (Tab. IV, pp. 30-32). Au deuxième, il cherche du travail (Tab. IV, pp. 33-38). Au troisième temps, il intègre un groupe de voleurs (Tab. IV, pp. 38-39 et au quatrième temps, il fait la rencontre d'une femme et vit avec elle (Tab. IV, p. 40, Tab. V, p. 45).

- *le récit de la femme.*

Trois temps conditionnent la situation de la femme. Au premier temps, la femme, alors écolière, quitte l'école (Tab. VI, pp. 48-51) ; elle est contrainte au mariage forcé (Tab. VII, p. 52, Tab. VIII, p. 56), dans un deuxième temps, et enfin elle est chassée par son époux et se prostitue (Tab. VIII, pp. 57-61, Tab. IX, pp. 62-64).

- *le récit de l'assassin.*

Celui-ci connaît trois temps. L'assassin marié et père d'enfants, mène une vie paisible (Tab. XI, p. 66, Tab. XII, p. 70). Deuxième temps : il est cocufié par son épouse Tab. XII, pp. 74-81). Troisième temps : l'empoisonnement et l'infanticide provoqués par son épouse (Tab. XII, pp. 81-82).

Tous ces récits précèdent leur emprisonnement. Ils sont amenés à raconter dans le récit cadre, ce qui s'est passé avant leur condamnation. Il s'agit de l'enchâssement par lequel « on n'intervertit pas l'ordre dans la première histoire, mais on l'interrompt pour en commencer une seconde, ensuite une troisième, etc.²⁹⁸ ». Ce qui est particulier est que ce retour en arrière respecte la linéarité. En l'occurrence, l'analepse est *complète*, en ce qu'elle restitue *ab ovo* la vie antérieure de chaque personnage jusqu'au moment de l'établissement de leur crime respectif : le vol, l'avortement et le meurtre. Cette accumulation des jours passés dénote à suffisance chaque tranche temporelle bien étendue, – prise en charge par l'analepse – qui remonte jusqu'aux faits de causalité et du même coup définit son amplitude (valeur maximale, grandeur).

Les pièces de théâtre *T.S.F*, *M.E*, et *L.B.K*, reportent souvent le spectateur (lecteur) à l'extérieur du champ temporel du premier récit, du même coup elles emploient donc l'*analepse externe*. L'information du récit d'hospitalisation (*T.S.F*) et des études en Europe, est reprise comme un

²⁹⁸ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Op.cit*, p. 401.

pont jeté vers le passé. Celle relative aux études en Europe est aussi évoquée dans *M.E*, tandis que celle sur la colonisation se retrouve dans *L.B.K*. Ainsi cette analepse externe permet d'insérer dans le récit une information manquante. *L'analepse externe*, on s'en rend compte, ne relève pas de la marque de fabrique du récit classique jusqu'au XIX^{ème} siècle. Elle reporte le spectateur au-delà – ou à l'extérieur – du champ temporel du premier récit pour décrire rapidement un événement.

2) *La prolepse*

Les anticipations moins fréquentes employées dans les pièces, apparaissent à des moments d'intenses réflexions, mieux à des moments fatidiques. *L.B.K* en donne deux cas : il s'agit de l'idée d'envoie d'un commando de reconnaissance et de la perspective selon laquelle le Commandant en chef est capable d'exploits inédits.

C'est que le doute dans le camp des opérations a aboutit à la proposition de rechercher de renseignements du camp ennemi. Ceux-ci sont censés éclairer leur situation actuelle et, c'est le deuxième officier qui fait usage de son instinct militaire :

Pourquoi ne pas envoyer un commando de reconnaissance. Nous saurons au moins s'ils se préparent à l'attaque. Le commando nous apportera d'autres renseignements intéressants. (L.B.K, Tab. I, p. 18).

Ce propos aurait dû paraître oiseux, en ce moment où les simba ont un sérieux avantage sur le champ de bataille. Le deuxième officier a raison d'anticiper cette possibilité de s'approcher du camp ennemi, car évidemment, il évite d'éventuels cas des blessés graves et de décès. Il prévoit ce qui peut advenir au cas où ils ne prendraient pas l'initiative de bloquer les assauts ennemis. Cette *prolepse* qui renferme les précautions d'usage militaire à prendre pour l'avenir et pour une déroute probable chez les simba, est une marque de prudence. Ce qui confie à la *prolepse* une bonne portée. En outre, en prévoyant ce qui peut arriver plus tard, la *prolepse* fait peser sur l'histoire un certain poids destinal.

Ainsi, le commandant des opérations ordonne de contacter le Quartier Général pour les renforts et les dispositifs particuliers à prendre. Ceci

aidera l'armée nationale à éviter la honte quand on sait qu'elle est chargée de préserver la paix sur toute l'étendue du pays. Il instruit :

Lieutenant, allez dans la tente de l'opérateur. Qu'il se mette en contact avec le Q.G. donnez toute notre situation au Commandant en chef. (...) (L.B.K, Tab. III, p. 41).

Cette anticipation a pour but de redonner du courage aux hommes des troupes. Elle corrobore avec l'apport logistique et moral de « celui qui vient », à l'occurrence le Commandant en chef. Mais plus encore, insinue l'évocation anticipée des prouesses de ce même Commandant.

Troisième veilleur :

(...) Avec celui là, il n'y a rien à dire. (...) il sera avec nous à l'heure suprême. (L.B.K, Tab. IV, p. 45).

Qualifié d'un « militaire jamais vu », d'un véritable « soldat », l'histoire de son impétuosité militaire et de sa farouche détermination au Tableau IV, se réalise au Tableau suivant, confirmant de ce fait les allégations des premier, troisième et quatrième veilleurs.

La présence de la prolepse se remarque aussi bien dans *P.F.A*, *N.S* que dans *M.E*. Dans la première pièce, Mayamu et Dititi préviennent la misère du village Kipwala en proposant une solution qui tienne compte de la faim actuelle et de la préservation de la faune et flore. *M.E* signale par ailleurs que les amis de l'Etudiant n'ont jamais cessé de lui dire ouvertement ce qui l'attend lorsqu'il refuse de négocier son propre avenir. C'est qu'il allait tout droit au mur avec son entêtement, c'est-à-dire qu'il connaîtra le chômage à vie. De même que *N.S* présage un bain de sang à travers la peur et les comportements du camp de Meneur. On sait constater dès le début à travers les comportements et déclarations, non seulement la peur qui gagne les initiateurs de la marche, mais aussi la volubilité à laquelle ils font de plus en plus appel, ancrée dans une posture admirable d'expression.

2.2.4. Les figures de rhétorique

Dans l'écriture dramatique, il existe des tournures de langage où les mots disposent d'un sens et, partant, produisent une série de figures de manière consciente ou inconsciente. Elles se rencontrent dans les répliques et dialogues où il existe différents points de vue qui entrent en tension par la parole. Chaque réplique nouvelle assure la continuité de l'action dramatique, de même qu'elle offre la place aux tournures de style qui contrastent ou dépassent la pensée d'un autre personnage. L'écriture en devient dynamique, d'autant plus que, reprenant le raisonnement des critiques-sémanticiens Tynianov, Winkler et Empson ; O. Ducrot et T. Todorov disent : « le mot n'a pas des sens fixes et mutuellement exclusifs mais un noyau sémantique potentiel qui se réalise différemment dans chaque contexte²⁹⁹ ». Il est certain que l'écriture de Mikanza en porte la même potentialité pour souscrire à un examen des figures de rhétorique. Du reste, les expressions qu'elle contient peuvent révéler à la fois un fond spirituel et esthétique, mais également des figures de rhétorique répertoriées par les théoriciens de la langue française. Ces expressions étalent le trait fondamental d'écart, de fixité ou de similitude. En tout état de cause, elles se perçoivent comme un emploi du langage qui propose quelques subtilités dans leur élaboration. De ce fait, notre attention a pu noter quelques figures dont nous pouvons dénicher la nature, le rapprochement ou la différence afin de bien cerner leur manifestation constitutive.

Nous n'allons pas, à ce propos recourir à leur catégorisation de figures d'opposition, d'atténuation, d'amplification, d'analogie, de substitution ou de construction. Il y a lieu de s'arrêter à leur implication mutuelle, du fait qu'une écriture dramatique autant qu'une autre, dispose de conditions d'énonciation dans lesquelles les répliques et dialogues sont produits. Cela suppose qu'il y a un contexte qui leur donne une couleur, une saveur et un nouveau sens, sachant que cette écriture ne se réduit pas seulement à la somme des paroles. Le texte de théâtre, dit Giraudoux, « demeure la création d'un écrivain qui travaille sur la langue et en utilise toutes les ressources ³⁰⁰ ».

²⁹⁹ DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Op.cit*, p. 351.

³⁰⁰ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 119.

Consécutivement, toute dramaturgie « classique », selon J. Schérer (**La dramaturgie classique**) et P. Larthomas (**Le langage dramatique**) repère aussi diverses formes de langage à l'intérieur de l'ensemble du texte dramatique. Elle déniche les passages « où les personnages s'affrontent rhétoriquement ou passionnellement en grandes coulées construites³⁰¹ (...) ». Et, se situant dans la spécificité du texte dramatique, l'analyse dramaturgique ne prétend pas remplacer l'étude des mécanismes intimes de l'écriture ; cependant, elle imprime cette polyphonie dans laquelle s'inscrit le texte dramatique. Pour cela, il faut entendre Marc Angenot et al, indiquer que la dramaturgie propose un côté esthétique susceptible d'analyse, tout en insistant sur le lien entre le théâtre et la littérature quand, il faut entre autres, analyser le style, le niveau de langue, sa rhétorique. Mieux encore, revenant à l'aspect du texte dramatique « dès lors que l'on prétend définir l'écriture dramatique à partir de caractéristiques purement textuelles, comme l'usage de dialogues, de personnes, de tours de parole, de conflits, d'un type de vers ou de rhétorique³⁰² ». D'autant plus que, et l'on sait par ailleurs, que la dramaturgie apparaît comme l'un des systèmes structuraux qui révèlent le plus clairement les mécanismes de l'écriture dramatique.

L'écriture de Mikanza comporte des figures qui émeuvent le sentiment du lecteur (public), soulignent leur expressivité et de fait leur esthétique. Ces figures marquent aussi la conscience « pour illustrer ou renforcer une intention, et paraissent donc adventices, pareilles à des ornements dont la substance du discours (...)»³⁰³. Elles proposent souvent des réflexions, des éléments essentiels entre les individus, mais aussi de l'énergie, de la perfection et de la sagesse dans la transmission de la parole. Nous allons extirper des textes dramatiques quelques figures qui apparaissent distinctement et qui couvent au sein d'elles d'autres.

a) La métaphore et la comparaison

La *métaphore* établit une assimilation entre deux termes. Elle peut être annoncée, directe ou filée. Dans P.M, on rencontre la métaphore dans les dialogues. Comme les cris du garçon dégoûtent beaucoup l'assassin, ce dernier lui ordonne de se taire.

³⁰¹ UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, *Op.cit*, pp. 281-282.

³⁰² ANGENOT, Marc et al, *Op.cit*, p. 101.

³⁰³ Cf. VALERY, Paul, *Les essais de Variété III*, publié en 1936.

L'assassin :

Ici, c'est le sanctuaire du silence. (P.M, Tab. II, p. 19).

C'est une métaphore annoncée, c'est-à-dire le comparé et le comparant sont rassemblés dans un même énoncé sans le terme de comparaison. Elle a une fonction didactique sur le garçon. Celui-ci doit respecter la présence des adultes auprès de lui.

De la même manière, le Président du tribunal dans M.E qui impose le silence à l'assistance. Il s'agit :

Silence ... silence ... Pas de trouble dans le sanctuaire de la justice. (P.M, Acte III, p. 136).

Dans les deux cas, la prison et le tribunal, se transforment en sanctuaire, lieu où doit régner le silence. Il y a transfert de sens pour *imposer la discipline*. Prison et tribunal qui sont d'ailleurs des scènes où se déroulent la plus grande partie de l'action dramatique, s'élèvent métaphoriquement en un lieu de procès de la société. Tel est le cas de l'indignation de l'Etudiant qui vit dans une société ou un monde réputé injuste.

L'Etudiant :

Demanderais-je encore de vivre dans un tel monde, de revoir cette dernière branche de salut, hélas cassée à cette heure ? (M.E, Acte III, p. 164).

Un *tel monde* est une métaphore passée dans le langage courant : c'est un *cliché*. En ce sens que c'est une idée ou une expression trop souvent utilisée.

L'indignation de l'Etudiant renvoie à l'usage exagéré d'injustices et d'anti-valeurs. En face d'une pareille situation, il faut trouver une branche de salut, c'est-à-dire une possible voie de sortie. L'Etudiant est rongé par le remord. Or, s'il y a de remord pour les maux qui rongent la société, la deuxième fille dans Biso s'oppose à les voir partout, sans au préalable en établir le discernement. Précisément, elle refuse qu'on puisse incomber la faute aux professeurs d'université chargés de l'encadrement de la future élite.

La deuxième fille :

Toute la communauté n'est pas faite que de bois morts et de cœurs de pierre. (Biso, Acte I, p. 3).

La *métaphore* est argumentative. Elle évoque un rapprochement de l'état de faiblesse et celui de force ou de rudesse, mais fait entrevoir la présence d'autres atouts que possèdent les hommes au service de leur société. *Bois morts* renvoie à l'inactivité et aux gens incapables de conduire la société. *Cœurs de pierre* indique l'intolérance, l'indifférence et l'insensibilité humaine. L'expression continue d'expliciter la même idée dans la mesure où, au lieu de paraître comme des *bois morts*, les hommes qui ont des oreilles pour entendre le cri des personnes meurtries et qui ont la conscience, doivent au contraire poser des actes de bonne volonté. Ainsi, il ne faut pas généraliser les erreurs d'une partie des hommes pour imputer la faute à tous.

Dans *T.S.F* l'annonce de l'origine de la maladie dont souffre l'Epoux intervient dans une ambiance peu reluisante. L'amie, le médecin, est obligée de se confier :

(...) Je vais te parler, non plus en amie mais en médecin. (...) Je prends un scalpel. Je te préviens que ça va faire mal. (T.S.F, Tab. II, p. 32).

Cette tournure littéraire est une *métaphore* au sens de la coexistence (interaction) de deux idées que prend l'expression *je prends un scalpel*. La première liée à l'acte d'agir ou de se saisir d'un objet et la deuxième qui change de sens dans le cadre d'une comparaison laissée à l'esprit. L'autre perception se rapporte à l'emploi du terme *scalpel* en un sens dont son sens habituel n'est qu'une des parties. Ici, l'on pourrait dire que la *métaphore* devient une *métonymie*³⁰⁴. Celle-ci désigne l'instrument (*scalpel*) pour faire entendre et comprendre en même temps la douleur et le mal que cela provoque. Toutefois, disons que cette *métaphore* (*je prends un scapel*) explicite la douleur et attire l'attention de l'enfoncement de l'instrument (*scalpel*) dans la chair.

³⁰⁴ Les rhétoriciens de Liège ont montré que la différence entre certaines figures n'est pas aussi grande qu'il y paraît à première vue. C'est le cas de la *métaphore* et de la *synecdoque*. La *métaphore*, disent-ils, n'est rien d'autre qu'une double *synecdoque*.

Une dernière perception de cette expression verse dans la *périphrase*, d'autant plus qu'elle désigne, par un tour au lieu de la désignation habituelle. C'est aussi le cas de la femme de P.M, la mère de l'écolière, couvrant l'irresponsabilité parentale, prend sa fille à part pour lui annoncer cette nouvelle :

Ils sont venus fixer la date du premier vin. (Tab. VI, p. 49).

Cette expression reprend plusieurs mots d'une notion qu'un seul pourrait exprimer. L'emploi de cette expression est fréquent dans le contexte de la première donation d'une famille qui fait une demande en mariage. Cette expression se comprend dans un contexte culturel, dans la tradition congolaise qui rappelle les étapes qu'un futur gendre doit suivre. Selon les coutumes traditionnelles, c'est un acte pour sceller l'union entre deux familles. Le *premier vin* qualifie le moment de rencontre et marque d'un sceau un premier événement entre les familles. La périphrase consiste en ce que l'on désigne un objet non par sa dénomination habituelle, mais par un tour présentant l'objet sous une qualité particulière. De ce fait, elle met en exergue tout un environnement culturel dans la rencontre attendue entre deux familles et ce, par le lien de mariage.

Consciente de conséquences néfastes qui touchent son foyer, l'Epouse de T.S.F, à l'image du pauvre bûcheron tout couvert de ramée, fait cette supplication qui s'apparente à une *paraphrase* :

Les ravages vont commencer. Seigneur, Dieu de miséricorde, terrassez-moi par la foudre. Faites-moi écraser par un camion en traversant la rue. Envoyez-moi toute autre mort dont je ne crains point l'atrocité. Mais épargnez-moi les ravages de cet effroyable Sida. Voyez ce visage qui demain ne sera plus que semblable à la tête d'un singe fumé aux yeux exorbitants et aux dents proéminentes. Voyez ces bras ... ces jambes qui ressembleront à des bâtons desséchés et rabougris lorsque toutes les eaux et toute la chair m'auront quittée. Eloignez-moi, Seigneur de cette terre, avant que le miroir ne me renvoie l'image monstrueuse d'une inconnue méconnaissable (...) Pourquoi un tel calvaire ! (...) (T.S.F, Tab. II, pp. 35-36).

Cette imploration correspond à la scène du pauvre bûcheron de La Fontaine. Comme énoncé, elle est sémantiquement équivalente par

rapport au malheur qui s'abat sur l'Epouse. C'est pour cela qu'il endosse la charge de formuler ou de traduire l'intention d'appel à la mort.

De même cette attitude (de prière) de l'Epouse use d'une autre paraphrase bien connue : « *Je me disais comme Jésus que cette coupe soit éloignée de moi* » (Tab. II, p. 36). La supplication prend aussi des allures de *l'image* et de *la métaphore*.

Dans l'ensemble toute la réplique est une *image* au regard de la représentation de la situation qui advient à l'Epouse. En tant que *métaphore*, elle use par moment d'un autre sens que présentent des expressions (singe fumé aux yeux exorbitants et aux dents proéminentes, bâtons desséchés et rabougris, calvaire). C'est une autre manière de parvenir à la comparaison.

En ce qui concerne l'état de la maladie n'inspirant aucun espoir de guérison, du fait des inquiétudes qui s'emparent de la famille, une autre qualification apparaît lorsque l'Epouse et l'oncle parlent avec insistance au médecin :

L'Epouse :

Suis-je un bloc de marbre ou suis-je un roseau ? (T.S.F, Tab. II, p. 35).

L'oncle :

(...) nul ne pouvait comprendre que « notre blanc » (...) puisse ainsi devenir le jouet de la maladie. (T.S.F, Tab. III, p. 41).

Toujours présente, la *métaphore* est présente dans *bloc de marbre* et *roseau*. C'est qui renvoie à une situation aussi dure qu'incertaine. Comme l'Epouse possède tous ses sens, elle n'entend pas être comparée à tout cela. Mais, l'oncle veut laisser entendre que son neveu malade est un homme honnête (notre blanc) et que par conséquent, il ne peut pas devenir un objet. Il s'agit de montrer la valeur d'une personne. Le malade est une personne utile et exemplaire pour sa famille, on ne peut pas l'abandonner facilement.

Pour briser la monotonie qui caractérise les homes universitaires, Biso montre une étudiante qui répond au Maire, à la question de savoir où sont passées ses amies. La quatrième fille s'empresse de lui donner cette information :

C'est samedi. (...) Tous les pigeons sont allés roucouler ailleurs. (Biso, Acte I, p. 6).

Cette *métaphore filée* produit une suite d'allusions sur la même espèce d'oiseau. L'allusion faite aux pigeons est, d'une certaine manière, une défense de leurs collègues qui auraient déserté le site universitaire un peu plus tôt que d'habitude.

Cette allusion affecte aussi et surtout un sens de liberté et de facilité à se mouvoir à la moindre occasion. Les filles pour leur divertissement ont vite gagné la cité, loin du campus universitaire et, à l'instar des pigeons, elles vont *roucouler* c'est-à-dire s'adonner à cœur joie partout à la cité, à toute sorte d'amusements. Il faut pour cela avoir des ailes comme des pigeons.

Une autre allusion est faite à l'endroit de la jeunesse (M.E), plus perceptible dans la déclaration du juge :

Il m'est extrêmement pénible de prendre la parole et d'avoir à prononcer un réquisitoire contre une fleur de notre jeunesse (...). (M.E, Acte III, p. 158).

Sans doute cette métaphore met en lumière l'éclat d'une fleur dans le jardin avec des effets bénéfiques sur la physiologie humaine. Son odeur, son rôle dans l'environnement naturel et l'écologie, ainsi que ses couleurs qui auréolent la nature sont comparables à la présence prééminente, au dynamisme, à l'intelligence et à la participation de la jeunesse en faveur de sa société. Ce sont donc des atouts, tout en étant le meilleur ornement d'une jeunesse pleine de vitalité appelée à jouer le rôle moteur pour l'avenir de toute sa communauté, et éviter de voir ses membres demeurer dans l'inconscience, l'inactivité et le mal.

Le Meneur qui constate une fois de plus la décadence de sa société, se souvient de ceci : *Hier, des têtes en feu. Mais voilà que toute la communauté est contaminée. L'unanimité semble absolue. (Mvt I, p. 18).*

La métaphore est renvoyée à l'esprit par rapport aux faits qui semblent se répéter souvent dans le pays. Cette métaphore devient une synecdoque, proche de la métonymie et lie les mots par une relation d'inclusion, le tout pour la partie, c'est-à-dire *la communauté pour les hommes*.

Toujours au sujet de *la métaphore*, l'assassin et le voleur dans *P.M.*, condamnent la femme, quand ils allèguent avoir tout fait en sa faveur. Voici ce que le voleur dit :

Ingrat pour l'avoir sauvée moi aussi de la boue dans laquelle elle pataugeait ?

Sur dix prisonniers sept le sont à cause d'une femme ? Ce serpent !
(*P.M.*, *Tab. V*, p. 46).

La boue désigne un moment d'arrêt, d'immobilité ou un danger. Elle qualifie toute une situation préjudiciable à l'homme. L'endroit qui retient l'homme à l'impuissance, à l'insalubrité et donc à ne rien tenter pour entreprendre opportunément une activité. Le serpent signale l'imminente trahison aussi bien le danger que la mort. Ce reptile inocule le venin causant la mort. Il concourt au mal et à la fin d'une entreprise humaine.

Les deux termes sont des métaphores qui servent à simuler quelque chose à un autre, sans en avoir recourt à un terme de liaison. Les deux termes constituent une barrière qui bloque l'avancée de la société.

Se mettant presque à jurer, l'Etudiant ne veut pas aider à la persistance du mal auquel son pays est confronté. Sa décision est prise quoiqu'on le critique :

Je ne peux donner à personne le droit d'ajouter une conquête de plus à son palmarès de jeunes sortis de la boue. Je veux être libre moi-même. Je ne veux pas que demain quelqu'un vienne brandir l'épée de la reconnaissance pour m'embrigader dans une quelconque aventure. (*M.E.*, *Acte I*, p. 66).

Cette *métaphore filée* gonfle l'idée de refus pour qu'elle se succède à elle-même et renchérit l'argumentation qui a une valeur insinuante. Tout ce refus qui résonne comme une détermination, s'accroche à sa conception de vie et à son honnêteté, une qualité que l'on ne retrouve pas chez ses compatriotes et, qui semble émerger longtemps dans la lecture de *M.E.*

La femme masquée de *N.S.* qui regrette la fin catastrophique d'une marche, pourtant pacifique, se lance dans une sorte d'auto réflexion après avoir constaté, de visu, le spectacle :

Des ruisseaux de sang. Des rigoles de sang. Un fleuve de sang. (N.S, Mvt VII, p. 69).

La métaphore est argumentative. Elle possède des arguments forts qui donnent des frémissements. Cette espèce de concentration dans l'expression, résulte de la grande peur du peuple qui redoute les représailles du pouvoir. Puisque très souvent, le sang coule à flot. Ainsi, cette comparaison imagée est aussi une *métaphore filée* qui découle du ruissellement de l'eau au même titre que le sang des innocents qui a été versé inutilement. Ce mouvement d'écoulement progresse d'une étendue moins grande vers une autre plus grande.

La comparaison proprement dite, deuxième figure prépondérante dans les pièces de théâtre comme d'ailleurs dans la vie courante, met en place le comparé d'un côté et le comparant donnant lieu à une image de l'autre côté, avec l'appui de l'outil de comparaison « comme ». De manière identique, elle apparaît dans *L.B.K* avec un emploi devenu habituel chez Mikanza, quand le deuxième veilleur et le deuxième soldat abordent, tour à tour, la question de l'invincibilité des rebelles :

(...) ils deviennent invisibles ou alors si on le voit, les balles glissent sur leur corps comme l'eau sur les plumes d'un canard. (L.B.K, Tab. II, p. 24).

A quoi cela sert si nos balles doivent rebondir sur leur peau comme des balles en papier. (L.B.K, Tab. III, p. 38).

La comparaison revient dans *Biso* quand le Maire, s'adresse à la troisième fille pour lui demander de ne pas se faire de souci, même si elle est la cible des critiques des autres filles. Elle lui conseille d'adopter cette attitude :

Se faire de la bile ne corrige aucune erreur. (...) Il faut être comme un canard. L'eau glisse sur ses ailes et ne pénètre pas. (Biso, Acte I, p. 10).

Les trois répliques ci-dessus rapprochent les termes à partir de ce qui leur est commun. Les balles sont comparées à l'eau glissant sur la plume d'un canard et au papier suite à l'absence d'effet sur la peau humaine, ainsi que le comportement à adopter doit être comparable à l'eau sur les ailes d'un canard. Figure omniprésente par sa vivacité, elle ne peut que

s'afficher facilement dans la mesure où elle aide à percevoir la différence recherchée entre deux ou plusieurs choses.

Une autre comparaison qui va dans le même sens, car n'apportant aucun effet attendu, répond d'ailleurs de la disposition d'esprit de l'auteur et se perçoit dans cette réplique du voleur (P.M). Celui-ci regrette le fait qu'il a perdu son argent dans sa quête de travail :

Après avoir distribué des enveloppes dont les unes sont parties sans écho comme le sel dans la marmite ... (P.M, Tab. IV, p.40).

L'Epouse de T.S.F exprime elle aussi le regret de se retrouver, elle et ses enfants, dans la situation des négligés et totalement délaissés par sa belle famille, après la mort de son époux.

Et mes enfants, comment ferais-je pour oublier que, sous peu, ils seront sans père, que eux et moi allons-nous retrouver comme des jouets entre les mains de ma belle famille qui va nous dépouiller.

Je ne connais pas d'exemple d'un couple uni dont un conjoint a survécu à l'autre, emporté par cette calamité, ce fléau qui nous a été envoyé, comme punition de la luxure, par Dieu. (T.S.F, Tab. II, p. 35).

La comparaison qui ressort de la première réplique met en face l'Epouse, ses enfants d'un côté et de l'autre des jouets. Il y a donc un rapport de soumission que l'on veut établir du fait que l'Epouse n'aura plus de protecteur approprié pour sa survie. La deuxième réplique parle du couple mis en face des maux (calamité, fléau) et présentés comme une punition, au regard de train de vie des hommes actuellement. A ce propos, pour sans doute oublier ses tracasseries ne serait ce que l'instant comparable à celui d'un clignement de cil, la sœur tente par un tour de dire :

Nous sommes tellement décharnés ici qu'il ne faut pas beaucoup, comme à une chambre à air, pour nous regonfler. (T.S.F, Tab. I, p. 23).

Le propos semble avoir un grain de dénigrement de la vie au pays. Une vie de pauvreté qui ne permet pas de nouer facilement les deux bouts du mois avec les moyens que disposent les gens. Ainsi, le corps de l'homme est comparé à une chambre à air pour démontrer l'existence de cette

pauvreté. L'image d'une chambre à air sans air, se fait l'égalité d'un corps décharné. Le pays étranger devient le lieu qui accorde la bonne santé à tout voyageur par rapport à ce que leur propre pays offre.

Se souvenant justement de son séjour européen, l'Epouse pense que ses souffrances ont commencé là-bas. Son amie la secoue un peu pour les oublier.

Et te voilà partie dans les souvenirs de cette Europe vers laquelle beaucoup de jeunes d'aujourd'hui lorgnent comme vers un paradis terrestre. (T.S.F, Tab. II, p. 31).

Cette intervention de l'amie est presque une digression. Elle contient une comparaison entre l'Europe considérée comme un paradis terrestre. Or, il n'existe aucune commune mesure entre les deux termes comparés. La réalité de l'une n'est pas celle de l'autre. Il se dégage une certaine exagération dans la comparaison.

Dans M.E, le fiancé qui s'adresse à l'Etudiant pour le convaincre de la différence entre l'Etat et les agents de l'administration publique, use aussi de la même exagération :

Immense ... immense ... Une différence haute comme l'Himalaya (M.E, Acte I, p. 47).

La maîtresse du voleur (P.M) d'un ton moqueur recourt aussi à l'exagération et lui dit :

Depuis que je suis avec vous et votre le « vingt », ne voyez-vous pas que je suis là modé comme une ombre ? (P.M, Tab. IV, p. 43).

C'est ici que l'on constate que la comparaison peut aussi produire une hyperbole. L'Etat et l'administration publique ne constituent pas une même entité. Dans la réplique du fiancé, la comparaison semble s'éloigner à telle enseigne qu'elle devient une montagne (l'Himalaya) infranchissable. Dans celle de la maîtresse du voleur, elle est aussi constatée à travers le lien à établir entre le corps humain et l'ombre qui n'a pas une existence autonome. Si, elle en a, c'est d'abord dans le fait que le corps existe, mais voici que cette ombre s'efface parce qu'elle ne représente rien, à en croire la maîtresse du voleur.

b) *L'hyperbole*

Cette figure de rhétorique est employée par le premier officier qui s'adresse au commandant des opérations. Il lui explique le sens du mutisme des femmes capturées lors de l'opération « commando » (L.B.K).

A toutes nos questions, elles ont affiché un silence austère. (L.B.K, Tab. II, p. 31).

Le *silence austère* semble tout à fait emprunté à une attitude grave, rigoureuse et tenace des femmes capturées en lieu et place des rebelles, pour soutirer de précieux renseignements de terrain. Le rapport entre *silence* et *austère* tente de conforter la détermination des femmes à ne rien dire quelle que soit la contrainte à laquelle elles sont soumises. Dans ce cas rien ne peut filtrer de leur mutisme. D'où leur secret ne sera point dévoilé.

Aussi dans N.S, on entend le Meneur confier à l'Adjoint le niveau réel de leur capacité de résistance face à l'armada du régime politique en place :

Mais que pourra changer notre faible cri à cette montagne d'injustices. (N.S, Mvt I, p. 22).

La réplique commence par une *antithèse* entre deux termes traduisant des idées contraires : *faible* et *montagne*. Elle s'enrichit avec une expression *montagne d'injustices* qui est une *hyperbole*, dans la mesure où elle amplifie et met en valeur le terme *injustices*, s'élevant comme une montagne. Une montagne veut signifier que ces injustices dépassent le seuil du tolérable. Cette hyperbole souligne aussi l'impossibilité de faire face à la quantité inestimable du mal (injustices).

C'est une barre que le pouvoir vient de dépasser bien qu'inacceptable dans une société moderne. Pourtant, elle est en effet franchie par les dirigeants au pouvoir, qui ont rendu le peuple victime de leurs nombreux abus. En extériorisant une réalité insurmontable vécue difficilement par le peuple, l'hyperbole la fait glisser vers une *notion métaphorique*.

La même notion semble revenir quand l'oncle fait la démonstration des aptitudes des villageois devant l'Epouse et sa nièce :

Tenez ! Chez nous lorsqu'il y a un grand malade - et votre mari est un grand malade - toute la vie du village se transporte chez lui jusqu'à sa guérison totale ... (M.E, Tab. I, p. 20).

Grand est employé comme terme fort. Il a pour effet d'amplifier le fait signalé par le contexte de la parole. Le village ayant une étendue plus grande par rapport à une habitation, ne peut pas être contenu dans une petite portion de terrain : la demeure d'un malade. C'est dire combien l'amplification est entendue dans le déplacement en masse vers un seul endroit. Cela n'est possible que dans l'élan de solidarité qui envahi chaque villageois pour venir en aide au *grand malade*. Il y a lieu de dire en ce moment que toute la vie du village se transporte chez le *grand malade*. Tout cela se ressent par l'effet hyperbolique.

L'Etudiant considère qu'il existe « une certaine maladie » dans l'exécution du budget de l'Etat et dans la responsabilité qui revient aux cadres du pays. Cela est une sorte de propension au gaspillage, surtout par rapport aux dîners offerts pendant la semaine, deux ou trois fois, aux cadres de l'Administration Publique, dont l'un des bénéficiaires est le directeur en face de lui. Et, devant la jovialité de celui-ci, l'Etudiant réagit :

(...) c'est plus fréquent que simplement occasionnel. Et cette épidémie de dîners soulève des questions. (M.E, Acte II, p. 86).

L'expression *épidémie de dîners* exagère l'idée pour mieux la représenter. Ici, l'Etudiant insiste sur l'aspect péjoratif de dîners et leur fréquence, organisés dans le cadre de l'exercice de leur travail. Il est très critique à ce sujet car il constate que le budget de l'Etat est bien généreux pour les banquets et ripailles. Mais il n'en est pas le cas lorsqu'il s'agit d'aider le peuple ou le pays à se développer correctement. Il y a comme une inversion des choses et des valeurs.

Si l'Etudiant s'adonne à l'exagération, le voleur (P.M) quant à lui tente d'adoucir son langage pour aborder une situation pénible concernant l'assassin. Il interroge : *C'est sans doute pour cela que vous avez expédié leur fille aux pays des ancêtres ? (Tab. XI, p. 67).* Le voleur emploie un *euphémisme* pour ne pas blesser son compagnon et éviter de parler de l'assassinat de l'épouse de l'assassin bien que provoqué par les circonstances dues à sa mauvaise conduite au foyer. L'expression « *expédié au pays des ancêtres* » remplace la dure épreuve de la mort.

c) *L'inversion et le chiasme*

Dans *T.S.F* et *N.S*, on peut faire un constat de fonctionnement de ces figures de style qui sont dans la structure phrastique. La sœur répond à l'Epouse pour esquiver le compliment que cette dernière lui adresse de bonne foi, au regard de l'état de sa parfaite santé. Elle lâche sans faire attention au compliment :

(1)*La seule angoisse* (4)*quand nous voyageons* (2)*est* (3)*l'incertitude de l'arrivée.* (*T.S.F, Tab. I, p. 23*).

L'inversion consiste à permuter l'ordre des mots dans la phrase. 1) groupe sujet ;

2) verbe (base) ; 3) groupe C.O.D ; 4) proposition subordonnée de temps. D'où, *l'inversion* vient du fait que l'ordre 1)-2)-3)-4) devient 1)-4)-2)-3). Elle ne sous-entend pas les mots de la phrase pour leur donner plus de concision.

Au lieu de tabler sur l'ordre syntaxique, l'ellipse, dans une réplique de l'Etudiant qui fait la morale à ses compatriotes, est contenue dans cette phrase : *La raison bien simple est que cette excessive course à la mode n'est pas dans notre nature mais l'expression d'une imitation servile.* (*Acte I, p. 34*). Ici, il y a ellipse du sujet (elle) et du verbe (est). Ainsi, le dernier segment de la réplique aurait été : (...) mais elle est l'expression d'une imitation servile.

L'inversion est dans la réflexion au ton sentimental entre l'Adjoint et le Meneur, où l'on aperçoit ce changement syntaxique.

L'Adjoint :

(1)*Car* (4)*du malin qui le dévoile,* (2)*le léopard qui,* (6)*pour se camoufler,* (5)*a revêtu la peau de la brebis,* (3)*se venge furieusement.* (*Mvt I, p. 18*).

(2)*Au milieu de la fournaise ardente,* (1)*il faut des têtes froides.* (*Mvt I, p. 19*).

Le Meneur :

(1)*Ainsi* (2)*demain,* (4)*le signal,* (3)*lorsqu'il sera donné,* (5)*le sort en sera jeté.* (*M.E, Mvt I, p. 21*).

L'ordre normal 1)-2)-3)-4)-5)-6) ; 1)-2) et 1)-2)-3)-4)-5) est respectivement inversé pour donner un ordre poétique différent du premier : 1)-4)-2)-6)-5)-3) ; 2)-1) et 1)-2)-4)-3)-5).

Le chiasme est une autre figure qui touche l'ordre syntaxique, comme il en est le cas dans l'évocation de ces répliques :

Off voix de la mère :

... votre père, c'était moi et moi c'était votre père. C'est ainsi qu'il faut vivre comme mari et femme... (M.E, Acte I, p. 12).

L'amie :

Il faut donc prendre le monde tel qu'il est et le temps tel qu'il nous revient. (M.E, Acte I, p. 49).

Au delà de l'émotion qui anime la mère, la première réplique fait un croisement qui forme deux groupes dans l'ordre inverse :

Votre père, c'était moi
et
Moi c'était votre père.

La deuxième, dans un ton empreint de fermeté, donne une structure symétrique de manière à ce que le sujet soit face à un autre sujet différent du premier et le verbe face à un autre verbe toujours différent du premier. Elle s'éloigne du chiasme et dans la reprise de *tel que*, se rapproche du **parallélisme** :

Le monde tel qu'il est
et
Le temps tel qu'il nous revient.

Cette structure de la phrase qui change présente une fonction esthétique qui charme le public. Elle crée une certaine image de la réalité vécue par les parents et de celle à laquelle les amis de l'Etudiant l'invitent à se conformer pour obtenir facilement un poste de travail.

d) L'allégorie et la personnification

L'allégorie représente de façon imagée (par des éléments descriptifs ou narratifs) les divers aspects d'une idée, qu'elle rend moins abstraite. Le grand Robert reprend la définition d'Antoine Albalat : « L'allégorie n'est

souvent qu'une métaphore continuée par une suite de traits, qui doivent commencer et finir avec la phrase³⁰⁵ ».

A travers l'allégorie, il y a évocation d'une idée qui persiste à l'esprit. Aussi, l'Adjoint dans N.S, s'inquiète car il est préoccupé, comme ses compatriotes, par les événements qui vont avoir cours les heures à venir dans les rues de la ville.

L'Adjoint :

N'y a-t-il pas un autre moyen d'arrêter ce volcan grondant qui, demain, se transformera en laves dévastatrices ? (N.S, Mvt I, p. 22).

C'est l'image d'une foule humaine en agitation représentée par le volcan. Un scénario qui dépeint la foule de gens prise comme un *volcan grondant* et dont certainement le résultat (*laves dévastatrices*) pourrait embraser la ville toute entière. Dans sa réflexion, le même Adjoint, poursuit :

La tempête est passée ... l'ouragan approche. (N.S, Mvt I, p. 17).

Du ressort de la météorologie les termes *tempête* et *ouragan* — phénomènes atmosphériques —, renvoient à une représentation imagée du massacre humain. Cette évocation est porteuse de germes de destruction. D'ailleurs, on connaît bien les effets néfastes du passage de ces deux intempéries sur l'environnement, les habitations et les activités humaines.

Mais, la militante animée par l'optimisme, donne son point de vue pour la réussite de la marche pacifique. Elle fait à ce propos cette proposition :

Pour atteindre le guerrier, on brise le bouclier. (N.S, Mvt VI, p. 59).

Cette *allégorie* suggère en fait une vérité, mais de plus en plus une solution face à un problème difficile. Une stratégie qui bloque facilement un handicap. Elle a valeur de *parabole*.

L'Etudiant de M.E sait quant à lui se servir de tour anecdotique pour éviter la proposition de changement de son identité aux fins d'être engagé. Etant contre cette proposition, il fait la moue et, de manière ironique, finit par une belle représentation de lui-même :

³⁰⁵ ALBALAT, Antoine, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 25^{ème} édition, 1924, p. 277

Je me présente chez le patron. Il me parle dans notre supposée langue commune ou bien il me pose des questions au sujet de notre région d'origine. J'aurais une belle jambe. (M.E, Acte I, p. 50).

Cette réplique montre le refus de l'Etudiant d'user d'une démarche inappropriée, même si cela est proposé par ses amis. L'allégorie d'une *belle jambe* est en effet une situation inconfortable dans laquelle l'Etudiant craint de se retrouver. Il ne serait pas à son aise et ne sentirait pas ses jambes le soutenir. Il y a une prise de position contraire à la proposition qui lui a été suggérée par ses amis.

Cette allégorie offre une certaine image à telle enseigne qu'elle est en train de rappeler un handicap physique. Manifestement, c'est une *identification* à la personne humaine.

La personnification est une autre figure qui tente d'identifier au travers des termes d'une phrase, les traits d'une personne humaine, ses attributs, ses aptitudes et sa présence effective. On peut le constater dans cette réplique du premier veilleur de L.B.K :

La mort fait des ravages dans nos rangs sans même que nous sachions d'où et comment elle vient. (L.B.K, Tab. II, p. 24).

Ici la mort est considérée comme une personne inconnue. Représentée par le pronom personnel « elle ». La mort est aussi pernicieuse et inattendue qu'elle emporte intentionnellement ce qu'elle croise sur son chemin.

Dans N.S, L'Adjoint parle de la marche pacifique et du monde comme d'une personne humaine :

Oui, cette marche en gestation est un cri, longtemps étouffé. Il doit, ce cri de douleur, déchirer les tympans du monde. (Mvt I, p. 22).

Cette *personnification* représente quelque chose ou une idée sous les traits d'une personne. *La marche* évoque l'homme et son action. A ce propos, *la marche* représente des hommes qui vont marcher et pousser des cris de désappointement qui vont faire mal aux tympans des hommes du pouvoir. En fait, le peuple veut crier et dire son mécontentement contre les dirigeants qui ont placé une montagne d'injustices. Donc, tout renvoie à l'homme qui emploie ses cordes vocales pour s'exprimer. *Cri* et *tympans* sont en rapport avec les organes de sens.

Cette personne (la marche) est censée interpeller une autre personne (le monde) et atteindre ses tympans. Le peuple doit accentuer son action vers la compréhension de tous les hommes sans distinction de classe. L'Adjoint continue de parler de ce peuple :

Mais il supporte ... sans mot dire ... sans maudire ... brebis sur l'autel du sacrifice ... agneau muet et fragile. (N.S, Mvt I, p. 23).

La réplique commence par *la paronomase*, une figure qui emploie les termes de sens différent et de parenté phonique (*sans mot dire, sans maudire*), de manière à créer un effet saisissant. Elle se poursuit avec une *image métaphorique* (*brebis sur l'autel de sacrifice*) pour évoquer les souffrances des victimes des armes et de toute sorte d'actes de barbarie. Elle finit avec la personnification qui renvoie à *l'agneau muet et fragile* faisant allusion au *peuple*. Celui-ci, c'est l'ensemble des personnes qui n'agissent ni ne parlent pour protester contre toute privation de leur liberté. Lorsqu'un homme manque de liberté, il éprouve la souffrance. C'est ce qui pousse l'Adjoint à parler des enfants de ce pays et du peuple muet qui souffrent alors que certains gardent des fortunes colossales acquises honteusement.

Sans gêne le directeur de l'administration publique proteste contre le bon sens de l'Etudiant pour soutenir cette allégation justifiant sa mauvaise foi :

... croyez-vous que l'on voit ici les postes vacants se balader à travers les rues ? (M.E, Acte II, p. 82).

Il présente les postes vacants comme s'ils étaient des personnes humaines pour se mouvoir facilement dans les rues. Cette mobilité des postes vacants ferait qu'ils soient accessibles à tout postulant, comme dans la rue où il est facile de rencontrer n'importe qui, même le plus recherché des hommes. Cette personnification contient une image ou encore possède une valeur allégorique. Elle est, en outre, empreinte d'une bonne pointe d'ironie.

e) *L'ironie*

Une autre image transparaît à travers *l'ironie*, une figure qui emploie une expression ou un mot pour bien en sortir une moquerie, une indifférence, un dédain, un mépris ou une irrévérence manifeste. Dans l'attente pleine de lassitude du Commandant en chef, les soldats de troupe au front

(L.B.K) commencent à l'oublier pour n'attendre que leur hécatombe. Le premier officier qui annonce la réunion regroupant toutes les « têtes de léopards », reçoit une réponse quelque peu énigmatique de la part du troisième officier. Ce dernier dit :

Pour ça, il peut dormir sur ses deux oreilles. Même hérissés des flèches, nous l'attendrons. (L.B.K, Tab. III, p. 43).

L'ironie consiste au fait que le troisième officier se moque éperdument de cette annonce. Il veut montrer que lorsque le Commandant en chef parviendra sur le champ de bataille, il trouvera des troupes amorties et massacrées. C'est que l'ironie impute la faute à ce Commandant qui tarde trop pour apporter l'aide à ses troupes. Ainsi la moquerie apparaît dans ce sens qu'il ne fait rien et ne compte pas pour ses soldats de troupes qui, pourtant, souffrent beaucoup d'un manque d'approvisionnement en matériels de guerre.

La même ironie blesse le bon sens du voleur qui, malgré son faible revenu mensuel, promet de l'apporter auprès de sa femme. Sans foi, ni courtoisie, celle-ci rétorque :

Quand ce fameux le « vingt », viendra, que pouvons-nous faire avec votre monumental salaire ? (P.M, Tab. IV, p. 43).

Ici, c'est la grossièreté qui est à la base de l'ironie amère, dédaigneuse et souvent méchante. Ce genre de sarcasme est indigne et raille le salaire du voleur. Cette ruse est aussi reprise par l'Envoyé et le Meneur dans leur joute et duel oratoire :

L'Envoyé :

Vous savez ... la seule catastrophe qui puisse arriver c'est que vous fassiez marche arrière.

Le Meneur :

Vous êtes perspicace car telle est la probabilité que nous envisagions très sérieusement au moment de votre intrusion. (Mvt II, p. 25).

L'Adjoint :

Et vous donc ?

L'Envoyé :

Naïfs vous sous-estimez vos capacités et la force que vous représentez.

Mais ... sommes-nous là pour tout remettre en cause ? L'heure n'est plus à la dialectique. C'est d'action qu'il s'agit. (N.S, Mvt II, p. 27).

Les répliques s'opposent à l'idée qu'elles transmettent. Poussé par sa perfidie, l'Envoyé impose à ses antagonistes l'ordre de ne pas faire marche arrière, mais en réalité il se moque des actes que pose le Meneur. En revanche, la réplique du Meneur est une réponse à la mesure de la ruse de l'Envoyé. Elle pousse à lui faire croire qu'on accepte sa proposition. Bien que le stratagème de l'Envoyé soit décelé, il continue de séduire le Meneur et l'Adjoint, avec une certaine pénétration d'esprit : *D'une action d'éclat, d'une œuvre dont vous serez fiers toute votre vie, soyez les artisans. (Mvt II, p. 31).* Cette malice de la part de l'Envoyé à vouloir ne pas dire une chose dont il parle néanmoins en même temps, au regard de l'imposition de son travail, est une version qui passe de *l'ironie* à *la préterition*.

Averti, le Meneur sait que l'homme en face de lui est un espion du pouvoir, venu pour l'encourager mais sans en avoir la nette conviction de sa pensée. L'encouragement émanant de la perspicacité connue du Meneur est une affirmation contraire à ce que veut dire l'Envoyé. Pour lui faire face et opposer argument pour argument, à l'instar de son interlocuteur, le Meneur réfute subtilement chaque fois par la même ironie.

L'ironie peut d'une certaine manière cohabiter avec *l'allusion*, même si elle dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Cependant, lorsque le Meneur refuse que la Militante l'appelle « Brutus », il enchaîne comme pour la contrer et montrer que lui aussi connaît l'histoire romaine. D'où il refuse d'en établir une comparaison. Voici sa réplique :

Ne fait pas étalage de tes connaissances historiques car « Rome n'est pas en flammes ». (N.S, Mvt IV, p. 42).

L'allusion contient un côté malicieux, en plus elle rapproche la situation qu'a connue Rome à celle qui les préoccupe présentement. Tandis que Léopard fait allusion à Mobutu.

La Militante :

Un léopard, aussi méchant soit-il, n'est dangereux pour personne pour autant qu'on le laisse tranquille dans sa paisible forêt. (N.S, Mvt IV, p. 46).

L'allusion est dédaigneuse pour la Militante qui, comme tous ses compatriotes, n'adhère pas aux idéaux et au régime qu'ils combattent. Toute sa réplique exprime les précautions à prendre face à un fauve assoiffé de sang, mais elle suggère de plus le peu d'intérêt que l'on accorde à un tel personnage qui vit retranché de son peuple qui souffre. Ce peuple est fatigué de voir s'accumuler des problèmes qui ne trouvent toujours pas de solution.

f) L'accumulation

Le Grand Robert définit l'accumulation comme une figure par laquelle on accumule dans une période un grand nombre de détails qui développent l'idée principale et la rendent plus frappante.

Les revendications du peuple qui crie sont exprimées dans N.S par le Meneur et ses groupes. Mais il existe une frange de personnes qui n'accorde pas la moindre attention aux souffrances du peuple. Pour convaincre le Meneur, le Curé pose la question de savoir où se trouve le mal que décrit son interlocuteur. La réponse ne se fait pas attendre.

Le Meneur :

Le mal, Monsieur le Curé ! C'est le péché ... ignoble ... noir ... puant. C'est la spoliation des richesses du pays, lui-même hypothéqué. Le bénéfice étant destiné aux poches des sauveurs. Le peuple paie la facture : la faim ... la mortalité infantile ... l'immoralité ... le vol Le banditisme ... les maladies endémiques ... voilà le mal. (N.S, Mvt V, p. 55).

Toute la réplique est remplie de mots exprimant une révolte longtemps entravée dans la gorge du peuple. Les méfaits qui caractérisent la situation de tout un pays se ressentent même au-delà des frontières nationales. Le Meneur essoufflé pratiquement ne peut en finir avec l'énumération de leur liste. C'est de cette façon que l'Adjoint pense que cette liste interminable des méfaits, constitue la guerre que le régime

mène contre le peuple. Le Curé n'est pas de cet avis, mais la Militante lui démontre que :

La guerre, Monsieur le Curé, fait ravage. (...) la guerre dans les marchés et les places publiques, dans les bureaux et les hôtels, sur les routes, le soir, dans les domiciles de paisibles citoyens : on viole, on vole, on tue pour subsister. (N.S, Mvt V, p. 52).

Les mots sont durs mais repris à leur place et conservent leur sens exact. L'environnement politique, social et économique souffre d'un réel dysfonctionnement. Il y a une accumulation du mal partout d'après la Militante (*dans les marchés, les places publics, les bureaux, les hôtels, les routes et les domiciles*) sauf pour des gens de mauvaise foi qui ne peuvent pas l'admettre. Toutefois, le juge de M.E semble, un petit moment recouvrer la bonne conscience quand il met en cause toute sorte de crimes. Le crime commis par le Meneur, dit-il, est un fratricide. Il s'adonne avec délectation dans son accusation :

Quel crime, mesdames et messieurs, est plus grand ; plus noir, plus immonde - que dis-je plus inhumain ... que le fratricide ! (M.E, Acte III, p. 159).

On peut voir aussi dans ces répliques précitées, comme dans celle-ci-haut, *la gradation*, avec la succession des termes syntaxiquement ordonnés, ayant un sème en commun (*crime plus grand, plus noir, plus immonde, plus inhumain*) qui va amplifier l'accusation contre l'Etudiant. Cette gradation devient ascendante. Elle est aussi employée par le docteur dans T.S.F, expliquant à la mère les liens d'amitié qui l'unit à l'Epouse. L'explication s'accroît au fur et à mesure qu'elle continue. Il y a une progression croissante :

Car, avec votre belle-fille, je ne sais si elle vous l'a dit, plus que des anciennes condisciples, plus que des amies, nous sommes devenues des sœurs. (T.S.F, Tab. III, p. 41).

Si l'on revient au réquisitoire dans M.E, le juge dans sa mauvaise foi en rajoute :

Rappelez-vous que vous avez à juger non un simple criminel, non un simple tueur, mais un subversif, un détracteur doublé d'un meurtrier. Non un meurtrier ordinaire, mais un fratricide. (M.E, Acte III, p. 160).

Ici, la gradation reprend des termes censés grossir le meurtre commis par l'Etudiant. Le ton de la gradation est à la fois *hyperbolique* et *allitératif*. L'Etudiant lui-même emploie l'accumulation, refusant de collaborer avec la justice. Devant une parodie du tribunal qui « fabrique » des faux témoins, il prend le juge pour faussaire. Au bord du désespoir, il exulte de colère accumulant son dégoût :

(...) ou alors, vous ne voulez pas avoir des remords, des ennuis avec votre conscience, si vous en avez encore une ... Non ... détruisez-moi ... écrasez-moi ... envoyez-moi à la potence ... Je n'ai aucune force derrière moi pour causer des ennuis ... (M.E, Acte III, pp. 153-154).

C'est une accumulation de la situation assommante que vit l'Etudiant. Elle se rapproche de *l'énumération*, figure qui donne une suite de détails se rapportant à la même idée, celle de malmenier l'Etudiant, parce que celui-ci n'approuve pas le régime en place. Dans ce cadre, *la répétition*, n'est pas loin d'être envisageable.

La répétition est présente, à la suite de pratiques dégradantes qui se déroulent dans l'administration publique, quand l'Etudiant se lance dans un monologue, presque indigné à l'idée d'avoir été loin du pays pendant longtemps pour raison d'études et aussi suite à la démarche de demande d'emploi qui n'aboutit pas.

L'Etudiant :

Ce n'est pas vrai ... non, tout ceci est plutôt un rêve ... Alors, j'aurais souffert pour rien ... j'aurais vécu des années et des années loin des miens, ... j'aurai manqué de voir père et mère avant leur mort ... J'aurai manqué de donner sépulture à mes parents croyant vouloir servir mon pays, mais non ... Il faut courtiser d'ignobles individus... J'aurais souffert de privations à l'étranger ... manquant d'argent au point de ramasser des mégots dans les escaliers et les couloirs de l'Unive ... J'aurais grelotté de froid sur le chemin du campus ... J'aurais passé des nuits blanches ... tout cela pour en arriver là. (M.E, Acte I, pp. 56-57).

Cette répétition de son et syllabe est une *allitération* (répétition des mêmes phonèmes ou groupes de phonèmes). Elle rappelle quelques étapes difficiles de son séjour européen. Dans la réplique, j'aurais revient

souvent pour désigner des actes posés effectivement, dans le souci de réussir et d'atteindre ses objectifs, mais tout cela lui laisse un goût amer au bout du compte.

Le Meneur lui aussi, exaspéré par les événements, recourt à la répétition.

Ah je ne sais pas ... je ne sais pas ... je ne sais plus ... le vertige ... le vertige. (N.S, Mvt I, p. 24).

Comme pour rejoindre l'idée du Meneur, l'Envoyé oubliant un instant sa mission, reconnaît aussi la misère qui touche le peuple :

Voyez toujours croissants les orphelins abandonnés et les veuves explorées. Victimes du pouvoir en péril. Victimes des complots au scénario germé dans des féconds esprits. Victimes du courage de vouloir dire tout haut ce que tous dans l'ombre, murmurent. (N.S, Mvt II, p. 29).

La répétition a l'air de laisser abasourdies les bonnes consciences. Elle se renforce dans la mesure où elle reprend un même mot avec des sens différents. Dans ce cas, elle devient une *antanaclose*. Ne faisant pas confiance à l'Envoyé, le Meneur lui rétorque bruyamment. Les pronoms *on* et *il*, suggèrent des actes mettant à genou le peuple :

Zélé ! Où est votre problème ? (...) On lui a retiré son nom ... il n'a pas protesté. On lui a imposé un uniforme ... il s'est incliné. On l'exploite ... il applaudit. On lui enseignera demain une façon unique, de se livrer au plaisir de l'amour ... il courbera de nouveau l'échine. (Mvt II, p. 30).

Cette répétition résonne aussi comme une *anaphore*. Cette figure est rythmée par la reprise d'un même son au début de la phrase. Cinq ans sont les termes qui marquent le même son. L'Epouse semble en tirer un mauvais souvenir :

Cinq ans de ma vie que je n'oublierai jamais ... Cinq ans de « jobs » sous la pluie et la neige ... Cinq ans qui ont failli me déformer la colonne vertébrale à force de me courber (...) Cinq ans pendant lesquels mes mains sont devenues aussi dures et calleuses que celles des bûcherons ou celles des batteurs professionnels de tam-tam de notre Ballet National. (T.S.F, Tab. II, pp. 30-31).

Dans une autre réplique l'Epouse qui ne se doute pas de son sort, dans une posture empreinte de rationalité, adresse à son amie, le docteur, cette parole où la répétition du pronom *je* est présente :

Je ne connais pas d'exemple d'un couple (...) Je sais que je suis condamnée. Je vais mourir. Je dois mourir. Je suivrai (...) mon mari. Je ne lui survivrai pas. Je n'ai qu'un petit temps de répit. (T.S.F, Tab. II, p. 35).

Ici, l'anaphore se ressent avec une intonation dure qui dénote l'absence de l'espoir que lui demande l'amie, le docteur. Dans les dialogues des personnages, il y a aussi *l'allitération* et *l'assonance*, comme figures ayant un point commun : la répétition d'un son à travers les termes employés. Ces figures sont remarquées dans *T.S.F*, lorsque les violons ne s'accordent pas et que le ton monte entre les différents personnages. D'abord, l'oncle critique les médecins et l'inefficacité de leurs médicaments. Il a tendance à siffler ses mots :

Et ce sont ces médecins-là qui se targuent de donner des leçons et d'imposer des interdits ! (T.S.F, Tab. I, p. 20).

Et ensuite, se signale la sœur qui s'impatiente par rapport à la situation aggravante de la maladie de son grand frère. Comme les autres lui reprochent de ne pas se trouver à côté du malade, elle va presque hurler :

Pour raison de service mais aussi pour pouvoir rapporter des médicaments pour mon grand frère. (T.S.F, Tab. I, p. 22).

Dans *P.M*, la volubilité du voleur apparaît sous un angle plus aigre. Il repousse le reproche de la femme qui le traite d'insensible à la douleur et aux malheurs du garçon. Il fait avec emphase :

Vous eussiez voulu sans doute que nous joignîmes nos cris aux siens et que son sort nous "apitoyât ?". (sic) (P.M, Tab. I, p. 20).

L'allitération employée sert à marteler les mots pour que les interlocuteurs puissent bien les entendre. La répétition du son se fait sur toute la longueur de la phrase, c'est ce qui donne un effet de style proche d'une déclamation, restituant à la réplique son accent oratoire.

Quant l'allitération reprend une même consonne à l'intérieur de la phrase (dans une suite de mots rapprochés), l'assonance, répète le même son à la fin des mots. L'effet demeure le même, c'est-à-dire provoquer et inciter l'interlocuteur ou l'auditoire à entendre une bonne élocution.

2.2.5. Les figures de style : fonction et entrée dans l'idéologie

Toutes les figures analysées (supra), constituent une panoplie de faits qui renseignent la richesse de la langue française, traduisant parfois la conduite sociale de l'homme. Pour bien se conduire, il faut connaître l'harmonie et les contradictions qui entourent les hommes. En témoigne cette figure : « *Pour atteindre le guerrier, on brise le bouclier* ». (N.S, Mvt VI, p. 59). A travers cette tournure expressive, la Militante édifie ses compatriotes. Aussi, ces derniers peuvent prendre conscience de leur situation et se conduire en conséquence. Reprenant la déclaration du juge, une autre figure présente le fratricide comme un mal de la société. Il dit : « *Quel crime, mesdames et messieurs, est plus grand; plus noir, plus immonde - que dis-je plus inhumain ... que le fratricide!* » (M.E, Acte III, p. 159). C'est par l'habileté de langage que l'homme peut changer son propre destin. Ces figures jouent le rôle didactique pour corriger et donner un sens à la vie. La conduite des hommes certes, doit converger vers une nouvelle expérience qui éloigne des conflits, des hésitations, des maux, etc. dans la communauté, grâce plus précisément au moyen d'une expression adéquate et censée persuader ou émouvoir la conscience.

Définie au début de cette étude, l'esthétique fait partie de l'art, elle produit un émerveillement en tant que science du beau. C'est ce dernier qui lui donne le sens du bien qu'il rend à l'homme. Alors, le beau et le bien se combinent et deviennent un principe justificatif de l'existence. D'une certaine manière, l'esthétique est substituée à l'éthique. Une telle explication montre aussi qu'il y a aussi une philosophie, « c'est là ce qu'on appelle une esthétique³⁰⁶ ».

La tradition littéraire, confère aux figures de style, non seulement une idéologie esthétisante, mais aussi fait d'elles des objets d'un emploi didactique, argumentatif, ornemental et expressif. Tout en insistant sur le

³⁰⁶ TAINE, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, (Cours d'esthétique et d'histoire de l'art réunis), tome I, 1882, p. 11.

caractère oral direct, elles mettent en place une instance de la persuasion et une conviction qui accrochent l'esprit du public (lecteur). Leur consistance patrimoniale et leur fonction dans la société orientent non seulement les caractères, les conditions d'existence réelles, mais aussi le monde réel. En outre, ces figures de style transmettent une perception du monde.

Ces figures peuvent constituer ce que les hommes se représentent dans leur *croyance*, mais avant tout *leur* rapport à la société. Ce rapport reprend la condition des hommes : qui se solidarisent, s'isolent, se combattent, s'instruisent, etc. Bref, ils présentent un univers ; le fonds d'un langage qui persiste à travers les années. Dans **Mythologies**, c'est la critique sociale qui domine. Il s'agit d'une « réflexion sur les mythes de la vie quotidienne, par quoi la société donne pour naturels les produits historiques de son idéologie³⁰⁷ ». De même, les figures de style sont une sorte de réflexion dans l'emploi du langage, même le plus ordinaire.

C'est ainsi que l'usage des figures de style peut se présenter comme une sorte de sociolecte de l'auteur. Car, comme le dit Barthes : « chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est le degré de consistance où atteint le langage lorsqu'il a exceptionnellement pris et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser³⁰⁸ ».

Mikanza reprend le parler dans lequel on retrouve celui des congolais. Il montre aussi le contexte oral qui caractérise la société congolaise. Ce sociolecte ne subit pas de transformation, cadre avec l'idéologie ou la morale de notre culture. Le discours est porteur et signifiant pour sa société qui, bien sûr, compte une richesse langagière énorme. Ces figures de style qui reprennent en grande partie le contenu de la métaphore, de la métonymie ou de la comparaison, etc. contribuent aussi à l'idéologie esthétisante qui fait de l'homme et de la société deux cibles majeures.

³⁰⁷ Lire : BARTHES, Roland, **Roland Barthes par lui-même**, 1957, p. 87.

³⁰⁸ BARTHES, Roland, **Le plaisir du texte**, Paris, Seuil, 1973, p. 46.

Conclusion partielle

L'esthétique est une autre voie qui participe à l'analyse des pièces de théâtre de Mikanza. Elle comporte la part de *poéticité* inhérente à l'écriture dramatique. C'est un lieu propice de l'exploration de l'univers artistique et/ou dramatique. Dans cet univers, on a remarqué que *la forme* du texte dramatique se présente, selon la disposition, en Actes, tableaux ou mouvements, et conforme aux normes du XVII^{ème} siècle, à l'origine du genre théâtral.

Toujours, en rapport avec la forme et, notamment au profit de *la représentation* il y a lieu de constater que le dramaturge recourt à quelques procédés cinématographiques (le bruitage, le décor, le flash-back, la lumière, etc.) pour aider à ressortir les faits sur scène. Il insère également, et de manière ingénieuse, quelques techniques dramatiques. Parmi celles-ci, il ya : *le processus de théâtralisation* dans lequel Mikanza rend, par bien d'artifices, une grande part de « dramaticité » et de génie pour frapper l'esprit et la conscience sur le fait exprimé. Cette espèce de beauté artistique et dramatique, Mikanza la montre aussi dans *le parallélisme* qu'il opère magistralement, en mettant en face deux situations symétriques, un village en face d'un autre, la tenue de conseil du village à Kipwala et à Benga, la médecine moderne en face de la médecine traditionnelle par leurs adeptes interposés, le monde européen face au monde africain, la palabre africaine se fait la concurrente du tribunal de la justice moderne, etc. Tandis que dans *la narration*, il nous introduit dans le monde de fiction et de la diégèse où il est facile de voir le narrateur dans son contenu avec le raconté (le récit) et le sujet du récit.

C'est que la vie toute entière est narrée dans les pièces de théâtre, grâce aux stratagèmes employés par le dramaturge. Celui-ci, par le jeu théâtral, en fait un écran grâce à la vocation artistique, constamment ancrée dans la mise en scène et le jeu, où très souvent, il prône une bonne conduite et une moralité qui résiste à toute épreuve. Cette moralité est liée à la fois au vraisemblable et à la bienséance reconnus par le prescrit aristotélicien. Pour cela, il a préféré éduquer par le théâtre, - *la pédagogie au théâtre* -, qui a un rapport avec la mimésis et la catharsis, censées « plaire et instruire » et, aussi, imiter la nature humaine pour dire

aux hommes ce qu'ils doivent faire, ce qu'ils ne peuvent pas entreprendre, au risque de dégrader la vie. Par cette manière de procéder, apparaît le réalisme de Mikanza. Que la société du texte dramatique se représente de manière morose, monotone, heureuse, elle traduit ce réalisme. Du reste, le *tragique* est traduit aussi de manière réaliste pour indiquer des faits inéluctables qui annihilent tout effort de l'homme tendant à éviter obstacles et difficultés de toute nature. Ce tragique du ressort aristotélicien, ainsi que son adhésion, la *diastole*, signifie une convenance dramatique qui produit l'esthétique. A l'opposé de la diastole se réalise la *systole* tout aussi bien dans ce même souci esthétique. Une marque visible à travers ce qui est représenté dans le texte théâtral, surtout pour le spectacle qui en est produit, au moment où le proverbe et la parole s'activent sur scène.

Le dramaturge observe l'*unité de l'action* dans toutes les pièces de théâtre : une seule action se déroule du premier Acte (Tableau) jusqu'au dernier, sans qu'elle ne puisse être absorbée par une autre. L'*unité de lieu* est partiellement respectée. *Biso*, *P.M*, *T.S.F* et *L.B.K* voient leurs actions campées dans un seul espace, tandis que *P.F.A*, *M.E* et *N.S* font apparaître deux à trois lieux où se déroule l'action dramatique. Une liberté totale éloigne Mikanza de l'*unité de temps*. Les pièces de théâtre connaissent une durée variable qui va d'un jour à plusieurs jours. Cela se justifierait par la difficulté du dramaturge à observer cette unité et aussi à montrer que l'action au théâtre peut être semblable à celle que les hommes vivent tous les jours. Hormis, la présentation de *N.S* en bloc, nous pouvons dire qu'au regard du recours à l'unité d'action, à celle partielle de temps et à la division en Actes et Tableaux, on considère ces pièces de théâtre comme étant des *pièces-machines*. Par la suite, si on s'en tient à l'évolution des normes classiques et modernes telle que prônée par Racine (cf. **Bérénice**), les pièces (*P.M*, *M.E*, *T.S.F* et *N.S*) sont consignées dans le registre de la *tragédie*. Et, au regard des problèmes et difficultés d'ordre sociopolitique et culturel souvent insolubles s'acharnent sur ses personnages, les pièces (*P.F.A* et *L.B.K*) sont qualifiées de *dramas sociaux*. Cela étant le dramaturge a produit de la détente pour soutirer l'esprit de cette frayeur et de malaise contenus dans ces pièces pour livrer une comédie : *Biso*.

En outre, son esthétique se lit à travers son appartenance aux normes classiques du XVII^{ème} siècle, normes que le dramaturge connaît mais,

souvent, s'en débarrasse pour présenter les marques ayant trait à son génie créateur.

Comme outil de création, le langage dramatique de Mikanza, au travers le dialogue et les didascalies, verse plus, non seulement dans l'art de convaincre mais aussi dans la prise en compte de l'art dramatique, où le simple dialogue se diversifie en *monologue*, *polylogue*, *stichomythie*, ... pour signifier la richesse et la beauté du texte dramatique. Réaliste, empreint de franchise, ce langage se révèle aussi, et à la fois, comme un *symbolisme* issu d'une conception tantôt pour sublimer les qualités de l'homme chassé de toute inconvenance, d'inactivité et d'échec ; tantôt pour donner libre cours à la révolte afin de s'engager résolument dans la voie de liberté, tantôt encore pour parvenir à l'exemplification iconique, dans le contexte d'une référentialité dramatique. C'est un langage qui fortifie l'homme dans la voie de la victoire sur les obstacles et qui va du simple dialogue vers quelques subtilités du langage dramatique, pour rejoindre les figures de rhétorique et les proverbes. Ainsi garni, ce langage, à travers les proverbes procure un merveilleux accent de sagesse traditionnelle. Quant aux figures de rhétorique, les pièces de théâtre comportent celles liées à l'agencement de l'action. Il s'agit de *l'interrogation*, reprise dans toutes les pièces, de *l'analepse* et *la prolepse* qui marquent respectivement un retour en arrière des faits exposés et de leurs anticipations. Celles en rapport avec la rhétorique sont observées principalement à travers *la métaphore* et *la métonymie*, *l'allégorie*, *la synecdoque*, et d'autres encore, formant dans ce cas un ensemble intéressant du patrimoine langagier. Elles ont comme fonction de transmettre une vision du monde.

Cela, pour pourvoir à *l'intrigue* et au *récit* certains détails savoureux qui ne sont pas exempts d'idéologie et, à cet effet, ces figures de style, ont comme fonction de transmettre une vision du monde. Aussi, l'idéologie quant à elle, sera davantage examinée dans la dernière partie de cette étude.

III^{ème} PARTIE : L'IDEOLOGIE.

Introduction

Cette dernière partie de notre recherche étudie l'idéologie dans les pièces de théâtre de Mikanza et aussi ce que lui-même tente de diffuser. Après la structure et l'esthétique, l'idéologie vient induire une problématique et une réflexion qui pourra ranimer quelques instants des parties précédentes de notre étude. Parce qu'elle est manifestement dans tout écrit ou dans toute analyse de manière soit explicite soit encore implicite. C'est ce qui aurait fait dire à certains analystes littéraires qu'une étude sur l'idéologie, en littérature, serait de trop ou tout simplement aura perdu sa force, mieux, dépassée au moment où un essor considérable s'est réalisé depuis longtemps dans les œuvres littéraires.

Certes non, l'idéologie s'élève avec l'homme, se couche avec lui et grandit chaque jour dans la société. Plus précisément un texte ou une pièce de théâtre « est un produit ancré dans l'idéologique ; qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose ; qu'il produit – et est produit par – l'idéologie³⁰⁹ ». Ce qui nous pousse, par ailleurs, à noter qu'il y a un rapport de pièces de théâtre à l'étude avec l'idéologie, de sorte que l'idéologie peut apparaître dans les pièces ou celles-ci dans l'idéologie ; mais aussi l'idéologie comme une œuvre, c'est-à-dire une pièce de théâtre.

Longtemps limitée à l'usage marxiste, l'idéologie n'apparaît plus à présent, comme fausse conscience ou écran de fumée destiné à maintenir les relations d'exploitation ou entre dominant et dominé. Patrice Pavis écrit que l'idéologie reprend du service dans le cadre d'une théorie de l'identification du spectateur. Et, il reprend aussi Althusser qui a « montré que l'identification par le spectateur ne se fait pas uniquement à une psychologie, mais à une idéologie, dès lors qu'elle confirme ses valeurs³¹⁰ ». Dans la mesure où l'idéologie offre un cadre à l'intérieur duquel le personnage et/ou le texte dramatique encode et le lecteur (le public) décode les signifiants, les conflits de toute nature ; il existe une « transaction idéologique » à travers laquelle la notion d'idéologème étend l'examen au plan social, idéologique et discursif. Cela ne veut pas

³⁰⁹ HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, Quadrige, 1997, p. 6.

³¹⁰ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 242.

dire que l'idéologie s'applique à tout ou tout est idéologie. Mais, en présence des textes dramatiques qui en fondent le socle, l'analyse peut explorer dans les proportions mesurées l'idéologie dans ces textes, le rapport qui s'en dégage, le système discriminatoire et manichéen et le système des valeurs. Ainsi, l'idéologie est une réalité qui doit servir au peuple pour s'émanciper de toute mauvaise condition.

L'idéologie, dans le contexte du théâtre, apparaît plus fortement dans la représentation sur scène lorsqu'elle entraîne, comme dans un processus qui ressemblerait à la catharsis, le renouvellement de la personnalité, l'endurcissement de caractère, la prise de conscience d'un rôle à jouer dans la société, etc. Dans ce sens, elle est à la source de la faculté collective des actes des personnages les plus significatifs ; de même que le public à son tour, en donne un sens commun dans la marche du monde. Ce qui constitue en fait, l'un de niveau de compréhension, lequel se réfère beaucoup au hors texte. Ce dernier est un contexte social lié à l'œuvre littéraire, lequel accentue d'ailleurs la place de l'idéologie dans une œuvre littéraire.

Quant à un autre niveau, nous dirons que l'effet provoqué par l'idéologie est renforcé par ce que l'œuvre ne dit pas. L'œuvre existe surtout, écrit Philippe Hamon, « par ses absences déterminées, parce qu'elle ne dit pas, par son rapport à ce qui n'est pas elle [...]. C'est sur le fond de l'idéologie, langage originaire et tacite, que l'œuvre se fait [...]»³¹¹. Ce nouveau type de nécessité est défini, on vient de l'évoquer, par l'absence ou par le manque. Aussi, l'effort dans l'analyse consiste à retrouver ce manque grâce à un travail à la base du génie de l'analyste, lorsque pour ce dernier, ce travail retrouve un (des) horizon(s) d'attente élaboré (s) par l'œuvre littéraire.

En face de ce manque ou de l'absence par rapport à ce qui est dans l'écriture, l'auteur, au bout de sa plume, marque un accès à l'idéologie, celle de l'auteur ou du texte écrit. A ce titre, on peut dire si Mikanza, en dehors de ce que ses textes dramatiques diffusent, possède sa propre idéologie. De même, en parlant de manque, et à la manière de Charles Peirce, quand on place « au-dessus » du texte les classes de signes qui y figurent et reliées par leurs contextes, on produit a priori « un feuilletage

³¹¹ HAMON, Philippe, *Op.cit*, p. 12.

de niveaux enchâssés qui constituent l'architectonique du texte³¹²». Il s'agit successivement de niveau iconique correspondant aux interprétants émotionnels immédiats, celui indexical correspondant aux existants et aux faits sur lesquels le texte dirige l'attention et celui symbolique correspondant aux concepts qui gouvernent le texte. Et, aussi quand l'auteur tient à démontrer, à révolutionner à travers l'écriture une dimension d'un théâtre à prétention idéologique et thématique, certainement qui porte sur les idées d'un groupe social. C'est ici qu'on établit un lien avec la littérature (les oeuvres), système de représentations à l'idéologie de groupes sociaux. Aimer le théâtre par exemple, interioriser ou connaître les œuvres de littérature, peut être perçu comme des comportements de classe. La classe des gens qui naissent, grandissent et travaillent dans et pour la société. L'idéologie aide à comprendre que le clerc ne vit pas en dehors du monde, en cela au moins, elle reste une notion actuelle et nécessaire.

³¹² En parlant du *texte* dans le contexte de la "sémiotique peircienne", on le désigne comme un ensemble de légisignes (iconiques, indexicaux, symboliques) qui est organisé de façon que ses *interprétants* possibles le constituent en totalité collective. L'analyse sémiotique met en évidence les fondements de cette organisation en termes d'enchâssement de niveaux d'interprétation (ou feuilletage). En parlant du *texte* dans le contexte de la "sémiotique peircienne", on le désigne comme un ensemble de légisignes (iconiques, indexicaux, symboliques) qui est organisé de façon que ses *interprétants* possibles le constituent en totalité collective. L'analyse sémiotique met en évidence les fondements de cette organisation en termes d'enchâssement de niveaux d'interprétation (ou feuilletage).

Chapitre 1 : PROCEDURE ET INTERPRETATION DU SYSTEME IDEOLOGIQUE

1. LES PRESUPPOSES : DISCOURS ET STRUCTURE

Nous avons déjà entendu la remarque de Jean Bessière qui estime que l'œuvre obéit à une règle de système et à une règle d'incomplétude. A ce constat, nous pouvons induire deux choses : c'est que la première règle confirme l'œuvre comme une représentation et la seconde désigne l'œuvre comme une structure organisée selon ses différentes parties, même celles inconnues qui peuvent la représenter. Le texte dramatique peut être réputé « *opinable* » par l'énonciation du titre. Envisageons le cas de *Biso* qui signifie en français « Nous ». Le texte ou l'œuvre s'annonce dans le sens de traiter ce que nous sommes, c'est-à-dire nous les hommes. C'est qu'il y a là une manière de nous identifier nous-mêmes, d'être et de vivre dans la société. Dès lors, peut-on dire que le titre (X) implique une vérité (Y) et que les deux sont tenus simultanément pour vrais ?

De manière suggestive *P.F.A* implique les feux de brousse, *L.B.K* le combat, *P.M* la prison, *T.S.F* le mariage, *N.S* le sang humain et *M.E* l'argent. Ces titres peuvent être aussi une expérience propre de l'énonciateur (auteur) ou une réalité quelconque. Or, le titre et l'œuvre ne renvoient pas directement à une vérité générale. Ils voilent dans les énonciations et propositions qu'ils contiennent, le jeu de rapport qui verse dans un discours presque *enthymématique* où une percée idéologique est possible. Cette percée ne se concrétise que par les débats ou interprétations qu'elle suscite et qui ne semblent pas invulnérables aux présuppositions qu'elle comporte.

Il faut pour cela dire que les problématiques, construites autour de l'idéologie, auront prospéré dans une conjoncture intellectuelle dominée par le marxisme qui, de plus en plus, a été explicité par Lacan et Althusser. Dans un tel cadre, le texte est naturellement pensé comme un espace d'illusion, qui masque et révèle à la fois, les forces inconscientes qui le rendent possible. Surtout que le littéraire, comme toutes les pratiques, est parfois saturé d'idéologie et en même temps producteur de celle-ci.

Cet élan intellectuel s'exerce, en effet, par les écrivains et les critiques dans leurs nombreux écrits qui proposent le caractère idéologique, agissant sur des lecteurs. Ces lecteurs et les hommes en société, grâce aux œuvres littéraires, peuvent bien se représenter le monde où ils vivent et, observer le sédiment social que cette activité inéluctable dépose entre eux. C'est que l'idéologie est une dimension de la socialité, née des problèmes liés à l'existence, portée par un discours. Elle émane de la philosophie, de sciences sociales, de la critique littéraire et artistique pour s'emparer de la société, de structures d'une société et du monde.

Toute pièce de théâtre représente une situation (condition) qui entraîne une prise de position, même à l'égard de la structure de la pièce. Cette prise de position l'est encore plus dans le choix des personnages, de leur destin, de thèmes, parfois par rapport à la pièce elle-même. L'idéologie est donc présente dans le discours, les concepts et les prises de position des hommes avertis qui font d'eux des idéologues. Leur engagement est considéré comme une implication qui « règle des comptes » à la société dans le but de parvenir à la satisfaction de tous. Car, il est une règle pour toute société d'être une organisation qui justifie ses choix et ses modèles. Ceux-ci posséderaient des présupposés que contient le texte dramatique. D'ailleurs, O. Ducrot signale qu'en élargissant la notion de présupposition, on peut aboutir à inclure tout ce qui indique la présence de *l'idéologie* dans le discours. Aussi, on peut chercher « dans tout texte le reflet implicite des croyances profondes d'une époque, ce qui fait entendre que le texte n'est cohérent que si on le complète avec ces croyances ³¹³ ». Ces présupposés impliquent « non seulement la définition précise des rapports de force existant entre les personnages, mais aussi la connaissance des enjeux idéologiques qui sont présents dans le discours sans qu'il en soit jamais vraiment question ³¹⁴ ». Ils imposent des réductions successives du genre : « s'il y a tel phénomène, c'est parce qu'on agit comme ceci ». Le discours du dramaturge est celui rapporteur, comme le dit Anne Ubersfeld, lié non seulement à sa propre volonté « d'écrire pour le théâtre, mais à l'ensemble des conditions d'énonciation scéniques ³¹⁵ », où on trouve l'auteur, le praticien, le metteur en scène et la situation de communication.

³¹³ GIBERT, Balthazar, *La rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, 1730, 1, 77.12, cité par O. DUCROT, *Op.cit*, p. 13.

³¹⁴ PRUNER, Michel, *Op.cit*, p. 99.

³¹⁵ UBERSFELD, Anne, *Op.cit*, p.255.

La production du discours théâtral ou de texte dramatique et, son rapport aux conditions socio-historiques, rencontrent l'histoire et l'idéologie. D'une part, ce discours est du type conatif et son mode est impératif, car le texte prédispose le personnage à dire ce qui est prescrit, visible (faire une promesse, exécuter un pas de danse, etc.). D'autre part, il est singulièrement transcendantal, décline un message portant aussi sur le fondement éthique.

Entre les classes sociales, il existe en fait un rapport de force perceptible dans la mesure où, par exemple, un médecin maintient à l'hôpital un avocat, celui-ci l'assigne en justice. Tel est aussi le cas entre un bureaucrate imposant des taxes à un paysan et celui-ci le prix de ses denrées alimentaires. Dans ce dernier cas de figure, Mikanza choisit d'établir une relation entre les paysans et l'administration centrale. A travers *P.F.A.*, cette dernière voudrait s'impliquer dans la conservation de la nature, à la fois mission et politique au sein d'un Département Ministériel. Aussi, le mode de pratique ou de penser sous-jacent à cette implication idéologique, fait partie intégrante de notre modernité. Aujourd'hui, de plus en plus, ce mode de pensée consistant à préserver des étendues vertes, hier résiduel, reste propice à la lutte contre le réchauffement climatique. C'est à juste titre, qu'il faut comprendre aussi l'invitation que le dramaturge lance, à travers *T.S.F.*, à toute sa communauté, en vue de prendre en charge les malades et de préparer l'avenir de la jeunesse dans *P.M* et *Biso*. Puisqu'il est malheureusement connu que "la notion d'inconscient", souvent associée à celle d'idéologie, reste partout présente dans notre culture. L'idée selon laquelle le sens de chaque activité dans la société ne semble pas transparent aux autres acteurs sociaux ou celle dans laquelle il existe un lien essentiel entre les « idées » et les intérêts de certains groupes, restent des présupposés très puissants au sein des sciences. A travers le théâtre, nous sommes mis dans « la situation de Hamlet, Œdipe, Antigone et d'autres encore, situation dans laquelle l'imagination recherche son innocence et recherche à prendre la responsabilité du monde ³¹⁶ ». C'est ici qu'il faut établir un lien avec ce qu'écrit Gisèle Sapiro, « la notion d'idéologie doit elle-même être interrogée sous le rapport entre les conditions sociales et le texte littéraire. Elle présuppose un système de

³¹⁶ Lire : BOND, Edward, *Notes sur l'imagination*, Préface à l'édition anglaise de Café, à la page 112.

valeurs cohérent et explicite³¹⁷ », que les individus intériorisent dans leur conscience.

Ainsi donc, c'est sur les réactions diverses de son imagination humaine, confrontée aux assauts de certaines idéologies que le dramaturge travaille dans ses pièces. Et, notamment lorsque, à travers les dispositions des personnages et des situations aussi simples, il met en jeu les différentes pénétrations de l'idéologie sur l'homme. A l'évidence, il va se dégager quelques systèmes à propos de cette idéologie.

2. LES SYSTEMES IDEOLOGIQUES

Dans la texture des pièces de théâtre, il existe à l'examen, un ensemble de maximes que l'on peut relier les unes aux autres pour saisir les conditions qui éclairent leur source et leur destination. A travers ce système ou ensemble d'idées que constituent les modèles de filtrage, fonctionnent des *idéologèmes* comme principes régulateurs sous-jacents aux discours sociaux, auxquels on confère une certaine autorité et cohérence. Rappelons qu'un idéologème et, nous y reviendrons avec certains détails au point suivant³¹⁸, est toute maxime sous-jacente à un énoncé, dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier. Patrice Pavis définit l'idéologème en ce qu'il est « une unité textuelle et idéologique qui fonctionne à l'intérieur d'une formation sociale et discursive. Il existe en tant qu'unité conceptuelle dans le champ idéologique extratextuel et dans le champ textuel sous forme d'unité narrative ou thématique³¹⁹ ». Il faut comprendre à travers ce champ que propose la texture des pièces de théâtre : la valeur morale, la notion du chef, la mission de la société, l'instinct maternel, etc. Pris aussi comme des sujets, ils sont déterminés et définis uniquement par l'ensemble des maximes où le système idéologique leur permet de figurer. Leur statut évident, s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer. Ces maximes peuvent constituer un ensemble de conduite morale, des possibilités de dépassement au profit de la communauté, à partir duquel on peut indiquer le reflet (implicite) des croyances d'une société.

³¹⁷ SAPIRO, Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », Internet, page Web, Contexte n° 2 ***Idéologie en sociologie de la littérature***, mis en ligne en février 2007, p. 2.

³¹⁸ Il s'agit du point 3, relatif aux *indices à valeur idéologémique*.

³¹⁹ PAVIS, Patrice, ***Op.cit.***, p. 243.

2.1. Le système évoluant entre tradition et modernité

A l'usage dans nos sociétés actuellement, la rencontre antinomique entre la tradition et la modernité découle de l'effondrement des structures traditionnelles. Cet effondrement trouve sa voie dans l'acculturation mal adaptée et souvent aveuglante, mais surtout au recul et à l'appauvrissement de l'Africain, en général.

La modernité s'est ouverte à la société africaine sans qu'elle puisse se poser des questions sur ce qu'on peut appeler une intrusion dans la sphère fermée et mythique. Elle est visible dans les villes urbaines et les métropoles ou mégapoles, à travers des bâtiments coloniaux et ceux érigés avec l'avènement de dirigeants africains : des routes asphaltées, des quartiers de commis et des évolués, etc. C'est un tel espace qui est repris dans toutes les pièces à l'étude, hormis *L.B.K* et *P.F.A*. Dans ces deux pièces de théâtre, l'accent est mis sur l'environnement paysan ou celui de l'arrière-pays. Ainsi, la ville, lieu de concentration du pouvoir administratif, politique et financier, a été construite sur le modèle occidental. Elle supprime les campagnes et villages dans leur configuration naturelle, exempte du tapage qui émane des bruits de moteurs de véhicules, des usines au début de leur expansion, des avions et locomotives. Ce sont là, entre autres, les résultats de la mission civilisatrice qu'avaient mené tambour battant, les occidentaux dans leurs colonies de l'époque.

Les campagnes et les villages se sont sentis violés, tant les vestiges culturels que naturels se sont retrouvés de plus en plus éloignés de la personnalité noire. Le modèle occidental, dans ses reflets d'accoutumance étrangère, domine celui de l'africain et l'oblige d'accepter sa suprématie. *P.M* offre l'image d'une ville où le vol dans les magasins et marchés est devenu courant. L'assassinat côtoie la vie quotidienne, la prostitution considérée comme tabou chez le noir, augmente ses tentacules pour des motifs strictement financiers. La jeune fille n'est pas épargnée comme celle de *N.S* qui se donne à l'Envoyé dans son propre bureau. Que ce soit dans *P.M* et dans *N.S*, le phénomène « bureau » se compte de « un à plus », remplace impunément la polygamie instituée depuis longtemps selon les exigences des coutumes traditionnelles. Une idéologie de la supériorité technologique s'impose au noir, mais au fond, semble dénaturer son

mode de vie. Dans T.S.F l'oncle venu du village pour assister son neveu malade, s'exclame d'indignation au sujet de la mode de vie en ville (Kinshasa) :

(...) Que ne paie-t-on plus aujourd'hui dans cette ville. Le jour n'est plus loin où il faudra payer l'ami à qui on dit bonjour dans la rue ». (Tab I, p. 16).

Le désappointement de l'oncle s'explique par le fait que la vie au village, est différente de celle de la ville. Que les citadins se moquent bien d'adopter de nouvelles habitudes, le monde semble aller de soi, sans délimitation d'ordre moral et culturel. Or, « les schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde sont constitutifs de l'habitus³²⁰ ». Cet *habitus*, au regard de la réaction de l'oncle, s'effrite et se brise. L'oncle réagit à la nouvelle que lui donne l'Epouse d'après laquelle les excréments de porcs sont vendus aux jardiniers pour servir de fumier.

Tout se vend... Tout se vend... Sacré nom d'un bonhomme ! Pendant ce temps, au village, nous jetons les excréments des poules, des chèvres et des cochons. (Tab I, p. 17).

Contrairement à ses coutumes, l'oncle constate qu'une mauvaise pratique s'installe en ville. Elle consiste à vendre tout et n'importe quoi, même la matière la plus dérisoire et infecte. Cette pratique oriente vers une autre conduite et jugement sans ménagement. L'inculcation d'une telle pratique et croyance est à l'origine de ce que Pierre Bourdieu appelle « la violence symbolique³²¹ ». Le fonctionnement de ce mécanisme repose sur la reconnaissance de la légitimité de la domination (d'un facteur). Une domination qui entraîne la méconnaissance d'un effort contraire et l'intériorisation de la relation de pression par un phénomène nouveau dans la société. Gisèle Sapiro, quant à elle, dit que la violence symbolique « ouvre des perspectives pour penser la relation entre littérature et idéologie : la littérature n'est-elle pas faite précisément de ces formes symboliques qui permettent d'euphémiser et donc de masquer les principes de domination tout en les légitimant ? ³²² ». Certes, il en est le cas de la rencontre *modernité* et *tradition* que Mikanza, sans le dire, note avec beaucoup d'à propos,

³²⁰ SAPIRO, Gisèle, *Op.cit*, p. 2.

³²¹ BOURDIEU, Pierre, "Sur le pouvoir symbolique", Annales ESC, n° 3, mai-juin, 1977, pp. 405-411, in *Les Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 125, et *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 39.

³²² SAPIRO, Gisèle, *Op.cit*, p. 2.

dans la topographie de l'espace dramatique des pièces. En réalité, cet espace est discriminatoire : la cité des noirs est placée loin de celle des évolués ou des occidentaux. Alors que d'un point de vue démographique, une ville est composée des habitants de toutes les communautés.

La séparation de races instaurée par la colonisation prend pour *idéologème*, l'édification de la cité : l'une citadine et l'autre indigène. Cette vision a apporté une première cassure (fracture) dans la psychologie des africains autochtones. De *la cité*, les colonisateurs ont étendu la discrimination dans les cimetières pour les blancs et ceux pour les noirs, les églises où les chaises confortables sont pour les blancs et les bancs pour les noirs, alors qu'ils prient le même Dieu. Il en était pareil des quartiers et des magasins. C'est que les colons craignaient des rencontres entre noirs et blancs. Le contexte fut celui d'opposition raciale, mettant en place une cartographie qui se nourrit essentiellement des préjugés et des suspicions inutiles.

Cet idéologème a servi le renforcement d'un *caractère de supériorité* des occidentaux pour bien diriger les pays hier colonisés, mais, aujourd'hui indépendants, en Afrique. Les soldats de L.B.K au front, ressentent cette impression de séparatisme, imposé par les flamands qui tenaient à diriger indéfiniment la RD Congo, brisant de ce fait l'harmonie entre les fils d'un même pays. Là, d'après eux, commence la politique de « diviser pour mieux régner ». Une politique qui a interdit au noir l'accès facile à une paisible et heureuse vie, à la technologie occidentale pour qu'enfin de compte, après avoir perdu sa propre dignité, il chancelle entre deux univers culturels. Pire, à s'entredéchirer entre frères de même race, la race noire. L'Etudiant, le Meneur et ses pairs sont des victimes de cette désarticulation mentale, reçue de l'étranger, qui soumet les compatriotes dans la misère. Au pays, l'aliénation est à son comble lorsque les prétendus hérauts copient, de la manière la plus ignoble, leurs maîtres étrangers. En ce temps de compréhension mutuelle et d'universalité, ils soumettent leurs propres compatriotes.

Cette aliénation érode une représentation identitaire conforme au noir au profit de celle empruntée. C'est une construction d'une image qui déstructure l'ethos du groupe social inaltéré. Forme d'attentat chez le noir, l'aliénation fonctionne comme une démystification, un « effort de

dénégation dont elle se soutient en même temps que l'effet d'attribution à l'autre dont elle est toujours en quelque façon porteuse et, au total, la bêtise dont heureusement elle fait preuve³²³ ». Une idéologie où les gens et leurs conditions apparaissent sens dessus dessous, à l'instar de l'objectif d'une caméra dans la chambre noire.

Au fond de lui-même, le noir vit un dualisme dans l'écartèlement et la tension qui caractérisent sa société qui se trouve à la rencontre de la tradition et la modernité. Dans *T.S.F.*, l'oncle et la mère ne s'adaptent pas à la vie urbaine, malgré certaines facilités qui s'offrent à leur séjour. Ils tiennent à leur retour au village accompagnés, bien sûr, de leur fils malade. Sans discontinuer, la tension issue de l'écartèlement de l'africain est explicitée, par Edward Burghard du Bois et repris par Georges Ngango sans ternir l'accent en ce sens : « c'est un sentiment étrange que cette double conscience, cette impression de toujours se regarder à travers les yeux des autres, de mesurer son âme à l'échelle d'un monde qui vous regarde avec amusement, mépris et pitié. On sent toujours sa dualité... deux idéaux en conflit dans un seul corps noir dont la force indomptable seule l'empêche d'être déchiré en deux³²⁴ ». Un diagnostic qui a traduit le malaise des noirs hier, mais qui s'accroît encore et, se trouve aujourd'hui à l'origine du drame dans lequel l'africain se débat désespérément.

Pourtant la tradition est une entité inébranlable pour l'africain qui doit fuir deux personnalités contradictoires. L'on sait qu'Aristote tient pour probable, alors qu'on affirme la supériorité du difficile (la modernité qui est à apprendre) sur le facile (la tradition qui vit dans le noir de manière naturelle), que l'ancien, le traditionnel, l'éprouvé, est supérieur au nouveau et à l'inédit. L'Etudiant se fait défenseur de l'ancien (la tradition) à son retour au pays, alors qu'il a côtoyé les habitudes européennes sans les mépriser. En homme averti, il procède à l'interpellation de ses amis au fait que le port vestimentaire de l'africain n'est pas dégradante, ni obsolète.

L'africanité ne se décrète pas, elle se vit, visible et porteuse des valeurs durables. *P.F.A* en donne une preuve de l'organisation de l'économie

³²³ DURAND, Pascal, « L'occulte au fond de tous. Idéologie et sens littéraire commun » in *L'idéologie en sociologie de la littérature*, Université de Liège, Contexte n°2, Internet, Page Web, en ligne le 15 février 2007, p. 1.

³²⁴ Lire à ce propos : NGANGO, Georges, « L'Afrique entre la tradition et la modernité », in *Ethiopiennes*, n° spécial, 70^{ème} anniversaire du Président L. S. Senghor, nov. 1976.

traditionnelle africaine et du social. Au-delà des critiques qui considèrent cette économie comme essentiellement de subsistance, non monétaire et ne reposant que sur un simple échange, le village Benga s'inscrit largement dans la réalité d'un véritable réseau de transactions commerciales et donc d'échanges portant sur la division du travail, la préservation de la fertilité du sol et la diversité des produits de commerce.

L'évolution du temps et l'exigence de l'appropriation de son destin ont conduit le chef Mukoko, à mettre l'homme au centre de ses préoccupations. Ceci ponctue avec l'appréciation de l'historien Léo Frobenius en rapport avec la société africaine. Il notait qu'à la fin du Moyen Age, les premiers navigateurs européens furent étonnés de trouver des rues bien aménagées, des grands Etats bien ordonnés, une foule grouillante de « soie » et de « velours » dans le Royaume du Congo. Visiblement, le chef Mukoko qui n'est pas de cette époque, soucieux de l'avenir idéologique et culturel, impose la créativité, l'invention et l'innovation. Il récuse le traditionalisme pur et obsédant pour promouvoir son patrimoine d'un réel dynamisme créateur. Un état de créativité sur tous les plans, capable de supporter la rencontre des autres cultures. Paul Ricoeur ne le signifie-t-il pas au niveau de la rencontre fécondante, « non seulement de la supporter, mais de donner un sens à cette rencontre. Lorsque celle-ci est une confrontation d'impulsions créatrices, une confrontation d'élans, elle est elle-même créatrice³²⁵ ». A l'opposé de son homologue de Kipwala, le chef Mukoko, à partir de ce que son village dispose, développe « une pensée neuve pour tenter de mettre sur pied un homme neuf³²⁶ ». Il tient à le rendre responsable de son destin. Devant résoudre dans la concertation les problèmes de son village, il convoque le Conseil des notables suivant la tradition et les circonstances imposées par la saison sèche. En bon guide, il active l'artisanat, la vannerie, la sculpture, la poterie quand on sait que toute création artistique, hormis le fait qu'elle est pratique sociale, elle est production idéologique parce qu'elle représente ou reflète une réalité culturelle attachée au sens de l'être. Sous sa direction, son village a préserver la fonderie et le "troc" des produits agricoles, en vue de réaliser un profit communautaire. Cette vision et ce génie, s'apparentent à l'idéologie africaine solidaire à la

³²⁵ Propos écrit par RICOEUR, Paul, « Civilisation universelle et cultures nationales », Paris, Esprit. Cité par NGANGO, Georges, *Op.cit*, p. 18.

³²⁶ FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 242.

promotion de toute la société. Au service du progrès de l'homme, le chef Mukoko, Mayamu et Dititi constituent des cas de figure destinés à sauvegarder leur authenticité, leur équilibre et leur éthique sociale. Car, la tradition ne se nourrit pas de la tyrannie et de l'orgueil du dirigisme étouffant la liberté des compatriotes. L'intérêt réside dans la vérité humaine et dans le processus où les échanges culturels proposent une perception du monde dans la conjugaison des efforts communs.

Nous l'avons déjà dit, l'Etudiant ne ressent aucun désir de refaire un nouveau fonds traditionnel que son séjour en Occident n'a pas émoussé. Il vit toujours sa culture, ne la manipule pas au profit d'une modernité dont les auteurs sapent celle qui est en face d'eux. Ces derniers, présentent des valeurs qui établissent les contradictions fondamentales par rapport à la densité de la culture noire africaine. Celle qui dans tous les cas devra préserver une autre valeur précieuse : la solidarité.

2.2. La solidarité dans la dure épreuve

La rupture issue de l'inconciliable vision entre la culture occidentale et la culture traditionnelle, a dû obliger l'Occident à recourir aux pratiques d'exploration de la conscience de l'homme africain. De plus en plus, l'Occident a forcé son acceptation par la traite négrière qui a provoqué de nombreuses déportations, que les historiens chiffrent entre 150 et 300 millions³²⁷, et de très graves répercussions sur l'équilibre et les conditions de survie des africains. Par la suite, usant de l'esprit mercantile, l'Occident s'est mis à exploiter l'homme noir et les richesses de son sol et sous-sol, le plaçant à une situation de survie incertaine. La persistance à cet état de survie, même plusieurs décennies après les indépendances africaines, a longtemps anéanti la solidarité des hommes. L'africain, l'homme profondément religieux et spirituel, voit chez l'autre son compatriote, son reflet ou sa propre image. Dans ce cadre, il le considère et se lie avec lui en dehors de clivage du type tribal ou clanique. De même, l'économie traditionnelle se caractérise par le fait que la production, la distribution et

³²⁷ C'est toujours dans l'article intitulé « L'Afrique entre la tradition et la modernité », NGANGO Georges écrit que ces estimations portent sur la Traite des Nègres qui a vu arrivés des esclaves en « centaines de milliers de pleines cargaisons. Ce premier contact basement mercantile que les historiens ont pu évaluer entre 150 millions (hypothèse faible) et 300 millions (hypothèse forte) a eu de très graves répercussions sur l'équilibre et les conditions de survie des sociétés africaines». Dans le même article, il décrit la société traditionnelle africaine, donne les statistiques de la population africaine entre 1650 et 1950.

la possession soient régies par des considérations sociales équitables et surtout par une éthique sociale. Celle-ci se traduit entre autres par ce qu'on a coutume d'appeler l'esprit communautaire que Karl Marx désigne par le *communisme primitif*. Ce communisme, à notre humble avis est fortement inhérent à la personnalité de l'homme africain, exempte d'un quelconque dogmatisme forgé dans un but mercantile. L'esprit communautaire à la base de la solidarité, prend déjà naissance au sein de la famille, de la tribu et du clan pour s'étendre dans toute la communauté par le biais d'une dialectique permanente à la création d'une conscience communautaire³²⁸. C'est à ce titre que Mikanza, au-delà de la responsabilité des adultes, perceptible dans *P.M.*, attire l'attention sur l'intégration communautaire, bien que malheureusement bafouée par la famille du garçon. Le frère aîné et les sœurs de ce dernier ont, sans ménagement, refusé de payer les frais scolaires pour enfin lui priver un avenir prometteur. Comme le fait remarquer l'assassin :

A votre âge, vous devriez être à l'école (Tab. II, P. 22).

Et le voleur à son tour :

Mais si votre mère est morte, votre père pouvait au moins vous protéger et vous éviter..... (Tab. II, p. 23).

C'est ici l'occasion de fustiger les parents qui se détournent de leur rôle, même de ce que renseignent les traditions en cette matière. Bien que l'autorité parentale soit répressive, sur la base de la tradition et des coutumes ancestrales, les parents auraient pu tenir compte de l'évolution des temps et des intérêts des enfants. N'ayant pas été le cas, cette autorité parentale propose « l'image d'une société en instance de pourrissement moral³²⁹ » et de dégradation humaine. Elle se constitue en une société « fixiste » qui renforce l'égoïsme pour le profit, dans la volonté d'affirmer toujours cette autorité. Une volonté révélatrice des mentalités suspectes, parce qu'elle est un acte qui tend « à s'écarter du centre commun autour duquel la société doit graviter³³⁰ ». La persistance de la

³²⁸ Pour NGANGO Georges toute *idéologie* doit sauvegarder l'authenticité de l'homme, son équilibre et son éthique sociale.

³²⁹ MIMBU NGAYEL, Rombaud, *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne UBERSFELD*, Thèse de doctorat, Université de Lubumbashi, 1988-1989, p. 123.

³³⁰ BERGSON, Henri, cité par MAKOLO MUSUASUA, Bertin, *L'œuvre dramatique de Guillaume OYONO MBIA, Structure, écho des mentalités, évolution de conditions matrimoniales*, Kinshasa, St Paul, Collection « Etudes Littéraires », 1992, p. 33.

tradition, sous un angle oppressant des parents, offre une moule de leur propre personnalité et non celle des enfants qui sont les premiers à payer les frais.

Par contre, la famille de l'époux malade dans *T.S.F.*, a formé un front pour rechercher sa guérison, reconnaissant par le fait même le caractère moteur de son action dans la promotion familiale et de toute la société. Car, au village, son clan s'est mobilisé, comme dans une chaîne d'énergie, à connaître l'origine de sa maladie qui n'a que trop duré. Cette considération à la promotion familiale n'est pas prise en compte par la classe dirigeante dans *N.S* qui s'occupe de ses propres intérêts égoïstes et non de ceux de la communauté entière. Elle foule au pied la garantie de subsistance de tous, à base d'une répartition équitable des ressources, et le droit de chaque membre de recevoir une assistance en cas de besoin.

C'est donc au nom de la solidarité que le Meneur dans *N.S*, adepte et partisan du communisme, cher à Fidel Castro, a pris l'option de combattre un système politique qui délaisse tout un pays. Ainsi, la demande d'eau que le Meneur adresse, à l'Envoyé du pouvoir, est marquée d'une empreinte fortement idéologique. L'eau en tant que source de vie, stabilisateur de fortes températures, solvant et élément moteur dans l'organisme humain, occulte la véritable visée. Un examen assidu révèle que l'allusion faite à l'eau, n'est pas tant de réclamer ce liquide parce qu'il y a la soif du peuple. Loin de là, il s'agit pourtant de mécontentement général autour du système politique que le peuple décrie, depuis longtemps, pour parvenir au changement à tout prix. A travers la réclamation d'eau à boire, il faut y voir chez cette classe dirigeante, une absence d'intégration du peuple à la fonction socio-politique active, à l'utilisation des biens et services de manière conviviale. Enfin, à la solidarité agissante.

Signalons que les valeurs traditionnelles de solidarité, de piété familiale et de construction du destin d'un avenir commun sont en œuvre dans *P.F.A* ; à travers des institutions qui garantissent l'assistance et la concertation des personnes à l'incarnation de ces valeurs. Par l'exercice de la palabre, la responsabilité des « encadreur culturels » au sein de la notabilité (chef coutumier, notable, devin, sorcier, griot, ...), ainsi que par le respect bien compris de l'autre. Tout cela, en application au niveau de

chaque famille, facilite l'affirmation des identités individuelle et communautaire qui jouent à l'équilibre moral, à l'entente mutuelle et aux libertés de l'homme en général. C'est que ne fit pas le chef Manga. La vie de chaque individu n'est valable et assurée que dans la considération des valeurs qui l'orientent. Celles-ci agissent, en fait, comme des règles idéales que l'homme respecte dans toute activité pour obtenir sa propre réalisation dans des conditions satisfaisantes. Or, la rencontre Afrique et Occident que nous évoquons souvent, a dû bousculer l'éthique sociale en Afrique, dans la mesure où il y a eu dans ce contact, la volonté occidentale de conduire le monde selon ses convictions. Cela implique, de ce fait, un certain comportement, une certaine mentalité d'imposition. Vouloir conduire à une nouvelle mentalité, c'est substituer l'ancienne lorsque l'on sait que la mentalité est intimement liée à l'idéologie.

Ainsi, on constate que l'héritage colonial a détruit, en grande partie la solidarité en Afrique, pour imposer un ordre dont les références ruinent les comportements établis. Par conséquent, l'ordre traditionnel qui prend en compte la solidarité, l'égalité, la justice, l'amour est battu en brèche. Mikanza dans les pièces de théâtre ne se prive pas de noter l'insouciance de la société à appliquer ces valeurs, mieux à les vulgariser pour le bien commun. Pour comprendre cela, l'injustice dont l'Etudiant et le voleur sont l'objet, dans leur recherche de travail, en est une indication de leur frustration qui conduit malheureusement à leur incarcération. Le Meneur ressent la même frustration et veut aussi, que les choses changent en bien. Tout porte à croire que la solidarité, depuis l'arrivée de la colonisation et, plusieurs années après, cette solidarité n'est pas mise en exergue dans les comportements qu'affichent les uns et les autres dans la société. Attachée à la tradition africaine, la solidarité s'érode au même rythme qu'elle-même s'efface petit à petit, cédant le pas à l'occidentalisme avec un risque certain d'anéantir la personnalité noire. Cela conduit à un autre problème : la question identitaire. En ce sens, lorsque l'africain voit l'ordre de ses valeurs inversé et, par le fait même, son idéologie en perte de vitesse, mais aussi, la perte de caractère dynamique de ses valeurs. Car, à la rencontre brutale avec l'Occident, l'africain veut opposer les vertus de son humanisme, après le désastre qui a suivi le rapport de deux cultures.

2.3. La question identitaire

Les auteurs de la Négritude ont exalté la race noire, considérée comme inférieure à la race blanche, pour démontrer à la face du monde la particularité des noirs et leur apport dans l'évolution du monde. D'une autre manière, ces auteurs sont parvenus à prouver qu'il existe une culture nègre, venant d'Afrique, qui fonde l'âme et la connaissance noire, sa civilisation ouverte aux autres. D'ailleurs, L. S. Senghor parlait de « rendez-vous du donner et du recevoir » propice à une philosophie de rencontre des cultures. A la lecture des pièces de théâtre à l'étude, on se rend compte que la question identitaire n'est pas centrée sur la race, question dépassée et résorbée par la rudesse du temps. Elle est attachée aux préoccupations quotidiennes des personnages en rapport avec la place et le destin de l'homme qui s'identifie à un terroir ou un pays.

Tout de même, rappelons que la question identitaire répond à une sorte de refus de l'idéologie venant d'ailleurs ou d'empreint, mais qui a su varier dans la procédure de son acceptation (école, évangélisation, sucre, sel, miroir, ...). En plus, cette idéologie d'importation s'est prénommée *idéologie de développement* et s'octroie les caractéristiques dynamiques, parmi lesquelles sa jeunesse et sa nouveauté qui ont pris le dessus sur « la primitivité » nègre en proie à un vieillissement dégradant. Cette idéologie de développement se refugiait derrière l'imposition de travailler durement et de contrôler le résultat pour éviter des erreurs, et cela, au nom du perfectionnisme.

Aussitôt arrivée en Afrique, elle a pris rapidement de l'expansion comme ailleurs, ce qui la rend du coup universelle. Une autre caractéristique est qu'elle supprime du fait de son acceptation, toute idéologie mise en face d'elle. Aussi, elle donne l'impression de se moquer de toutes les frontières pour s'installer de manière homogène chez les individus, dans les institutions d'Etat et les sociétés. Par ce fait même et, c'est une autre caractéristique, elle a dû soumettre d'autres idéologies pour s'imposer dans une sorte d'impérialisme qu'on évite, à l'époque, de dénoncer pour ne pas être considéré comme un excentrique. C'est dans ce contexte que la colonisation dans sa gloire et poursuite d'intérêt capitaliste, a laissé trop d'amertumes et beaucoup de rancœur à la suite de réelles injustices, de souffrances lesquelles ont engendré des luttes fratricides telles que notre pays les a connues et reprises par Mikanza dans *L.B.K.*

Sous cet angle justement, les soldats reconnaissent qu'ils combattent leurs propres frères, à cause de la voracité des Belges flamands. C'est un refus de se reconnaître aux flamands, mais plutôt une identification à leurs frères rebelles – en dépit de leur adversité –, avec lesquels ils partagent le même pays, la même culture et le même sentiment de peuple solidaire et dans une commune fraternité. On sait le comprendre par leur propre réflexion :

Troisième veilleur :

Non ! Maintenant nous nous battons contre nos propres frères.

Deuxième veilleur :

Nous nous exterminons les uns les autres et nous jouons le jeu des Flamands. (Tab. II, p. 21).

Premier veilleur :

(...) Kasa-Vubu et Lumumba les ont chassés en arrachant de force l'indépendance.

Deuxième veilleur :

Les Flamands n'ont jamais avalé ça. Ils ont décidé de revenir à tout prix. Et malins comme ils sont, ils ont semé la discorde entre les fils du même pays.

Premier veilleur :

Et voilà où nous en sommes (...). (Tab. II, p. 22).

Les soldats rejettent les luttes fratricides, corollaires à l'aliénation encore durable de nos jours. Une aliénation que l'Etudiant rebute énergiquement à travers ses critiques à l'endroit du directeur de l'administration publique, et pourquoi pas à l'endroit de ses amis et des dirigeants politiques. Mikanza invite, par le comportement des soldats et de l'Etudiant, ses pairs à dire non à la négation de soi, de sa culture et de sa personne. Comme il est vrai qu'il existe quelques imperfections dans leur manière d'être, ils doivent plutôt préserver leur « moi », en êtres avisés, leur culture et, partant, leur propre idéologie, l'une des repères d'une affirmation humaine.

Nous savons que le mouvement d'affirmation s'est déclaré chez les africains déportés et aussi chez leurs compatriotes restés dans le continent. Le cas le plus frappant est celui des Haïtiens dont la hardiesse a démontré leur capacité de résistance face aux envahisseurs blancs. Porté vers les idées d'émancipation et de libération, le peuple haïtien a opposé une résistance farouche, grâce à l'appropriation de courants idéologiques inexpugnables et inhérents à sa nature : le *marxisme*, la *négritude* et l'*indigénisme*. Ces courants idéologiques ont un lieu commun que soutient la lutte à l'auto-détermination pour la singularité socio-culturelle, l'exaltation des valeurs culturelles afro-haïtiennes et du monde noir. Ce peuple a, par la suite, joué un rôle très important dans le processus de construction et d'élaboration d'une nation. Celle qui répond à son attente, le protège et dans laquelle les hommes s'affirment en priorité, comme des paysans disposant d'un héritage culturel riche, même si le vaudou est mal accueilli par la campagne d'évangélisation autorisée par le gouvernement de l'époque du Président Elie Lescot d'Haïti.

Il convient de noter ici la participation des écrivains et artistes noirs lors du Congrès à Paris (1956), laquelle a suscité la force de lucidité de Jacques Stéphen Alexis, sous la dictature duvaliériste, poussé à tracer une ligne d'écriture où le renouvellement dépasse le réalisme socialiste et cherche à atteindre « la belle amour humaine », grâce au « réalisme merveilleux ». Bien que le contenu des pièces de théâtre de Mikanza ne coïncide pas avec la contrainte que les paysans haïtiens ont refoulée dans le roman **Les arbres musiciens**, l'élan du dramaturge au réveil de ses compatriotes, s'articule aussi sur cette notion identitaire. En appui à celle-ci, le garçon détenu en prison regrette la dispersion des membres de sa famille. Cette dispersion l'a envoyé dans la rue et, au vu des circonstances vécues par chaque prisonnier, le garçon réclame son identité dans la famille réunie et non disloquée pour permettre la promotion de chaque membre et leur épanouissement dans la société.

L'Épouse de *T.S.F* ne s'identifie qu'à travers son époux et ses enfants. Ils forment une famille, malheureusement, en proie à la destruction dans laquelle elle doit s'occuper de l'encadrement de la progéniture, de l'héritage futur des efforts des parents, de l'avenir de demain. *N.S* insiste sur la reconnaissance de l'ensemble des individus qui composent la société mais, surtout, les déshérités, les pauvres et les oubliés. Ceux-ci sont

des victimes du déséquilibre de tout genre, contraints de squatter, de demeurer dans une vie de la « débrouillardise », de la prostitution, de paria. C'est une vie cloîtrée, une vie qui n'est pas ordinaire. Face à cette « dégringolade incessante », le Meneur revendique une nouvelle identité.

Dans le même ordre d'idées, l'Etudiant veut l'instauration d'un homme nouveau, acquis au vrai changement de mentalités et de l'effort dans l'aspiration d'un monde meilleur, nullement envisagé par les dirigeants politiques de *N.S* et de *M.E*. Ainsi, Mikanza susurre qu'au sein de la société, l'homme soit réellement au service de la nation qui le promeut, l'associe à l'effort national. Un effort qui l'identifie par rapport aux autres, dans lequel tous sont acteurs de l'édification d'une nation et non par rapport à une coloration politique, tribale ni idéologique. Autrement dit, l'identification de l'homme doit s'opérer à travers une appartenance politique, tribale et idéologique harmonieuse qui favorise l'identité de l'acteur principal qu'est l'homme.

Dans ce sens, la lutte que relate *L.B.K* ne représente pas une division systématique des uns et des autres, tel que le souhaite l'étranger, mais que la lutte soit celle commune pour l'édification d'une nation prospère. C'est une vision que reprend *P.F.A* pour la mise en œuvre d'un consensus. Un travail qui porte la préférence non à l'homme providentiel mais, à celui, ordinaire, qui offre sa participation à changer le destin commun. Il faut admettre qu'en sus de toutes ces affirmations à l'identité humaine, les Etudiantes, hantées par leur fantasme, demandent que leur soit accordée une attention particulière. Une sorte d'interpellation pour rendre la dignité à la femme qui a franchi le seuil de la porte d'université.

Une impression de vide se ressent autour des personnages qui portent haut cet engagement à leur identité, du fait d'une absence de promotion de l'individu et de sabotage des efforts participatifs. Ces personnages exigent une réponse à la société ou aux gouvernants. Bien sûr, au regard de leur réclamation, on ne voit pas le caractère mythique ou merveilleux que décrit Jacques Stéphen Alexis, mais néanmoins, on identifie la recherche d'un éclairage sur l'expérience de leur vie, leur destin et ce qui peut asseoir définitivement (durablement) leur conception du monde et de la vie. Il y a manifestement une invitation aux actes concrets qui modifient le cours de la vie actuelle, partant de la base qui est la famille vers la société entière. Celle-ci doit être portée vers

les idées nouvelles pour un changement au niveau des structures existantes et pour celui de l'homme lui-même.

De cette manière, semble suggérer Mikanza, l'homme s'identifiera à lui et à une société, à une nation pour éclore une véritable fraternité entre les hommes et la nation. Ainsi, dans la poursuite de l'étude, on trouvera à travers les pièces de théâtre des indices et/ou actes et des énoncés qui préparent à l'apparition de toute sorte d'idéologie.

3. LES INDICES A VALEUR IDEOLOGEMIQUE

3.1. *Les idéologèmes, manifestations de l'idéologie*

3.1.1. Notion controversée et éclaircie

Dans un titre « Le texte clos », Julia Kristeva commence par sous titrer : L'énoncé comme idéologème. Dans ce point précis, elle note, péremptoire, « Plus qu'un discours, la sémiologie se donne actuellement pour objet plusieurs pratiques sémiotiques qu'elle considère comme translinguistiques, c'est-à-dire faites à travers la langue et irréductibles à ses catégories. Dans cette perceptive nous définissons le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques.

Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1) son rapport à la langue, dans laquelle il se situe. Il est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2) Il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent ³³¹». La sémiologie s'occupe, à cet égard, plus de l'étude du texte comme une intertextualité, une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » et qui considère ce même texte comme idéologème.

Ce faisant, Julia Kristeva définit l'idéologème – renvoyé dans l'espace extérieur –, comme une « fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées

³³¹ KRISTEVA, Julia, *Langages*, Vol. 3, n° 12, 1968, p. 103.

historiques et sociales. (...) L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social ³³² ».

Des définitions et suggestions se sont faites nombreuses par la suite. La définition de Fredric Jameson (***The Political Unconscious***) se rapproche de celle de Julia Kristeva, dans la mesure où il montre que si l'on veut dépasser l'horizon purement textuel, on voit le texte s'inscrire dans une matrice discursive, nommée idéologie, manifestée dans le texte par des idéologèmes. Mais encore et, à sa manière, il emploie cette notion dans une perspective marxiste, nécessaire à la compréhension des textes littéraires. Pour cela, il note que l'idéologème, serait « la plus petite unité intelligible des discours collectifs des classes sociales, essentiellement antagonistes ». Quant à S. Tchougounnikov, les idéologèmes sont des éléments intrinsèques du système langagier dont la croissance est parallèle à celle des concepts³³³, en considération du développement parallèle de la conscience et du langage.

D'autres compréhensions de la notion d'idéologème laissées en jachère, font savoir que cette notion fait référence aux unités de sens telles que le *signe* : signe idéologique/produit idéologique (Bakhtine et Vološinov), la *valeur* comprise comme signe porteur d'évaluation ou le *pont idéologique* (Bakhtine, Vološinov et Medvedev,) ; l'*énoncé*, les éléments d'une *proposition* et comme des *traits constants* dans l'acte du discours plus que dans le discours, dans l'énonciation plus que dans l'énoncé produit qui en retient les traces (M. Van Schendel) ; *discours implicite* par rapport à un autre discours (Pavis), un *quasi-argument* ou *jugement apodictique* (M. Van Schendel) ; les *présupposés* (Bakhtine), l'évaluation sociale qui est une fusion du psychologique et du social (Bakhtine, Medvedev) ; le *cadre socio-historique et culturelle*, etc. tout en laissant souvent planer quelques tergiversations dans l'analyse.

Ainsi que le pense aussi, M. Van Schendel dans « Idéologie et poétique » : « La confusion instaurée par les premiers découvreurs du terme, a longtemps détourné les chercheurs d'un concept mal formé, mal pensé,

³³² KRISTEVA, Julia, *Op.cit*, p. 104.

³³³ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Vološinov entre la psycholinguistique et 'la "science des idéologies" », Université de Bourgogne, Dijon, in *Cahiers de l'ISSI*, n° 24, 2008, p. 72.

inapplicable³³⁴ ». Une confusion, en effet, qui a fait intervenir un sophisme par rapport au rôle de la littérature et au regard de différentes acceptions que nous avons reprises, à en croire certains critiques, semblent ne pas être opérationnelles.

Ce qui aurait provoqué autant d'embrouilles, mais de notre humble avis a suscité un grand intérêt pour observer cette notion dans la production d'espace idéologique.

Ainsi, pourrions nous noter ceci : « Nous appellerons "idéologème" toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit "la valeur morale", "le Juif", "la mission de la France" ou "l'instinct maternel"). Ces sujets sont déterminés et définis uniquement par l'ensemble des maximes où le système idéologique leur permet de figurer.

Leur statut opinable s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer. Si les lieux les plus généraux attirent le plus volontiers notre attention, il y a néanmoins un intérêt indéniable à l'examen de lieux plus particuliers qui prévalent dans diverses sociétés et qui permettent de les caractériser ³³⁵».

Dans sa tentative de définition Edmond Cros, dira qu'il définirait «l'idéologème comme un microsystème sémiotique-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours. Cette dernière s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes³³⁶ ». Comme on le voit, le texte littéraire est un espace dans lequel des nouveautés peuvent toujours apparaître. Un espace dans lequel existent des unités signifiantes du texte qui facilitent l'idéologisation du texte (travail d'acrochage à un idéologème à partir des unités signifiantes du texte).

³³⁴ SCHENDEL Van, Michel, « Idéologie et poétique », in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, s/d de DUCHET, Claude et VACHON, Stéphane, PUV, Ed. XYZ, 1998, p. 143.

³³⁵ PERELMAN, Charles et TYETEC, Olbrechts, *La Nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958, p. 114.

³³⁶ CROS, Edmond, « Redéfinir la notion d'idéologème », in *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 161-181.

3.1.2. Le texte dramatique, une procédure

Au regard du fonctionnement et de sa nature dramatique, le texte de théâtre est écrit pour être représenté, c'est-à-dire incarné dans une parole vivante (la voix et la diction de l'acteur) et traduit visuellement. Cette spécificité suggère un mode de lecture particulier. Le lecteur est invité à s'imaginer spectateur pour percevoir le texte dans toutes ses implications. Car, c'est seulement par sa "mise en scène" que l'œuvre dramatique acquiert une signification définitive, avec bien entendu, le choix fait sur les acteurs, l'espace dramatique, l'époque de référence des accessoires, etc.

En tant que procédure, le genre dramatique repose entièrement sur l'hypothèse de « miroir », soit pour miroiter les faits de la société, soit uniquement pour les reprendre au cours d'une représentation, tant que toute sa codification, depuis Aristote repose sur la vraisemblance. La nature et la présentation de ces faits, relevant du mimétisme social, deviennent une activité de procédure de ce que le théâtre doit être ou faire, la manière dont le texte va être organisé (structuré) et l'intensité des propos, ressentie à travers les gestes et le langage.

Le rôle fondamental joué notamment par **le langage** ou **la parole**, – est « perçue comme intermédiaire de la conscience³³⁷ » – dans le rendu des faits humains et suppose le fonctionnement continu, sans faille de la communication (fonction référentielle) entre le dramaturge et le public, au travers de laquelle certains idéologèmes du texte dramatique passent ou filtrent sur scène.

Dans une prudente auscultation des idéologèmes, la lucidité d'analyse nous convie plutôt à ne pas globaliser et prendre tout le texte comme idéologème, mais plutôt à considérer dans le texte à émettre sur scène quelques énoncés ou segments dramatiques, discours³³⁸ ou parole

³³⁷ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, *L'idéologie comme procédé ou la querelle de Bakhtine*, Université de Magnitogorsk, Histoire Epistémologie, Langage, vol. 23, n° 23-2, 2001, p. 128.

³³⁸ Dans sa tentative de redéfinir la notion d'idéologème, CROS Edmond explique : « alors que la lexie sur le socle de laquelle s'est construit l'idéologème relève essentiellement du discours juridique, cette lexie s'en trouve rectifiée et va désormais s'insérer sous des modes spécifiques dans le discours social. Ainsi, dit-il, l'idéologème gagne successivement le discours religieux (les biens-fonds d'une église, le patrimoine de Saint Pierre), le discours humaniste (le patrimoine de l'humanité), le discours scientifique (le patrimoine biologique), le discours administratif (la sauvegarde du patrimoine), le discours écologique (le patrimoine paysager), le discours politique (le patrimoine des candidats à l'élection présidentielle) ».

d'acteurs (personnages) ou encore une thématique ayant valeur idéologémique. Quand on sait par ailleurs que, de fois, l'idéologie peut être absente de la surface du discours. En dépit de cela, il est possible de « dégager l'idéologème du signe », comme le prévoit J. Kristeva, dans le texte dramatique. En ce moment, il sera facile de trouver « les connexions qui hiérarchisent entre elles les maximes présupposées³³⁹ », dans le cadre de la réception par le public/lecteur concernant cette notion. On sait, par ailleurs, que cette notion apparaît et agit dans le sens et l'esprit du lecteur/public. Dans ce contexte précis, cette opinion de Patrice Pavis se veut plus édifiante : « L'idéologie écrit-il, est la source de la faculté collective des acteurs et du public de donner un sens commun aux signes utilisés dans la représentation, au moyen desquels les buts et les intentions des compagnies théâtrales font la jonction avec les réactions et les interprétations de leurs publics. L'idéologie donne ainsi un cadre à l'intérieur duquel les compagnies encodent et les publics décodent les signifiants de la représentation³⁴⁰ ».

Aussi, tient à noter Patrice Pavis, la scène s'érige en cela en un « lien où les conflits psychologiques et historiques se règlent comme une transaction idéologique entre une compagnie d'acteurs et la communauté de leur public³⁴¹ ». A ce niveau, il est justifié que l'interaction est possible et l'identification des idéologèmes se révèle aussi facile.

Ceci dit, il y a lieu de voir par exemple, à travers la parole de l'acteur sur scène, une sorte de travail de préparation d'un discours de caractère didactique pour s'en convaincre. Ce discours, comme lien dans le rapport qui s'établit entre le texte parlé et le public, s'élabore non sans un contenu idéologique, construit à partir d'une conception et/ou hypothèses dramatiques applicables à la structure de la pièce de théâtre.

Discours didactique, épique ou moralisant, il se qualifie quand même du discours empreint d'une certaine idéologie proche du public (lecteur) ou encore dans le sens d'une orientation qu'aurait prise la marche sociale. Ainsi, on voit un passage à l'identification au système de valeur qui

³³⁹ ANGENOT, Marc, « Présupposé, topos, idéologème », in *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, (consulté en ligne, le 7 nov. 2012), 1977, p. 25. (<http://id.erudit.org/iderudit/036642ar>).

³⁴⁰ BAZ, KERSHAW, *The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p.16, cité par PAVIS, Patrice, in *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, p. 243.

³⁴¹ PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, p. 242.

confère « une harmonie totale à l'âme du spectateur³⁴² ». Ceci, au regard des pulsions humaines, soulevées par la scène, comme lien où ont lieu les incohérences humaines, les rivalités individuelles, sociales et historiques.

L'efficacité discursive et idéologique de l'idéologème, écrit Edmond Cros, « ne procède pas tant du degré de sa récurrence que de l'aptitude qu'il présente à s'infiltrer et à s'imposer dans les différentes pratiques sémiotiques d'un même moment historique³⁴³ ». Il pense que dans l'idéologème, « s'occulte, sous l'apparence d'un concept, un fonctionnement qui, dans la pratique, brouille les repères du champ notionnel ». Sur cette lancée, il continue en disant : « en lui se croisent et s'interpénètrent les différents codes qui constituent une formation discursive, ceci au point de se présenter sous l'apparence d'un commutateur ou d'un échangeur discursif qui, en assurant cette fonction d'aiguillage, entraîne une totale labilité des champs notionnels. Car rien n'est plus irréductible à une notion que l'idéologème (...) ». On a souvent « considéré les phénomènes idéologiques comme des espaces discursifs de non-disjonction, sans tenir compte des modes qui sont producteurs de ces ambivalences. C'est fondamentalement à cette fonction commutative lui permettant d'ouvrir sur des réseaux multiples que l'idéologème doit son efficacité³⁴⁴ ».

C'est à ce titre qu'il faut voir l'insertion de quelques idéologèmes dans le texte dramatique de Mikanza, comme une connaissance au plan social et historique, pourtant encline à une idée dominante. À travers le premier veilleur qui ne supporte pas cette guerre entre fils d'un même pays. Ce dernier aurait souhaité autre chose :

Si c'était encore une guerre contre les Flamands ou les Italiens ou les Allemands comme au temps des batailles de Saïo... (Tab. II, p. 21, LBK).

La guerre dans cette supposition, se qualifie en idéologème, comme un symbole des troubles et des moments de désastres, à l'intérieur du texte. Elle apparaît comme un indice (signe, syndrome,...) qui « fait

³⁴² ROZIK, Eli, « Towards a Methodology of play Analysis: a Theatrical Approach », Assaph, n° 6, 1990, p. 63, cité par PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 242.

³⁴³ CROS, Edmond, *Op.cit.*, pp. 161-181.

³⁴⁴ CROS, Edmond, *Ibidem*, pp. 161-181.

advenir ce même signe comme idéologème ³⁴⁵». Elle est donc une *sale guerre* aux yeux des soldats veilleurs qui sont au front. Quelques sentences, toutes aussi différentes, qualifient des prises de position énergiques des personnages défendant respectivement les thèses du conformisme au pouvoir établi (LBK), tel que le deuxième veilleur l'exprime dans un désespoir de cause :

Sortir d'ici ? Jamais tant que nos chefs se fient seulement à la puissance des armes. (Tab. II, p. 26, LBK).

La guerre est aussi une occasion de préservation du pouvoir et de démonstration de force. Moyen de conquérir le pouvoir, elle aussi, devient l'indice d'une société déchirée, non adaptée aux principes d'équité et de liberté. Cet idéologème est « une unité signifiante (terme que nous préférons à *signe*, trop lié à un lexème ou à une unité aux limites fixes) qui recoupe des lexèmes du texte et une notion dont se sert l'histoire pour décrire – bien ou mal – la situation sociale, à un moment donné ³⁴⁶ ». Avant l'accession des pays Africains à l'indépendance, les mêmes soldats veilleurs considèrent les Flamands, Italiens, Allemands et d'autres Européens encore, comme des obstacles du bonheur de leurs peuples. Le culte de l'homme blanc et la colonisation furent un mode de gouvernance venu d'ailleurs. C'est pourquoi, ils font pratiquement les comptes de :

la colonisation avec la chicotte, les injures de macaque, la déportation et les travaux forcés. (Tab. II, p. 22, LBK).

Ils n'acceptent pas *la colonisation* – cet autre idéologème –, épisode au cours duquel les Africains en général, furent utilisés comme des hommes sans valeur. Comme, ce fut le cas, lors du commerce triangulaire de triste mémoire.

D'abord, considérant l'Afrique, comme la source des énergies pour vaincre les ennemis. Ces soldats sont pris comme boucliers humains, des hommes de main ou encore des soldats de troupes d'avance au

³⁴⁵ CROS, Edmond, *Ibidem*, p. 161.

³⁴⁶ PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, (PUL, 1982), Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 406.

combat, pour se faire tuer facilement. On voit par là l'idée de préserver la race blanche empêtrée dans la guerre. Ainsi, pour se préserver, elle jette la race noire dans la 2^{ème} Guerre Mondiale. Cette guerre continue à se constituer en un idéologème, par le concours des événements : lieu de *brutale sollicitation* et d'*exploitation de la force et des énergies nouvelles* des nègres. De plus, la guerre est la cause pour laquelle les occidentaux vont user de leur prétendue souveraineté pour briser celle non reconnue des Africains. C'est un scénario qui se réalise également, au regard de ce qui se déroule sur le champ de bataille, comme une sorte d'handicap ressenti par les occidentaux en dépit de leur statut des pays développés.

Ensuite, dans l'évocation de *la guerre froide*, il y a la convoitise et la lutte hégémonique dont l'Afrique a été la comparse, sans que ses propres dirigeants puissent en saisir la vraie portée. Ainsi, l'énoncé : « (...) *comme au temps des batailles de Saïo...* » est une tournure hostile qui produit un ensemble des manifestations discursives du type : « *ils sèment le vent et c'est à nous de récolter la tempête* ». « *Et voilà maintenant où nous sommes après leur départ : mufelistes dans un coin, sécession dans d'autres coins (...) et la colonisation recommencera avec la chicotte (...)* », etc. Cette tournure se rattache à d'autres situations de l'époque. C'est à la fois un dur ressentiment chez les militaires veilleurs et un cliché qui produit une sorte d'impuissance des capitalistes occidentaux dans leur désir de domination de l'espace mondiale.

De la même manière, dans l'*exploitation* injuste des matières premières, la guerre constitue une sorte d'obstruction, dans le contexte du courant de première moitié du XX^{ème} siècle, justifiant l'impérialisme. Ici, se voile l'idéologème de contrainte des hommes vivant au sud de la planète. Eux qui ne sont pas Européens, peuples et agents actifs, capables d'obéir à la nature des civilisés, des impérialistes qui cherchent à gouverner le monde. Cet idéologème justifie l'impérialisme comme une mesure défensive visant à contrôler et mettre en quarantaine les forces imprévisibles et concurrentes dans le contrôle du monde. Il présente l'Europe comme l'unique modèle humain à suivre alors qu'il y en a d'autres. Cela fait perdurer une époque des images négatives du tiers-monde et de sa relation à l'Ouest comme objectivement fondée par un conditionnement rationnel.

Face à la gravité de leur situation au front, une autre image s'affiche. On perçoit un moment de fermeté dans la bouche du commandant des opérations, discutant avec son troisième officier. En guise de réponse à ce dernier, il insiste avec une certaine énergie :

D'abord, les soldats ne nous abandonneront pas. Ensuite notre mission est de garder le pont de Kamanyola et nous serons à notre poste tant que nous ne recevrons pas d'ordre contraire. Vous savez l'importance stratégique de notre position. (Tab. III, pp. 39-40, LBK).

Dès lors, il faut percevoir cette idéologie de la résistance que Mikanza rappelle aux hommes sous le drapeau. Cette idéologie qui s'adresse à la jeunesse et à la postérité pour défendre le pays. A travers le pont Kamanyola se lit facilement un autre idéologème. Il transparaît toujours une implication à la résistance – pour ne pas dire une lutte farouche – que tout corps de défense doit intérioriser. La parole ou le discours du commandant des opérations est sans équivoque. Il repercute l'ordre qui a été donné, dès le début des hostilités, par le *Quartier général* à Kinshasa. Ce dernier lieu, s'ajoute à ce même idéologème qui flotte en permanence dans la tête du commandant des opérations afin de respecter la mission de protéger le pont Kamanyola. Et ce, en dépit de la longue attente de la logistique et de manque de succès réel sur le terrain des opérations, face aux rebelles simba. Par respect à leur délicate mission, le commandant est obligé à ne pas lésiner sur les moyens à utiliser.

Dans une autre facture, Mikanza désigne des situations privilégiant la présence d'idéologèmes, par voie de segment dramatique et/ou textuel spécifique, ou de dialogue des personnages devenus acteurs par la suite, pour mettre en exergue :

i) une situation préoccupante – dans la bouche de l'Adjoint – où les forces populaires se mobilisent autour d'une même cause :

C'est l'enjeu dont l'aube est le giron. Les volontés sont mobilisées. Un autre échec et ce sera un châtement exemplaire. (Mv. I, p. 18, NS).

En fait, c'est une position volontariste qui exclut l'attentisme, l'inaction et l'insuccès chez le peuple. Cet idéologème est, comme le dit Judith Bernard, la maxime sous-jacente au développement argumentatif d'un énoncé. A la suite de S. Tchougounnikov, il faut dire que cet « énoncé n'est pas seulement doté de nombreux accents [d'inquiétude], derrière lesquels on voit apparaître les " jeux silencieux du pouvoir" ». C'est également là que se situe le dispositif social de l'espace de la parole (...) ³⁴⁷ ». Pour paraphraser Judith Bernard (cf. **Arrêt sur images**), ce segment dramatique n'a pas besoin d'être explicité longtemps, « il structure souterrainement un discours révolutionnaire ».

ii) une idée d'avant-garde, progressiste que reprend le Meneur :

De l'eau... de la justice... voilà de quoi nous avons soif, (Mv. II, p. 26, NS);

Le peuple sur lequel vous versez des larmes ne vous a rien demandé (...) On lui a retiré son nom... On lui a imposé un uniforme.... On l'exploite... (Mv. II, p. 30, NS) ;

Voilà pourquoi nous voulons parler fort. (Mv. II, p. 34, NS).

Dans cet enchaînement des énoncés, se produit l'ordre des arguments logiques, chaque fois actualisés dans la conscience du Meneur. On remarque l'acte de la parole qui se veut signifiant dans cette situation sociale d'énonciation pour, soit faciliter, soit influencer les conditions de sa recevabilité. Cet idéologème investit une contradiction réelle, à travers les unités discursives, fournissant des preuves d'une situation sociale qui a longtemps duré. Il y a la même volonté exprimée qui se fait dénonciatrice des exactions qui handicapent l'appropriation des attributs naturels de l'homme.

iii) Devant l'envoyé, le Meneur fait usage d'un idéal ou d'un refus majeur et historique contre des pratiques sociales jugées inappropriées:

(...) vous êtes incapables d'opérer un changement. Oh changement de personnes, oui. (Mv. II, p. 35, NS).

Nous sommes en quête de justice. Nous ne serons jamais les outils d'un nouveau clan de riches... de nouveaux égorgeurs et assassins...

³⁴⁷ Sergueï TCHOUGOUNNIKOV, *L'idéologie comme procédé ou la querelle de Bakhtine, Op.cit*, p. 126.

de nouveaux affameurs du peuple et surtout d'une nouvelle dictature. (Mv. II, pp. 37-39, NS).

Cette volonté, toujours elle, qui combat l'imposition et l'aliénation humaine.

iv) *une époque brillante et d'une vie autocentrée.* C'est quand un membre du village est malade. A ce propos, l'oncle explique à l'Epouse :

(...) la vie du village s'installe chez lui. C'est là que le chef vient conduire les palabres. C'est là que les enfants, le soir, au clair de la lune, viennent jouer dans l'éclairage du bûcher que tous les habitants alimentent en bois. C'est là aussi que chasseurs, pêcheurs et femmes des champs viennent déposer des prises et récoltes de la journée pour être préparées et consommées en commun en même temps que les calebasses de vin de palme apportées par tous les tireurs du village. (Tab. I, p. 20, TSF).

Cet énoncé devient une « unité discursive à valeur propositionnelle dont les termes formant la proposition sont donnés pour identiques ³⁴⁸ » et constants. Il dérive d'une expérience, comme précepte de caractère moral ; il forme un ensemble de conduite à observer. C'est une expérience éclairante d'une vie paisible, se référant à la nature profonde du « nègre-dans-le-monde du Nègre », dans le contexte de cette négritude-identité-civilisation³⁴⁹. Un contexte qui demande à être vraiment nous-mêmes, comme l'avaient affirmé les défenseurs de la culture nègre. C'est un idéologème qui incarne la culture négro-africaine, pour en faire l'instrument efficace d'une libération et l'insérer dans le mouvement solidaire du monde contemporain.

Il va sans dire qu'en plus de ce qui est exploré dans **i)**, **ii)** et **iii)**, il faut également comprendre que ce sont des échanges verbaux dont la conscience, en tant que « ruisseau des mots » et « parole interne », devient un désir humain vécu, perçu et traversant « la réfraction idéologique ou

³⁴⁸ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Vološinov entre la psycholinguistique et la "science des idéologies" », *Op.cit.*, p. 59.

³⁴⁹ Cf. La revue CULTURE et HISTOIRE reprenant certains propos de : Tidiane N'Diaye, *L'Eclipse des Dieux*, Edition du Rocher, Paris 2006 et Lylian Kesteloot, extrait de "*Césaire et Senghor. Un pont sur l'Atlantique*", L'Harmattan, Paris, 2006, dans une publication sur le Net (www.tidiane.net/culture/afrique-negritude.htm) intitulée : « Négritude » qui situe le début du mouvement après la seconde Guerre Mondiale et de la revue de l'Etudiant noir (n° de mars 1935).

sociale ³⁵⁰ ». Ces échanges laissent entrevoir des signes idéologiques axés sur le courage du peuple à changer sa condition de vie.

Et, dans v) le signe idéologique relatif à la *solidarité* et l'*union*. En outre, on remarque et comprend qu'au regard de ses pièces de théâtre, Mikanza insère quelques thèmes induisant des idéologèmes ou encore des signes d'où sortent un résultat du mélange d'une « perception » et d'une « idée³⁵¹ ». Ces thèmes s'inscrivent donc dans la logique de l'idéologie de l'effectuation des efforts à réaliser dans la société qui préfigure les choix futurs de l'homme. Mais est-il facile à réaliser cela ?

vi) porte sur l'idée de la *responsabilité adulte* et d'une société *égocentrique*, au centre des avis des prisonniers. PM est la pièce où l'on entend la femme dire :

*Comment pouvez-vous avoir le cœur aussi dur ?
Comment pouvez-vous être insensibles à la douleur de ce garçon ?*
(Tab. II, p. 20, PM) ;

« Cœur dur » et « insensibles » sont repris respectivement dans chaque proposition, comme signes porteurs d'une perception en tant que fait de conscience de la femme. Celle-ci désapprouve un conditionnement de fermeté de ses co-pensionnaires. Cette prise de parole est dans l'ordre de celle qui entre en conflit avec l'inconscience des hommes. La femme continue à réagir dans une déclaration qui préfigure cet engagement à la cause des autres, laquelle se confirme par la surprise de la femme, au moment de l'amnistie qui réhabilite, uniquement les pensionnaires adultes, qui ont séjourné longtemps en prison, mais ne concerne pas le garçon. La femme s'exclame :

Et lui ? (Tab. XII, p. 87, PM) ;

Cette surprise est d'autant plus déconcertante (troublante) que le premier homme tranche d'un ton sévère :

Ah ! Il ne faut pas exagérer. (...) Il doit rester ici. (...) D'ailleurs vous ne serez que plus calmes dans votre vie nouvelle sans ces

³⁵⁰ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Vološinov entre la psycholinguistique et la "science des idéologies" », *Op.cit.*, p. 59.

³⁵¹ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, *Idem*, p. 67.

jeunes voyous qui perturbent la société. Ah ! S'il n'y avait que des vieux dans nos villes ! Quelle belle vie ce serait ? Allons ! ((Tab. XII, p. 88, PM) ;

C'est une société dans laquelle, seuls, les adultes ont des privilèges, se permettent toute sorte d'abus. L'équilibre social n'est pas de mise. Les jeunes sont constamment relégués au second plan. Ce qui induit une *image régressive* de la société, car ignorant le rôle de la jeunesse au présent et dans l'avenir d'un pays. L'idéologie reprend sa place, à la suite de divers thèmes qui induisent des contextes vécus.

Un autre problème se pose dans les besoins opposés : c'est *l'argent*. L'argent constitue inexorablement une matière qui a consacré la dégénérescence de la société au niveau humain et au niveau de son développement (TSF). L'oncle le constate :

Tout se vend... Tout se vend... (Tab. I, p. 17, TSF).

Cette déclaration de l'oncle relève d'un « quasi-jugement » en vertu de son mode de dissémination dans la proposition (énoncé). L'oncle n'est pas ravi d'apprendre que l'argent passe pour l'essentiel de temps avant toute chose : l'idéologie mercantiliste. Il défend d'autres valeurs que celles en rapport avec l'argent qui semble demeurer le « réel » de la vie. Un réel qui s'est accaparé du système économique. Celui du marché libéral qui est le terrain de déploiement des entreprises diverses et désordonnées de l'homme. Il pense que ce réel n'est pas « réaliste ». Or, dans le vocabulaire citadin courant, « réaliste » est devenu synonyme de « libéral ». Dans ce système idéologique, tout ce qui passe sous la main devient une marchandise et donc réel parce que matériellement visible. Et c'est évidemment cela qui fait passer une telle option pour une nécessité première indiscutable.

La constance dans la pratique d'extorsion et le besoin incessant d'argent revient dans ME. Cela établit une relation avec la situation du pays, abordée au plan organisationnel dans les attitudes du directeur de l'administration publique. Ce dernier se révèle, complètement, comme étant une personne indigne à remplir correctement ses attributions. Depuis plusieurs mois, il n'arrive pas à examiner les dossiers des candidatures de postes :

Et ce n'est que maintenant que nous décortiquons les dossiers des candidatures. (Acte II, p. 82, ME).

Dans cet acte, empreint de négativité, en plus de l'occurrence constatée dans ME, le public (lecteur) n'a pas du mal à se situer dans une compréhension de conduite du pays, au plan démocratique (NS) et au plan psycho-moral (Biso). Dans les deux cas, la moralité humaine est absente. A ce niveau, il peut induire que le pays est bloqué dans une sorte d'ineptie et d'embourbement sans espoir d'en sortir, car les hommes censés redresser la situation s'y soustraient malicieusement. C'est le même idéologème de moralité qui rend possible cet énoncé parfaitement aberrant du directeur. Ce dernier ne sait pas « mettre en relation le travail à faire au moment du dépôt de candidature et l'obligation à y réserver suite ». Énoncé qui, en présence de l'Etudiant, suppose que dans l'administration publique, on ne « produit » rien de substantiel et, par conséquent, il n'existe aucune garantie à observer la sauvegarde du patrimoine de l'Administration.

Dans ces pièces de théâtre, le dramaturge stigmatise, in fine, le comportement de ce qu'on peut appeler des antihéros dont il caricature soit un conservatisme incompatible avec les exigences de la vie moderne, soit un manque d'idéal pour l'avenir de la société. C'est dans tous les cas, une sorte d'expression des discours socioculturels antagoniques mise en scène et accueillis par le public. Il renseigne sur le thème ayant trait au *paternalisme* persistant dans PM, ME et TSF, d'abord dans une logique d'obligation à la fois héréditaire, conservatiste et clanique vis-à-vis des enfants. Ensuite, comme tremplin sur lequel se développe le *désir de reconnaissance de soi*, c'est-à-dire chaque adulte veut absolument obtenir une place au soleil au détriment des jeunes.

Il apparaît de façon implicite dans ME et TSF, le thème de l'exode vers les centres urbains, s'ouvrant sur un grand besoin d'argent, bouleversant les anciens comportements sociaux des Africains. Toujours dans la vie de famille, les thèmes en rapport avec le *progrès social*, le *dépassement de soi* et les *précautions à prendre face à un fléau* sont repris dans TSF. NS avec le ton qu'on lui connaît, place en ordre utile l'idéologie de *libération de l'homme* sur tous les plans et de *l'appropriation des moyens d'une indépendance de l'homme*. LBK incorpore celle de vaincre l'ennemi à tout prix pour pouvoir accéder librement à un espace vital. PFA insinue

plus, sur l'importance de la sagesse traditionnelle, soubassement du raisonnement conduisant au développement social. De plus, ME invite à la responsabilité des cadres de la Fonction Publique et à la droiture face à la responsabilité publique. NS met en surface une idéologie aussi bien de résistance aux abus du pouvoir que de la liberté des droits de personnes. Une manière d'affaiblir le rapport de force instauré par les gouvernants.

Biso un lien obscure de l'existence de la société, à travers les comportements des filles, habitant les homes du campus universitaire. Le monde estudiantin féminin s'oppose au monde existant et ordinaire. Tentent-elles d'en faire une révolution féminine ou sensuelle ? La quatrième fille dépeint leur cercle d'envie :

En tout cas pour la sortie, s'arranger pour mettre un chemisier aux boutons rebelles laissant entrevoir un bout de soutien gorge ou une ombre de nombril (Acte I, p. 6)

Énoncé qui, à première vue, fait ressortir une attitude qui suppose qu'à l'université, on ne « produit » rien. Pourtant, c'est un lieu où l'on modèle la pensée et produit le savoir, les idées et la réflexion. Toutes ces tâches nobles, prolifiques en faveur de la production du socle d'un développement (scientifique) ne semblent pas représenter quelque chose pour les étudiantes. Puisque tout cela ne semble pas le « réel ». A la suite du raisonnement de Judith Bernard, nous pouvons dire : « il faut à tout prix que le monde réel et le monde de l'université s'harmonisent dans la bonne conduite humaine. En effet, il n'y a rien de plus triste que de voir des jeunes filles, agir sans tenir compte de leur avenir. La première fille nous aide à faire la triste constatation :

Pendant que (les messieurs de service académiques sont absents), ils nous lèguent des soirées immensément longues qu'il faut meubler faute de matières à étudier (Acte I, p. 3)

L'idéologème postule que le « monde universitaire n'est pas le monde extérieur ». Il réside dans l'énoncé, la combinaison des termes qui portent une connotation d'abandon. Les filles se sentent totalement oubliées, en conséquence, leur posture opère une relation entre l'utile et l'accessoire. Certes, il ne reste plus que « le temps à faire n'importe quoi, à mal se comporter », désignant à ce propos « le mal des filles à l'université ».

L'indexation de ces filles, souvent au cœur des débats, relance ce doute persistant de la capacité du sexe féminin quant à l'apport des femmes, en général, au développement social et au rôle à jouer dans « la parité » recherchée avec autant de ferveur. De cette manière, l'on remarque que l'idéologème est une notion qui se développe par rapport à son extériorité sociale et historique.

3.1.3. Réceptacle des données à désignation extérieure

Domaine de l'art, le théâtre est une production à montrer au public. Il fait apparaître des problèmes de la société, susceptibles d'attirer l'attention du public (lecteur). Il s'identifie à tout autre production du langage, « marqué des approximations inhérentes au travail progressif de façonnage des idées et attitudes ». Il n'en reste pas moins qu'il doit être pris, par le public (lecteur), pour ce qu'il est aussi : *un donné*. L'un des buts est de former le public pour améliorer le niveau d'agir, de penser de l'homme ; faire connaître à la société des applications d'une vie quelle qu'elle soit. Cela permet de confronter les hommes qui y vivent dans l'effort humain permanent, pour modifier le monde par la voie de la pensée.

Suite au système de représentation mis en place par l'auteur (caractérisation des personnages, ressorts de l'intrigue, focalisation...), il s'instaure, autant que faire se peut, une compréhension du texte, mis en scène tout comme une « dramaturgie du spectacle ». Celle-ci, se reflète dans la perception, l'interprétation réfractaire à une tendance monosémique ; elle renforce même la connaissance du texte théâtral. Ce qui établit une relation entre la scène et le public. Que cette relation soit d'affirmation ou de négation, toutes les données qui peuvent servir aux diverses interprétations, sont repérables grâce à la scénographie du texte dramatique, c'est-à-dire à l'inscription, dans celui-ci, d'un contexte socio-historique. A travers la lecture par exemple, l'on sait percevoir que l'écriture, en amont, réserve une place de choix à la réception du texte dramatique par voie du spectacle s'y trouvant.

Ce contexte comprend, en fait, des choix conduisant à inclure, dans le projet esthétique du texte dramatique, la dimension idéologique, extériorisation toujours plus ou moins contraignante, mais en tout cas pour la consommation extérieure. Ce qui ramène à un processus de formation

conduisant à la capacité individuelle ou collective de l'effectuation de l'acte dramatique, aussi bien à la connaissance sur le plan idéologique. « Pour les idéalistes, les connaissances sont ce qu'il y a dans la tête des gens. Pour les matérialistes, les connaissances ont une existence indépendante de la conscience des hommes. Liées à la faculté de penser, elles sont le produit de la pratique humaine, notamment de la pratique théorique³⁵² ». Dans la consommation du public, on peut aussi trouver les idéologèmes pris comme produit idéologique, « partie de la réalité matérielle et sociale qui entoure l'homme, moment de l'horizon idéologique matérialisé³⁵³ ».

3.1.3.1. *Le proverbe comme idéologème culturaliste*

Dans l'article « oralité et narrativité dans le roman africain » J.C. KASENDE développe un point relatif au proverbe comme idéologème et, écrit ceci : « C'est son statut en tant que mention (rupture syntagmatique) d'une part, et son fonctionnement dans l'énonciation romanesque comme segment discursif à valeur hétérologique (rupture paradigmatic) d'autre part, qui font du proverbe un idéologème ». En plus, du fait qu'il signale que le proverbe soit une « mention et rupture impliquant effacement de sa référentialité comme expérience à origine et aux preuves vérifiables ». Nous disons ? quant à sa fixité dans le temps, qu'il est toujours une réalité de sagesse traditionnelle visible, une référence à certaines visions collectives « codées » des sociétés traditionnelles.

La notion de préconstruit dont parle Michel Pêcheux, pour définir le rapport entre l'idéologie et l'identification-interpellation du sujet, peut expliquer par analogie la fonction « idéologémique » du proverbe en tant que double rupture (syntagmatique et paradigmatic) dans le récit (romanesque). A ce propos, « cet effet de préconstruit [du proverbe] consiste en un décalage, par lequel un élément fait irruption dans l'énoncé comme s'il était pensé, "avant, ailleurs, indépendamment" ³⁵⁴ ».

³⁵² BEILLEROT G.M., Jacky & Cie, « La vulgarisation en question. Science, production et savoir scientifique, n° 39-40, in EDUCATION PERMANENTE. **Le savoir et les pédagogues. Au sujet du savoir scientifique**, Nancy, BIALEC, France Gutenberg, oct. 1977, pp. 18-19.

³⁵³ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, **L'idéologème comme procédé ou la querelle de Bakhtine**, Université pédagogique de Magnitogorsk, histoire Epistémologie Langage, vol. 23, n° 23-2, p. 138.

³⁵⁴ PECHEUX, Michel, **Les vérités de La Palice**, Paris, Maspero, 1975, p. 114. Cité par Jean, L.A., KASENDE, Christophe, intitulé « Oralité et narrativité dans le roman africain », in **Ethiopiennes** n° 79, Littérature, philosophie et art, 2^{ème} semestre, 2007, p. 5.

Posé comme une évidence doxale, le proverbe acquiert toute sa force persuasive.

Van Schendel souligne l'importance de la situation sociale d'énonciation qu'il distingue de la circonstance d'énonciation. Celle-là, terme médiat, confère à l'idéologème sa signification dans celle-ci. C'est donc en précisant la situation sociale d'énonciation suggérée par la séquence narrative (par le récit textuel), qu'on peut analyser et déterminer la signification de chaque proverbe, en tant qu'unité discursive à valeur d'idéologème. Terme médiat entre l'acte discursif et la circonstance d'énonciation, la situation sociale d'énonciation peut être envisagée, ici, en termes de conflit social (d'idéologies) ou de visions du monde, ou encore de discours socioculturel antagonique. Elle est donc, déductible de la circonstance d'énonciation (du contexte énonciatif) de chaque proverbe. En effet, c'est « la circonstance d'énonciation et son rapport à la situation sociale d'énonciation, qui déterminent la formation des idéologèmes [...]. Chaque acte énonciatif instaure ses propres idéologèmes, parfois les invente, bien que ces molécules de "sens commun" aient déjà une longue histoire au moment de l'interlocution³⁵⁵».

Le proverbe en tant que présence énonciative et culturelle dans le texte dramatique, s'illustre par « une altérité marquée ou montrée ; elle est l'expression d'une conception du monde³⁵⁶ », dans la référence socioculturelle partagée. De ce fait, il s'interprète en tant qu'idéologème.

En effet, les séquences narratives introduisant les proverbes dans la pièce *PFA*, en particulier, s'inscrivent toutes dans la situation sociale fondée sur la *palabre africaine*. Celle-ci se constitue en une instance, censée résoudre les conflits dans le village, qui met en évidence la fonctionnalité des proverbes comme intertextes, idéologèmes et arguments.

Face à une idéologie de l'autorité émanant des actes que posent habituellement un chef coutumier, dont l'un est extériorisé par cet excès de langage, après avoir successivement pris la parole, pour motiver sa décision d'organiser à tout prix les feux de brousse sans tenir compte des points de vue de l'ensemble des notables, le chef Manga s'irrite :

³⁵⁵ SCHENDEL Van, Michel, « Idéologème et poétique », in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ., 1993, p. 114. Cité par Jean, L.A., KASENDE, Christophe, « Oralité et narrativité dans le roman africain », p. 5.

³⁵⁶ KASENDE, L.A., Jean Christophe, *Ibidem*, p. 5.

Quelqu'un a-t-il encore le désir d'élever le ton ou de quitter l'assemblée au nez du chef que je suis ? (Acte I, sc. 9 p. 19, PFA).

(...) Qui parmi les notables de Kipwala s'oppose à perpétuer une coutume léguée par nos ancêtres et qui est d'organiser de grandes chasses chaque année (...) Je tiens à vous dire que cela doit se décider à l'unanimité. (Acte I, sc. 10, p. 22, PFA).

Eu égard à la confrontation des notables par les proverbes et à la suite de J.C. Kasande dans son article, où il traite un point « Le proverbe comme intertexte », l'échange suivi des proverbes, va consacrer la confrontation des opinions hétérologiques. Chaque proverbe se posant comme un segment discursif en opposition avec le discours de l'autre. C'est à travers cet affrontement entre « la logique narrativo-discursive du récit dramatique et celle de l'oralité traditionnelle que, le proverbe, en tant que référence socioculturelle partagée, s'interprète comme un intertexte à valeur d'idéologème ³⁵⁷ ». A cette occasion les proverbes ayant trait à la sauvegarde de l'environnement et à la survie, sont sortis presque à profusion lors de ce heurt proverbial. Les sages notables en démontrent la preuve dans l'énonciation de ces quelques proverbes.

Dititi commence :

« Eteints le feu lorsqu'il prend à peine...

Muka achève l'idée :

...n'attends pas qu'il ait atteint la grande brousse » (Acte I, sc. 9 p. 21, PFA).

Dititi propose :

« Jamais, sans l'aimer, je ne puis épouser une femme au teint clair, quand bien même on me forcerait...

Mayamu finit en ce sens :

« ...car l'apparence est souvent trompeuse et ne fait pas le bonheur » (Acte I, sc. 9 p. 17, PFA).

³⁵⁷ KASENDE L.A., Jean Christophe, « Oralité et narrativité dans le roman africain », *Op.cit*, p. 3.

Mayamu, en réaction avec ce type de fatalisme affiché par son collègue Mala, selon lequel : « *lorsqu'il y a lieu de choisir entre la vie et les honneurs, choisis la vie* », enchaîne instantanément :

« *...Les beaux colliers ne pourraient se porter, s'il n'y avait au préalable un cou* » (Acte I, sc. 8, p. 15, PFA).

A l'image de ces proverbes, l'on voit une critique adressée contre la mentalité jugée décadente, au nom du positivisme ancestral. Mayamu, Muka et Ditiiti demeurent pourtant respectueux de cette même mentalité nègre du respect des coutumes. Considérée du point de vue de la logique scénique et argumentatif, l'attitude à la fois critique et favorable au choix sélectif des espaces de feu de brousse est qualifiée d'inconvenante par le chef Manga. Cette attitude traduit la sagesse empirique négro-africaine à travers une vision du monde, en contradiction entre les notables du village Kipwala. Ces proverbes comme mode de discours social, sont le socle duquel s'est construit l'idéologème de la sagesse, patrimoine ancestral.

En outre, posé dans ce contexte comme une brillante invitation à la prudence devant l'avertissement d'un danger possible (*les beaux colliers ne pourraient se porter, s'il n'y avait au préalable un cou*), la sentence rappelle en quelque sorte le célèbre argument de conditionnement antérieur d'une situation par rapport à l'avenir. C'est une pensée diffusant une « occurrence ancestraliste » d'analyse d'une situation avant de se décider et, d'une méthode proche du cartésianisme.

Ce mode d'emploi répond, par le fait même au bon sens commun ou à la logique naturelle déconseillant de poser un acte individuel plein de risques, en cas de doute. De fait, « toute information mettant en garde contre un danger à éviter, devrait être prise au sérieux même si la menace est plus probable que certaine³⁵⁸ ». Tout compte fait, PFA expose Kipwala et Benga, comme deux pôles culturels où les proverbes se font écho dans l'espace paysan. Ils fonctionnent comme un idéologème d'autant plus qu'ils contrôlent tous les désirs qui se mêlent au sens de l'opposition sur la conception du monde. Ces proverbes traduisent toute

³⁵⁸ KASENDE, L.A., Jean Christophe, *La survivance de l'art oral traditionnel dans le roman négro-africain d'expression française*, Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1992, p.47. Citation reprise dans son article intitulé « Oralité et narrativité dans le roman africain », in *Ethiopiques* n° 79, Littérature, philosophie et art, 2^{ème} semestre, 2007, p. 7.

une marche de la vie paysanne, celle qui ordonne les comportements par rapport à l'ordre ancestral et culturel. Une réalité se muant à une dynamique de laquelle on ne se passe pas.

3.1.3.2 *Le jeu dramatique : une modélisation de la réalité.*

Le jeu dramatique dépasse le cadre de la scène, il fait naître un discours personnel ou collectif, centré sur des préoccupations immédiates du public ou celles auxquelles un individu n'a pas été préparé. Il met en rapport des locuteurs qui peuvent créer un méta-discours sur le discours fictionnel produit, au fur et à mesure de sa réalisation. Dans *la communication théâtrale*, le niveau du texte renseigne sur *l'auteur* (encodage simple) qui est reçu par le lecteur (décodage simple) par l'intermédiaire du *texte*. Le niveau du spectacle quant à lui montre *les hommes de théâtre* (encodage multiple) reçus par le public (décodage multiple) par l'intermédiaire du *spectacle*.

Le jeu permet l'installation de situations calquées sur le réel. C'est un travail de déchiffrement et d'analyse du monde dans lequel vit l'homme. Ce qui implique l'évolution de la dramaturgie par le transfert sur scène des qualités du roman naturaliste, notamment son ouverture au monde. Dramaturgie dont le texte dramatique fait la description des particularités de signe comme idéologème, étant donné qu'un texte relève de l'idéologème du signe.

Ceci montre quelque part l'élaboration d'une communication maîtrisée ou non, consciente ou pas, issue de la vie psychique du scripteur, de ses rapports au monde. Les éléments descriptifs du personnage, doivent nécessairement entrer en cohésion avec leurs discours et leurs actions. Ils font l'objet par la suite, par la situation du jeu, de ponts directs avec le réel. En fait, la figuration d'un monde dans le spectacle, touche à la conscience, non pas figée, mais d'une expérience actuelle du public/lecteur vers le vrai, c'est-à-dire vers la compréhension de cet ensemble que forment l'homme et le monde.

L'on doit reconnaître que le dispositif énonciatif repris dans un spectacle théâtral, les propos énoncés par les personnages, constituent le premier niveau d'énonciation. Au deuxième niveau d'énonciation, il y a ceux proférés par les acteurs et ceux surdéterminés par la relation entre auteur et public, dans un contexte textuel et référentiel donné, sont au troisième

niveau d'énonciation. Alors même que les personnages dialoguent entre eux, leurs paroles sont destinées au public contraint au silence. C'est ce qu'on appelle la double énonciation, qui se concrétise parfois de façon plus évidente par les apartés.

Marc Angenot & Cie parlant du texte comme modélisation du monde, indiquent que : « le texte dramatique en tant que système sémiotique, est une modélisation de la réalité : non pas nécessairement une reproduction mimétique de cette réalité, mais une transformation structurale qui inscrit dans le texte, notamment dans ses idéologèmes et ses contradictions historiques, un rapport sémiotique aux autres textes (au sens sémiotique) de la réalité (...)»³⁵⁹ ».

Il existe un rapport entre l'implantation d'une scène reprenant la réalité de vie quotidienne et sociale et la réalité sociale elle-même. Plus largement d'ailleurs, le rapport que le lecteur (public) établit avec ce qui est supposé être le monde sur scène et des objets par exemple. Quelle que soit la nature de ce rapport, d'ordre spéculatif ou pragmatique, il met automatiquement en jeu une série de représentations qui se réalisent soit exclusivement au niveau de l'imaginaire, soit conjointement, à celui d'une production dramatique.

Dans le cadre d'une création esthétique qui prend toute sa valeur et toute sa réalité dans la représentation, considérée comme moment de sociabilité, Mikanza se préoccupe de l'illusion référentielle. Il le fait de manière à ce que le spectateur trouve du réel, dans *le rapport frontal* qui s'exécute entre acteurs et spectateur. Ses pièces de théâtre trouvent leur source dans les situations, les caractères, les sentiments et les passions qui font partie de la réalité du spectateur. Dans le rendu de mise en scène, il est mis en exergue la « relation de la parole communicative³⁶⁰ » que reprend Barthes³⁶¹. C'est ainsi que l'on peut constater un acteur vêtu comme un *médecin*, un(e) *infirmier (e)*, un *militaire*, un *prisonnier*, un *juge*, un *avocat*, un *curé* de la paroisse ; des *danseurs* habillés en *rafia* ; une fille habillée en *uniforme scolaire* ; sans se passer de l'ambiance du campus

³⁵⁹ ANGENOT, Marc et al, *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 100.

³⁶⁰ KRISTEVA, Julia, *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 103.

³⁶¹ Dans *Le plaisir du texte*, le chapitre « La théorie du texte », écrit R. Barthes : la définition du texte a été élaborée à des fins épistémologiques par Kristeva J. Celle-ci note : « nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques ».

universitaire, et tant d'autres faits à reconnaître facilement. C'est un rapport qui permet au spectateur de se repérer et de comprendre les enjeux de l'intrigue, notamment ce qu'il éprouve profondément.

Pendant le spectacle, **le public**, pris dans le temps de la représentation – témoin consentant de l'illusion créée par ces artifices – adhère à l'action et à ce qu'elle représente. D'une part, la parole sur scène agit sur la connaissance humaine et permet d'apporter une série d'appréhensions et, d'autre part permet la transaction qui se passe, implicitement ou explicitement, entre le texte dramatique et le lecteur (public). Cette transaction se fait aussi dans la manière dont agissent certaines unités textuelles conceptuelles du champ idéologique. La parole, transaction et unité textuelle, se réalise en rapport avec le champ idéologique. Elle se constitue donc en idéologème « qui fonctionne à l'intérieur d'une formation sociale, idéologique et discursive. Il existe en tant qu'unité conceptuelle dans le champ idéologique extratextuel et dans le champ textuel sous forme d'unité narrative ou thématiques³⁶² ». La parole proférée sur scène abonde en idéologèmes liés à l'existence sociale et au destin humain. Faut-il qu'ils demeurent sensibles dans la mise en scène, à la lecture ou lors de la représentation, si toutefois tous ces procédés, les figurent grâce à quelques indices scéniques où la parole et les gestes se posent en actes décisifs. Dans la mise en scène, tout est fait pour entendre et pourvoir à un engagement des acteurs et du public. Par l'entremise du spectacle de la représentation (ou du *texte dramatique*). Ce texte, suivant sa culture, son monde éthique et social, a tendance à quitter l'imagination (la fiction) pour entrer dans la considération des relations qui unissent la conscience singulière à la conscience universelle.

Sans doute, à la fin de la représentation, les spectateurs retiennent un enseignement qui peut être une morale. Un comportement qui pousse à agir dans l'immédiat, un projet qui en sort, une décision quelconque ou encore un recul par rapport à une attitude défaitiste qu'on aurait prise. Dans ce type de *catharsis socratique* et *idéologique*, où les sentiments s'émeuvent, pour les spectateurs qui assistent à la représentation, l'artifice (de la scène) est occulté par l'émotion éprouvée et le plaisir qui naît du *partage authentique* du spectacle, avant de revenir à la vie réelle.

³⁶² PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 243.

Les indices scéniques rapportent aussi d'autres interprétations. Les idéologèmes qui s'y trouvent, ne sont pas toujours aussi clairement lexicalisés en des lexèmes explicites. On sait, malgré tout, constater par l'introduction du tribunal dans *ME*, que le dramaturge reflète l'image d'une société déstructurée où la justice est dépendante du pouvoir autocratique. On voit le juge qui s'adonne à un scénario plutôt que de dire la justice ; les plaignants souvent sous de fausses apparences. Dans *PM*, le tribunal se confond souvent à la prison au point de ne plus le reconnaître, les plaignants se disent tantôt coupables, tantôt innocents. Chaque scénographie annonce le déroulement du procès et la morale que l'auteur veut que le public puisse en tirer.

Quant aux objets, la *canne du chef coutumier* tout comme celle du Commandant en chef de l'armée, symbolisent le commandement entre leurs mains. Dans la tradition, il n'y a jamais eu plusieurs chefs assis sur un seul *fauteuil*. Le chef coutumier est celui qui détient tout le pouvoir ancestral pour diriger le village et ses groupements. De même, les habits aux couleurs souvent réservées à son goût, prennent une valeur symbolique. Le chef du village est vigoureux de caractère. Le torse paré de peau de léopard, la tête d'un chapeau traditionnel pour mieux montrer sa puissance. Cette *peau de léopard* placée aussi au bas de ses pieds devant le fauteuil, caractérise la puissance et la force au devant desquelles rien ne résiste (*PFA*). Les fétiches des Mayi-Mayi dans *LBK*, du ressort spirituel, favorisent une croyance forte aux esprits de la forêt et des fonds des eaux. Ils ouvrent ici un pan de l'univers socio-culturel des exigences strictes. Mais, comme par enchantement et pour le besoin de la cause, collaborent avec la résistance des rebelles aux accents communistes. Ce sont en somme, des « objets idéologiques³⁶³ » qui frappent la conscience dans leur forme d'existence. Canne, fauteuil, chapeau traditionnel, habits et peau de léopard matérialisés par les mots qui les désignent, se transforment en objets perceptibles.

La *chambre du malade* est réduite à un vase clos (*T.S.F*), on ne sait pas s'il y a des fenêtres pour filtrer l'air, cependant on suppose qu'il existe un lit sur lequel gît le corps malade de l'époux. A cette ambiance on peut associer le port constant de *la bible* par le prophète (*TSF*), support de sa crédibilité auprès des fidèles, mais sans aucun impact positif en leur

³⁶³ SCHENDEL Van, Michel, *Op.cit*, p. 63.

faveur, au sujet duquel se justifie le geste rageur de l'amie qui brise le *flacon* de médicament quand survint la mort de l'époux. En le jetant par terre, l'amie avoue par ce geste l'inutilité d'une existence. Ceci, explique en outre, cette condition d'immobilité absolue qui expose l'incapacité de l'homme, autant que ce *lit* va persister dans l'imaginaire du public, car en aucun moment il est visible. Une autre forme gestuelle peut être vue dans le *face à face* de deux chefs du village (une proxémique) qui rappelle le « libanda », lutte traditionnelle préférée à la danse (PFA). Sans doute, il y a aussi la disposition du décor du tribunal, dans ME, avec un juge exhibant des gestes d'intimation pour faire valoir son autorité, etc.

Quant à la chambre du Meneur, elle s'érige en un haut lieu de réflexion héritée d'un communisme nostalgique, en même temps, elle se constitue en un endroit – de huis clos –, où ne peuvent accéder que les sympathisants de la révolte contre le pouvoir. Ici, la contestation se fait forte pour pallier au mutisme général observé. Au stade où est parvenu ce mutisme, il en résulte nécessairement un ralliement à une série de réflexion et stratégies à la base, comme point de départ de la contestation populaire que relate NS.

Biso, PM et TSF essaient de se côtoyer par certains aspects relatifs à l'isolement. Le dramaturge insinue respectivement une manière de vivre conditionnée à l'éloignement de l'ensemble de la société. C'est une sorte d'exigence intellectualiste. Il s'agit de l'éloignement dans l'isolement, l'abandon et la souffrance dans *une ville en plein essor* – autour des années post coloniales – suivi de luxe et d'autres artifices. De là, se remarque une idéologie pénétrante à l'épanouissement et à l'auto-détermination pour atteindre les objectifs du millénaire (l'an 2000) par la classe dirigeante. La *chambre de malade* est aussi un éloignement dû à l'enfermement qui empêche le malade de s'adonner aux activités professionnelles : un *univers sans issu*. A travers le fléau du Sida, le spectateur/lecteur grâce au phénomène de *la distanciation*, a une image de soi-même. Il suit ou lit TSF en quelque sorte pour se regarder soi-même. La chambre du meneur et celle du malade participent et/ou engendrent lors de leur perception provoquée par les sens ou « l'action

interne de l'esprit³⁶⁴ » ; sa représentation se trouvant investie dans l'objet, l'image ou le signe.

Il faut noter que le théâtre atteint une vérité humaine profonde, authentique, sans quoi le processus d'identification ne serait pas possible. Le spectateur se reconnaît dans l'Etudiant, Mayamu, la femme, le garçon, l'assassin, le Meneur et l'Adjoint, l'Epouse, etc. qui s'expriment pratiquement à sa place ou qui auront quelque part pris sa place. M.E signale un axe Europe-Afrique désignant *la richesse et la pauvreté* par rapport à l'Indice du Développement Humain, le Nord plus développé et le Sud sous développé. Idéologème venant de l'évaluation des signes Europe et Afrique, marqués différemment. L'Europe, avons-nous signalé précédemment, étant marquée de façon historique, durant le temps par *l'avancée technologique* dans laquelle se sont engagés depuis longtemps les pays du Nord.

Au-delà de ce reflet révélateur d'une situation donnée ou d'une époque, Mikanza présente quelque échantillonnage des êtres humains. Son théâtre nous renseigne sur l'homme et explore l'âme humaine. D'ailleurs, Montherlant affirmait : « Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure réduite à la plus grande simplicité n'est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme ». A ce propos, dans la suite de notre analyse, l'on peut signaler les contextes dans lesquels peuvent être perçu l'engagement humain déterminant dans le cadre de la construction et l'avenir d'un peuple.

³⁶⁴ TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Vološinov entre la psycholinguistique et la "science des idéologies" », *Op.cit*, p. 63.

Chapitre 2 : CONTEXTE D'ENGAGEMENT IDEOLOGIQUE : LES APPARITIONS POSSIBLES

1. LE CONTEXTE IDEOLOGIQUE DES PIECES

Le contenu d'une œuvre littéraire est lié à l'histoire, à l'époque et au contexte socio-politique et économique. L'écriture vit ainsi une époque par le rapport qu'elle entretient avec cette dernière et par son actualité. Celle-ci peut, le cas échéant, dépasser l'époque même de l'écriture pendant que les idéologies explicite et implicite sont susceptibles de la traverser de part en part.

L'époque d'écriture des pièces de théâtre de Mikanza rime avec la conduite de la « chose publique » par les congolais eux-mêmes, surpris par la colonisation et, plus tard, par la politique de l'authenticité en vigueur au pays, dans un contexte de parti unique. Cette époque post-coloniale a vu grandir sensiblement un grand nombre d'intellectuels au fil des années. Prenant de plus en plus conscience de la condition des peuples, les plus actifs de ces intellectuels vont, dans leurs œuvres, montrer comment résoudre la contradiction dans le comportement de leurs compatriotes. D'une part, ceux qui sont à la commande des institutions et, d'autre part, ceux qui subissent le pouvoir mais, ont la peine de s'auto-déterminer.

Si l'on veut établir le relais dans la littérature africaine, autour du concept de la Négritude et celui de la question identitaire, on peut dire que les auteurs semblent s'imposer à travers des « réalités complexes propres à des communautés (...) tout en gardant des convergences globales ou des similitudes générales au niveau de l'ensemble africain ³⁶⁵ ». En clair, les auteurs prennent souvent leur engagement à décrier un fait ou, à bras le corps, le portent très haut. A l'avènement de la Deuxième République, le pouvoir politique accepte de promouvoir les œuvres d'esprit et la culture. Par la même occasion, il facilite l'expression relative à un humanisme communautaire. Celui de combat pour sa nation : le nationalisme congolais. Evidemment, la majorité d'auteurs ont pu travailler dans ce

³⁶⁵ PETELO NGINAMAU, Fidèle, « Littérature au Zaïre : entre pesanteurs morales et aspirations idéales », in *Valeurs et mentalités dans la littérature zaïroise, Actes des premières journées d'études des littératures francophones*, Kinshasa, EUA, 1996, p. 21.

sens au début, peut-être dans la perspective de valoriser une littérature nationale.

A part *N.S* (1991) et *T.S.F* (1993), les autres pièces de théâtre se situent entre 1970 et 1978, une époque couverte par le recours à l'authenticité et à la mise en place d'un régime politique très fort. Pour des visées politiques, en effet, le régime en place s'est investi dans la promotion des auteurs qui vont répercuter son effort dans l'authenticité et entraîner les énergies vers l'éclosion d'une autonomie congolaise. Cette démarche se veut une affirmation qui soutient la bourgeoisie en place. Très vite, on voit apparaître une idéologie qui se découvre par les caractéristiques de classe sociale, de l'idéal politique de conservatisme, de propagande, en faveur d'un seul individu. Le monopartisme va radicaliser le rapport de force pour laisser libre cours à une hiérarchisation et une tribalisation dans le pays.

N.S et *T.S.F*, notamment, se placent après le grand tournant de l'histoire avec la « perestroïka ». En Afrique, ce vent de démocratie a poussé les dirigeants à abandonner le monopartisme pour s'ouvrir au pluralisme politique. Un vent nouveau qui, dicté par les mêmes impérialistes occidentaux, n'a pas laissé indifférent les auteurs (écrivains) qui voient par là, une opportunité de produire des œuvres, sans craindre la censure qui les a muselés durant plusieurs années. Avec la verve et la ténacité qui se placent à ce nouveau tournant de l'histoire, la langue de bois disparaît, l'écriture s'affuble elle-même d'une parure démocratique. Les écrits des auteurs dénoncent, entre autres, des attitudes à mettre en avant, uniquement, les intérêts d'une classe dirigeante, à refuser d'opérer une véritable mutation de la société, à ne pas avoir des repères pour cette mutation, etc.

Ainsi, le contexte idéologique que nous proposent les pièces de théâtre révèle dans *P.M*, un processus de prémonition. Cette pièce prévient, par la perdition scolaire, les cas des enfants de la rue (shegués) et des enfants dénoncés comme sorciers. Elle signale les effets de la dislocation familiale, le chômage qui menaçait en son temps la société congolaise et les maux qui la gangrènent. Ceux-ci sont également décriés dans *M.E*. Voyant le danger qui se profilait à l'horizon, Mikanza recommande l'assainissement des mœurs, l'institution d'une justice équitable, la répartition des postes et des fonctions dans les services et les entreprises

publics ; la répartition rationnelle des ressources nationales à la satisfaction de tous, etc. De façon prémonitoire, le dramaturge prévoyait dans *P.F.A*, la préservation de la faune et de la flore nationales ; la pérénnité de la nature, source inépuisable de ravitaillement et d'exotisme spécifiquement congolais ; la participation du pays contre le réchauffement climatique. Dans *P.M*, *M.E* et *N.S*, il prévoyait aussi et redoutait le manque d'engagement des dirigeants à tous les niveaux, l'absence du développement intégral et de la sauvegarde de la souveraineté nationale au regard des abus répétés et des impunités au sujet de respect des biens publics. Il montrait avec la même diligence dans *L.B.K* l'importance de la paix et a mis en garde contre tous dangers collatéraux que connaîtrait le pays : le viol, la faim, le dysfonctionnement du tissu socio-économique, la paralysie de bonnes initiatives, etc.

L'acte prémonitoire demeure encore présent dans *T.S.F*, à travers les ravages d'une maladie destructive et sa prise en charge ; dans *N.S* enfin, où la marche du pays est toujours bloquée par la voracité des hommes politiques. D'où, une idée qui flirte avec un idéal révolutionnaire. Tandis que *Biso* intériorise l'émancipation féminine et au-delà même une posture de féminitude.

Comme on peut le constater, il se dégage des axes par lesquels l'idéologie apparaît pour l'engagement au nationalisme, à une affirmation d'une politique authentique et plus tard à une volonté ferme dans le changement de tous les secteurs de la vie du citoyen.

2. LE CONTEXTE HISTORIQUE, PRELUDE A L'ENGAGEMENT NATIONAL

Il faut un recul dans le temps pour comprendre, dans le cadre des éléments offerts par la texture des pièces de théâtre, l'engagement de l'élite congolaise – politique ou auteur – à la cause nationale. L'histoire du Congo est parsemée des exemples de nature à forger un nationalisme. Il ne nous revient pas de reprendre tout le passé, mais de cibler notamment l'exploitation du caoutchouc par le roi Léopold II, laquelle a conduit aux souffrances et injustices du peuple congolais. Ce dernier a eu du mal à accepter la relation colonie – colonisé qui lui fut brutalement imposée. C'est un contexte de l'histoire qui a certainement conditionné, autant que des contacts post-coloniaux avec l'étranger, le comportement des Congolais et les a influencés énormément dans leur vie au quotidien, pour saisir leur engagement au nationalisme.

Aussi bien que l'on s'imagine la situation, les réactions vives des Congolais meurtris dans leur chair, ne vont pas arrêter les appétits financiers de Léopold II. Alors qu'ils étaient séquestrés pour exécuter de durs travaux loin des épouses violées impunément, le roi des Belges, en dépit des souffrances des noirs, réalisait beaucoup de bénéfices pour l'industrie de chambre à air et de gaine de fil servant à la télégraphie.

A l'insu des autochtones du territoire que Henry Morton Stanley découvre en 1879, le Congo, espace convoité et reconnu sur le plan international de 1885 à 1908 comme la possession personnelle de Léopold II. La seule colonie propriété privée au monde. C'est une appropriation inacceptable vis-à-vis des Congolais qui, ne disposaient pas à l'époque, des moyens armés susceptibles de faire face à l'autorité royale. Cette fébrilité des Congolais en fit le choc inévitable et a laissé une tare indélébile dans la mémoire collective. En 1908, une année avant la mort de Léopold II, il vendit au gouvernement Belge le territoire congolais qui, devint par la suite le Congo-Belge. La captivité de tout un peuple est mal ressentie, c'est le comble.

En outre, il faut compter de nombreuses morts provoquées par les travaux forcés, imposés aux Congolais pour ramasser le caoutchouc naturel. Adam Hochschild livre, dans ***Les fantômes de Léopold II***, la teneur d'un spectacle insoutenable : « Son armée personnelle, à savoir 19.000 hommes, conscrits noirs sous les ordres d'officiers blancs, sévissait de

village en village³⁶⁶» pour la récolte du caoutchouc naturel par une main-d'œuvre forcée. Pire, est le fait que ces morts par milliers, n'ont pu ébranler ni les Belges ni la communauté internationale. Il en est encore le cas aujourd'hui avec des millions des morts survenues à l'Est du pays, suite aux guerres successives d'agression.

Plusieurs hommes périrent dans les travaux forcés au profit uniquement de l'économie du colonisateur et de celle du Congo Belge. En dépit du fait que le nombre exact des morts, reste toujours gardé secret, les recensements locaux de l'époque indiquent la disparition de plusieurs homes et femmes dans de nombreux villages. Ce qui, certes, jette un doute dans les statistiques de la population du Congo jusqu'à ce jour. Une estimation, d'après Adam Hochschild, qui montre une diminution de moitié de la population entre 1880 et 1920, en passant de 20 millions d'habitants au début de cette période, à environ 10 millions d'habitants à la fin de celle-ci. L'auteur Belge Jan Vansina, spécialiste des peuples d'Afrique centrale, estime lui aussi la perte de la population à environ 50 %. En 1924, indique Adam Hochschild, le comité permanent du Congrès colonial national de Belgique, un organisme quasi officiel déclarait : « Nous courions le risque de voir un jour fondre et disparaître la population noire au point de nous trouver devant une sorte de désert ».

Ce flou persistant s'inscrit dans le cadre d'une politique coloniale des impérialistes occidentaux. Une politique destinée à effacer la mémoire collective de tout un peuple et de falsifier l'histoire du Congo ; surtout lorsque l'on imagine aussi avec effroi, le spectacle qu'évoque l'anthropologue Daniel Vangroenwegh dans ***Du sang sur les lianes***. C'est une politique au goût macabre qui, pour les Belges selon le gouverneur général pierre Ryckmans, était de « dominer pour servir » la Belgique. En France, on parlait de « la mission civilisatrice », en Angleterre Rudyard Kipling parlait de la « charge de l'homme blanc de mener le reste du monde » et en Amérique, les blancs justifiaient la prise de l'Ouest américain des mains des Indiens, au motif que c'était la « destinée manifeste » du pays de s'étendre de l'océan Atlantique au Pacifique ». A

³⁶⁶ Conférence sur le livre de HOCHSCHILD, Adam, ***Les fantômes du Roi Léopold II***, présenté dans le cadre du cinquantenaire de l'indépendance de la RD Congo, organisée par le CADTM le 14 juin 2010 à Liège en Belgique, parue dans ***Le Potentiel*** n° 4972 de lundi 12 juillet 2010, pages 9 et 10. Notons que cet ouvrage (avec sous-titre Un holocauste oublié) est réellement oublié d'un plus grand nombre des Congolais. Il a été édité à Paris aux éditions Belfond, en 1998.

la lumière de ces pratiques dégradantes employées par le colonisateur et comme on devait s'y attendre, la charge imposée par l'idéologie de la conquête des richesses et de la domination du peuple congolais durant près d'un siècle, a ravivé les consciences dans la prise en charge de leur destinée.

C'est ainsi que des écrits des auteurs africains en général, ont dégagé très vite la négation de la politique coloniale sur fond d'exploitation de l'homme noir hier et aujourd'hui, ainsi que les turpitudes des continuateurs au pouvoir sur le plan national. A ce propos, l'examen du contexte idéologique d'engagement à la cause nationale, se greffe à la reconnaissance des Congolais à une appartenance dans un même territoire, une même culture et une représentation dans l'unité du peuple. L'expérience coloniale d'assujettissement a contribué, en effet, comme par enchantement, à créer une nouvelle identité du colonisé et une résistance à toute imposition. C'est dans ce contexte que s'en suit le mouvement nationaliste, repris dans ce témoignage de Tshikala Kayembe Biaya : « Le nationalisme congolais éclot pendant la période coloniale et se manifeste dans les années cinquante. Il se réalise dans la conquête de l'indépendance. Ce nationalisme militant de la première heure apparaît comme l'œuvre des élites ayant réussi à s'emparer de la direction de la lutte pour l'indépendance. Il présidera à la décolonisation du pays et revêtra depuis lors plusieurs visages³⁶⁷ ». Une idéologie s'installe pour contrer la colonisation et ses effets et réclamer l'émancipation du peuple qui, de plus en plus, s'accroche à ses attaches naturelles.

Ce nationalisme qui est venu à bout de la colonisation, après l'octroi de l'indépendance, n'a pu garder le sens de l'unité et d'homogénéité dans la conduite de la nation. Il surgit dès lors, le néo-colonialisme qui déstructure la pensée nationale et le renouveau dans le progrès de toutes les couches sociales. Face à ce néo-colonialisme, soutenu par les dirigeants au pouvoir, il apparaît de nouveau un mouvement de contestation. Aussi, la deuxième période, celle d'après les indépendances, met à l'épreuve le nationalisme congolais. D'abord, de 1960 à 1965 où la nation indépendante recherche à se construire, sur ses fondations dans un contexte des guerres civiles appelées aussi

³⁶⁷ BIAYA TSHIKALA, Kayembe, « L'Ethnicité au cœur de l'idéologie nationaliste », in *Le Zaïre. Vers quelles destinées ?*, Dakar, Codesria, 1992, p. 4.

« révolutions paysannes³⁶⁸ ». Le nationalisme est lézardé à cause de la confiscation des acquis de l'indépendance par les élites urbaines manipulées par l'étranger. Très vite, le slogan « Congo uni, Pays fort ! » qui a soutenu la cohésion des esprits et l'ordre de bataille pour un Congo prospère, s'évanouit totalement. De même, les œuvres littéraires semblent frappées de léthargie due aux circonstances de crise politique et économique. Ensuite, de 1965 à nos jours, époque bien sûr où les œuvres de l'esprit ont pris leur place, elle couvre une très grande participation des auteurs non seulement à une nouvelle prise de conscience, mais aussi à un nationalisme qui corrobore avec les nouvelles énergies. C'est ainsi que l'idée d'un Etat-Nation vit le jour, et se constituait au début de la Deuxième République pour consolider le nationalisme. Ce concept veut considérer la volonté de la collectivité, par suite de diverses circonstances, à prendre conscience de sa propre individualité historique susceptible de créer et de développer son propre Etat. C'est un moment de l'histoire qui met les Congolais face aux problèmes de l'Etat – les problèmes du pouvoir –, et tel que Claude Stevens³⁶⁹ le dit, ceux de l'émergence d'une nation. Ceci, implique, le souci prioritaire de défendre l'indépendance et, par la suite, d'affirmer la grandeur de cet Etat-Nation. Ainsi, s'est réalisé l'engagement au nationalisme.

³⁶⁸ BIAAYA, TSHIKALA, Kayembe, *Idem*, p. 5.

³⁶⁹ STEVENS, Claude, « *Une Saison au Congo*, fresque de la négritude dans le monde moderne », p. 49. Repris par E. HARRIS, Rodney, *L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Ottawa, Editions Naaman, 1973, p. 123.

3. LE CONTEXTE D'UN ENGAGEMENT AU NATIONALISME

Ce nationalisme ainsi prôné, relève d'un sentiment et d'une unité nationale. Une idée force propre à galvaniser le peuple congolais, le choix « d'être nous-mêmes », débarrassés de tout asservissement, sans ignorer ce que sont les autres. Après l'indépendance du pays, il se conçoit une cohésion nationale, en vue de procéder à une prise de conscience du peuple et de se développer selon ses propres valeurs. Vu ainsi, ce nationalisme devient un nationalisme congolais authentique. Il a servi de moyen pour conquérir l'indépendance politique et économique. Il est aussi un instrument de détermination dans l'union pour son intégration réelle dans le concert des nations. Au cours de la même période, les énergies des auteurs se renouvellent et prennent la mesure de la situation pour montrer les différents niveaux d'entrée de ce nationalisme.

Lié en grande partie par le contexte socio-politique, le mouvement d'émancipation dans les œuvres littéraires, à l'instar bien sûr des actes posés par la revendication des politiques, se manifeste dans l'engagement des auteurs à s'occuper ou à s'emparer des préoccupations de toute la société. Dans le cas de notre pays, ces préoccupations furent longtemps l'apanage des auteurs étrangers qui répercutèrent, en lieu et place des congolais, les problèmes du pays. Chez les auteurs congolais, notamment, leur engagement au départ milite en faveur d'un nationalisme implicite qui se justifie par le désir d'être lus, en tant que congolais, et reconnus dans une phase de liberté retrouvée, grâce à l'autonomie et à l'accès à la souveraineté sur le plan international et à la possibilité de s'exprimer sans contrainte. Les auteurs ainsi que toute la classe politique ressentent de plus en plus leur légitimité retrouvée, à la suite de sa confiscation depuis l'époque léopoldienne avec l'Etat Indépendant du Congo (E.I.C) jusqu'à la cession du pays à la Belgique qui fut devenue la métropole mère.

Cet engagement est perceptible surtout au cours de la Deuxième République, par sa classe politique et son élite, qui affirment entre 1965 et 1972 l'idéologie nationaliste contenue dans le **Manifeste de la N'sele**. De même, la participation de l'élite, dans son ensemble, à cette idéologie qui la maintient au sein d'une même nation, ainsi que les apports de leaders politico-scientifiques à tout acte d'auto-reconnaissance dans un

panafricanisme, n'ont fait que renforcer l'élan de ce nationalisme qui se mettait en place au Congo. C'est, à ce titre, que l'on note l'engagement de Mikanza à travers le théâtre, entre autres, pour préserver ce sentiment commun à une nation et faire aboutir quelques préoccupations des politiques. C'est ainsi que, dès 1969, à l'occasion de la première sortie du Théâtre National au mois de novembre, il écrit *P.F.A.*, une première composition dramatique sur une idée originale du Ministre de la Culture Paul Mahamwe Mushiete.

Son adhésion à la création du Théâtre National rentre nécessairement dans un processus idéologique. Dans ce sens, il participe à un travail de combler l'absence des pièces de théâtre congolais dans le répertoire du Théâtre National qui, jusque là, représentait le pays avec les pièces de théâtre étrangères dans les Festivals internationaux. De ce point de vue, *P.F.A.* est considérée, non seulement comme une adhésion mais également, comme une sorte de défi opérant dans la démarche adoptée par Mikanza, le dramaturge. Mukala Kadima Nzuji dit qu'il y « développe une thématique nouvelle à sa création et éloignée des préoccupations des jeunes dramaturges congolais : le mariage forcé, la dot, le conflit des générations et des cultures, etc³⁷⁰ ». Ainsi, après *P.F.A.* qui, naturellement s'identifie à cette logique d'écriture, il passe à l'adaptation de *Revizor* du Russe Gogol (***Allo mangembo Keba***, 1972), de ***Jusqu'à nouvel avis*** de Guillaume Oyono Mbia (***Bokilo moto monene***), de *Bourgeois gentilhomme* (***Mundele ndombe***) et de la *Farce de Maître Pathelin* (***Moni mambu***). Les adaptations de ces pièces étrangères, tout comme l'écriture de *P.F.A.*, faut-il le dire, résonnent comme une « touche particulièrement authentique et singulière ».

Singulière, il est vrai, dans la mesure où, si elle est un processus idéologique, « il n'entraîne pas nécessairement l'adhésion à une idéologie, qu'elle soit professionnelle ou générale, mais d'abord à un système de comportements esthétiques³⁷¹ ». Cette citation ne tend pas à contredire le fait que Victor Hugo, que Mikanza reprend, selon laquelle « le théâtre tout en restant dans les limites de l'art, a une mission

³⁷⁰ KADIMA NZUJI, Mukala, « Théâtre et politique au Congo/Zaïre. Hommage à Norbert M. Mikanza », in ***Congo Afrique***, n° 368, Kinshasa, CEPAS, octobre 2002, p. 482.

³⁷¹ VRYDAGHS, David, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du Traité du style de Louis Aragon », in ***L'idéologie en sociologie de la littérature***, Contextes n° 2, page Web, Université de Liège, février 2007, p. 3.

nationale, une mission sociale, une mission éducative ». Ainsi compris, il est écrit à la deuxième page de *P.F.A* et mis en exergue ceci : « qu'en ce moment où le Congo s'est résolument engagé dans une politique du travail et du retour à la terre ». *P.F.A* est présentée dans un but éducatif pour servir de support à la campagne nationale pour la protection de la nature et le retour à la terre. Mikanza s'inscrit donc dans un programme. Il veut attirer ses compatriotes à un niveau d'organisation contenu dans les termes « campagne nationale », « protection de la nature » et « retour à la terre », prémisses à l'originalité et l'authenticité que l'on va imprégner dans les œuvres littéraires et dans la manière de vivre.

Deux pièces de théâtre, *L.B.K* et *N.S*, regorgent quelques traits liés au nationalisme, au sens d'attachement à la nation. C'est un amour à servir la nation et à lutter pour la cause nationale. Aussi, il est vrai que le Congo a connu un passé très éloigné et plus récent qui se conjuguent dans un déficit du nationalisme "convaincu et convainquant", suite à l'absence d'un l'Etat-Nation (uni), à une mauvaise orientation des affaires publiques, de la société et de l'homme lui-même. Mais, sans doute aussi, suite à une émergence rapide des anti-valeurs. D'où, il faut une conduite qui tienne compte de l'homme et des idéaux en faveur de son pays.

Dans le commentaire en off, sur un fond de musique traditionnelle, le prologue de *L.B.K* traduit cet amour au pays :

*Au cœur de l'Afrique,
Un immense et Verdoyant pays,
(...) Indépendance,
Dipanda,
Kimpwanza (...) (Prologue, p. 13).*

Dès l'entame du Prologue de L.B.K, le lecteur remarque l'adhésion à un pays dont la place, la beauté et l'autonomisation sont irréfutables et que le dramaturge semble convier à sa protection bien qu'il ait été atteint par diverses sortes d'exploitations. Et, comme le parcours du pays n'a cessé de connaître des troubles de toute nature, celui de L.B.K reprend ceux politiques qui ont conduit à la sécession et à la rébellion. Toujours est-il que la perception des troubles que connaît le pays de façon répétée, s'inscrit dans le cadre d'une ingérence étrangère. Le troisième veilleur révèle à son compagnon d'armes le motif principal de cette ingérence étrangère :

(...) tu ne l'as pas compris ? Tu sais que les Flamands aimaient beaucoup notre pays à cause de ses richesses. Ils auraient voulu demeurer éternellement ici. (Tab. II, p. 21).

Cette une ingérence s'apparente à un programme d'extermination, car, les étrangers enflamment le pays dans la guerre et poussent les frères congolais à s'entretuer. Le combat entre l'armée nationale et les rebelles simba provoque une grande inquiétude par le fait qu'il a conduit à la déstabilisation du pays et à la mort de nombreux compatriotes. D'ailleurs le premier veilleur, plus éveillé peut-être, considère que ce combat est un « massacre collectif » (Tab. IV, p. 44). C'est-à-dire un combat qui est en train de tuer sauvagement les frères et les sœurs d'une même nation, la nation congolaise. Il y a un sentiment mitigé chez les soldats des troupes, car ils doivent défendre le pays auquel ils appartiennent tous, mais qu'à travers le combat, ils se retrouvent en face des confrères. Le nationalisme dont l'objectif est l'unité nationale, est à l'épreuve de la conscience qui veut la paix entre les frères ennemis. Toutefois, astreints à la discipline militaire, les soldats ne peuvent pas aller à l'encontre des dirigeants politiques, obnubilés par le pouvoir, qui ne veulent pas privilégier le sens d'appartenance à la même nation.

A l'annonce de la mort d'un soldat des troupes, blessé grièvement lors de la mission de reconnaissance, le deuxième veilleur dont la peur se lit au visage, n'oublie pas le sens de leur combat.

Nous sommes militaires, il est vrai. Nous avons offert nos vies pour la patrie (...) (Tab. III, p. 37).

La peur résiste toujours dans les esprits. Pour maintenir le mot d'ordre de départ, le commandant des opérations renforce le moral des troupes. Ceci cadre avec ses obligations professionnelles, mieux avec le patriotisme qu'il défend sous le drapeau. Le premier officier le comprend, ainsi il appuie le point de vue de son chef hiérarchique, selon lequel il faut défendre le pays. Le commandant des opérations explique :

Notre mission est de défendre le pont de Kamanyola. L'abandonner sans en recevoir l'ordre serait de la désertion. (Tab. III, pp. 38-39).

A travers le pont de Kamanyola, vu par les soldats comme le symbole de la patrie, la faculté de la lutte prend le dessus pour anéantir la révolte des rebelles frères égarés. L'appel du Commandant en chef aux officiers, sous officiers et soldats de troupes va dans ce sens :

Soldats, l'heure est grave et le pays tout entier a les yeux sur vous. (Tab. VI, p. 54).

D'après cet appel, le Commandant en chef veut inscrire une ère nouvelle dans l'histoire nationale, par la victoire de l'armée nationale. Une ère où la paix et la sécurité règnent. Une ère qui évite les confrontations et l'écoulement du sang.

Ainsi, l'engagement du Meneur dans N.S est un processus qui va dans le sens de la sauvegarde de la paix nationale. Le Meneur veut regarder son frère comme sa propre personne et, par conséquent, tout acte censé le brimer ne peut en aucun cas obtenir sa caution morale et physique. Pour lui, le patriotisme ou le nationalisme sont bien compris dans le cadre des valeurs qu'il attribue à la défense de son peuple contre toute tentative de lui enlever ses libertés. Fort de ces valeurs pour le bien de son peuple, il n'accepte pas des brimades et conçoit une réponse appropriée : la marche pacifique. C'est une volonté qui ressort de la non violence, vis-à-vis de la violence faite à son peuple. Une action qui dessine les contours du bien, de la dignité de tous, dans la mesure où il tient à : « réussir ou

périr, vaincre ou mourir» (Mvt I, p. 19). Il n'y a pas d'alternative pour sauver le peuple. C'est pour cette raison qu'il est prêt au sacrifice suprême. Dans sa lutte, il recourt aussi aux pratiques révolutionnaires pour arriver à bout de la dictature qui contraint et comprime toutes les voies possibles du développement du peuple.

Le Meneur est gagné pour ainsi dire, à la cause populaire proche d'un communisme dans sa facette africaine du bien-être de toute la collectivité, de la division équitable du travail et de la répartition des richesses de manière verticale, c'est-à-dire partant du bas vers le haut de la société. Il veut rompre le silence coupable de ses compatriotes, sachant bien que le combat à mener est sans issue favorable. Il se dit avec véhémence :

Que le peuple clame lui-même sa misère, les injustices dont il est victime. Lavons-nous en les mains ... Oh Ponce Pilate ... Et qui sommes-nous pour nous laver les mains ? Les vomissures des turpitudes qui nous bloquent la gorge, nous étoufferont car ne sommes-nous pas des plus malheureux de ce peuple. (Mvt. I, pp. 23-24).

Cette réplique du Meneur est une réflexion au sursaut, au courage et à la détermination dont il doit s'armer. Il doit agir puisque le peuple ne parle pas pour décrier la faim, la misère et les injustices dont il est l'objet. Ainsi, il faut une bouche, une autre bouche capable de condamner tous les égarements des dirigeants politiques. C'est une bouche du combattant nationaliste prêt à réaliser, assurer le rôle au sein de la communauté et prendre les commandes de ses revendications. Il s'agit aussi de dénoncer des faits qui n'affirment pas la prééminence de l'intérêt commun, de refuser les attitudes du pouvoir qui propage la xénophobie et le mensonge. Dans son radicalisme, le Meneur ne perd pas la tête, ce que n'aurait pas souhaité l'Envoyé du régime dictatorial qui le lui signifie par une cinglante réplique. L'Envoyé use de l'ironie pour détourner le Meneur dans son engagement à défendre le peuple. A cette attaque ironique de l'Envoyé, le Meneur esquive :

La perdre maintenant ou demain quelle différence ? (Mvt. I, p. 26).

C'est une position qui justifie l'engagement à une cause collective, parce que le Meneur considère qu'ils ont tous un destin commun dans l'espace

national. Aussi, pour l'intérêt du pays, le Meneur ne se laisse pas impressionner par les élucubrations de l'Envoyé qui pense le décourager, en faisant comprendre de manière implicite le danger d'un complot ou d'une subversion politique. Contrairement à ses opinions et idéaux, le Meneur est indubitablement confronté à une idéologie d'abattement psychologique du peuple. Il en ressent les effets négatifs, car cette idéologie et « son travail de filtrage se laissent donc appréhender dans l'écart qui existe entre un modèle construit, faisant office de norme, et un donné³⁷² ». Le Meneur ne veut pas de cette relation problématique et de lacune provenant d'une malfaçon du modèle imposé. Car, dans un contexte de dictature, toute parole différente est considérée non conventionnelle et par essence, subversive dans un univers dominé par le parti unique, la peur et l'indolence.

Le Meneur endosse cette grande et inquiétude responsabilité qualifiée de révolutionnaire pour ses compatriotes, considérée comme une « subversion ». C'est au nom de la nation qu'il s'autorise cette « ...SUB-VERSION. Donc ... cours martiale » (Mvt II, p. 32). Il ajoute : « *Et on nous oublie. Et on nous oublie que nous avons des problèmes de subsistance et d'épanouissement, (...) mais parce que [nous sommes] membres de la communauté nationale* » (Mvt II, p. 34). Il résiste aux conspirations du pouvoir établi et accuse l'Envoyé dont le régime politique refuse le changement. Ses actes rentrent dans le cadre d'une orientation à une socialisation. Cela évoque un processus de socialisation dans toutes les activités nationales pour structurer la faculté de s'adapter à tout changement comme étant une disposition naturelle. C'est une vision optimiste tournée vers un avenir serein, concocté par une trajectoire de pensée ascendante au bien commun de toute la communauté nationale. Très déterminé à affronter le pouvoir, le Meneur se moque du fait que l'Envoyé va rapporter ses paroles aux dirigeants de la dictature. Et, c'est avec un rictus aux lèvres qu'il le lui dit :

(...) Vous méprisez royalement le peuple (...) à quoi servirait-il de régner s'il n'y avait pas un peuple à brimer. Nous ne serons jamais les outils d'un nouveau clan des riches (...) de nouveaux affameurs du peuple (...) (Mvt II, p. 37).

³⁷² HAMON, Philippe, *Texte et idéologie, Op.cit*, p. 14.

A la tête du mouvement de revendication, le Meneur s'affirme comme un nationaliste qui connaît ce qu'il veut. L'étape de sensibilisation des groupes et de dispositions pratiques de la marche pacifique étant assurée, il tient maintenant à s'imprégner des rapports auprès de ses collaborateurs. Il demande à la militante son :

Rapport de militante d'une cause noble. (Mvt IV, p. 43).

La Militante lui confie que les services secrets du pouvoir sont au courant de leur projet depuis longtemps. Cela ne fait que confirmer ses renseignements sur la réputation et les intentions du pouvoir. Malgré cela, ce pouvoir ne change pas et, en face du Curé, le Meneur ne baisse pas de ton pour enrayer l'argument selon lequel, « le peuple vit dans la paix et dans la prospérité ». Avec insistance, il rappelle au Curé que le peuple ne vit pas dans la prospérité ni dans la paix. Ce peuple, dit-il, est exploité par ses propres dirigeants, même s'il ne se plaint pas à haute voix. Dans ce cas, il lui revient la charge de le sortir de cette exploitation. Convaincu de son rôle de leader, même de celui de protecteur du peuple et de la nation, le Meneur étale au Curé ce raisonnement à la fois ironique et proche d'une démonstration de la sociothérapie :

(...) Nous n'avons par ailleurs dit à personne que nous revendiquons pour le peuple. Et même si cela était ? Qui est le peuple ? N'en êtes-vous pas ? N'en sommes-nous pas ? (Mvt V, p. 52).

Toutes les accusations portées à son endroit ne faiblissent pas sa conviction. Pour le Meneur, considérer son langage de communiste, n'est qu'une échappatoire pour l'éloigner de la lutte au profit de la communauté nationale. C'est une lutte pour le véritable changement au plan moral et spirituel.

4. LE CONTEXTE DU CHANGEMENT

La mobilisation à la nécessité d'un changement réel, partant d'un premier état difficile, vers une nouvelle situation meilleure, est constante chez Mikanza, en tant qu'homme et en tant que dramaturge. Il montre que le peuple est toujours marginalisé, que ce soit pendant la période coloniale et après l'indépendance de notre pays, dans la prise en charge de la gouvernance, soit encore pendant le processus de la démocratisation. Cette situation de domination du peuple qui perdure dans le temps, incite le dramaturge à réagir pour éviter et prévenir la dérive de la société.

L'idéologie qui sous-tend un appel au changement, se remarque dans la représentation d'une existence qui favorise le bien, le progrès social et le développement humain, au lieu de s'abandonner aux souffrances, comme le chef Manga dans *P.F.A.* Ce dernier se résigne uniquement dans l'espace clos de son village au lieu d'opérer un changement prenant en compte la vision de l'autre. Une vision en faveur du traditionalisme positif qui œuvre au destin commun. Ce changement ne peut arriver que dans l'effort de tous et la franchise de cœur et des actes que chacun pose. C'est que la mutation de la société dépend pour beaucoup des décideurs, de la classe dirigeante et des responsables de famille qui obstruent, comme c'est le cas dans *P.M.*, la voie d'un avenir radieux à la progéniture. Pourtant, les adultes ont la charge de conduire les jeunes à devenir aussi adultes et responsables, grâce à un encadrement efficace et efficient. Malheureusement, dans leur ensemble, les adultes agissent ou posent des actes lourds au détriment de la condition de vie des plus jeunes.

Dans *L.B.K.*, l'entente fait cruellement défaut. C'est ainsi que le désaccord s'installe au niveau de la vision politique et de la gestion du pays. Dans une telle situation, le changement dans l'harmonie des groupes politiques est loin de se réaliser. Le dramaturge dans *P.F.A.*, *P.M.*, *N.S.* et *L.B.K.* voudrait désigner quelques obstacles à tout changement. Il récuse l'autoritarisme désuet et décadent, le système de parti unique et le système politique occidental copié de façon aveuglante, lesquels conduisent au déchirement social. Le tableau général s'adjuge notamment, d'un autoritarisme parental, de celui du chef traditionnel et d'un parti unique lesquels diffusent une idéologie mi-communautaire, mi-capitaliste et

misanthrope. Un tableau qui montre les intérêts de groupes au pouvoir qui ne laissent aucun espoir aux citoyens et au pays de sortir de l'ornière dans laquelle ils sont placés. Se situant dans le processus de démocratisation qui fut prôné au pays, les pièces de théâtre N.S et M.E anticipent des faits et interrogent plus qu'elles inquiètent quant à ce qui concerne la prise en main de la destinée du peuple.

Les autres pièces de théâtre n'en sont pas moins révélatrices de la condition désastreuse de ce même peuple, bien que décrivant des situations antérieures à N.S et M.E. Dans l'ensemble, leurs contenus s'inscrivent dans une situation de dérive de la société. Cette dérive se distingue ou se caractérise par le fait que la misère côtoie une abondante écriture qui évoque la réalité quotidienne, semblable à celle des congolais, en des situations et circonstances que l'on dit relever de *l'incongruité humaine*. De mieux en mieux, lorsqu'il s'agit des dirigeants politiques africains, ces écrivains n'hésitent pas de montrer une spéculation sur leurs comportements inadmissibles et l'usage des suspensions à l'égard du peuple, pour trouver là des motifs à l'opprimer. Tel est le cas du régime inhumain de N.S qui utilise des taupes insensibles vis-à-vis de leurs compatriotes. Ainsi on constate que l'Envoyé et le Curé protègent l'illégalité et l'incurie de leurs pourvoyeurs au sommet de l'Etat. Tous deux emploient des menaces et flatteries, qui relèvent d'une thématique sadique liée à un mythe injustifié, consistant à glorifier à contre courant les dirigeants du pays. Le décor présenté se joint à un attrait pour l'occultisme, l'obscurantisme et le culte de personnalité qui, davantage, créent le fossé entre le gouvernement et le peuple.

A ce propos, la dimension prémonitoire que le dramaturge présente dans N.S notamment, est conforme à une mise en garde contre le danger que peuvent apporter ces différentes pratiques qui versent dans l'autoritarisme véreux. Aussi, l'histoire renseigne que le *réalisme merveilleux* en Haïti principalement, marque longtemps une vision du monde qui met en cause l'entreprise coloniale et colonialiste, pour ainsi se méfier du discours historique dominant réservé à la littérature post-coloniale. Dans cette optique, le *réalisme magique*, quant à lui, s'accommode de la capacité des œuvres littéraires à proposer des réponses justes aux défis du temps et aux circonstances difficiles, cyniques dans les quelles vivent les dominés dans leur espérance de voir une nouvelle émergence de la société. Le réalisme magique de Mikanza

consiste à précéder les événements. Il en sort une idéologie ou une vision axée au renouveau et à une disposition d'esprit protestant contre la répétition des événements semblables qui ont bloqué par le passé le progrès de la société.

En protestant contre les événements malheureux du passé, le dramaturge conditionne le peuple à toujours réagir contre les méfaits et les pratiques rétrogrades des gouvernants. D'autant plus que, s'il est reproché à l'Occident, colonisateur, d'avoir fait des représentations fausses, de propager des clichés qui ont peut être perdu de leur prégnance dans les bonnes consciences en Europe, bien que vivaces encore, il est aussi vrai pour les décideurs africains, en général et congolais, en particulier, d'avoir fait la même chose à leur peuple et de se constituer en bourreaux. Le mandat politique est devenu un rituel de tâtonnement des dirigeants politiques qui confisquent le pouvoir par un concours des armes et dans un climat où règne la loi de la jungle. *L.B.K* se situe dans un contexte de désordre dans lequel seule la logique de la force prédomine. Le déchirement dans la conquête du pouvoir est d'autant plus présent que l'anarchie prend le dessus sur la logique des urnes. Ces dirigeants politiques sont maintenus longtemps au pouvoir ; bloquent les revendications du peuple qu'ils soumettent à leur oppression. Comme ils s'appuient sur la légitimité des armes, une seule règle domine sur les autres : garder les rênes du pouvoir pour devenir de plus en plus riches et puissants au détriment du peuple. Pour changer l'ordre des choses, les écrivains préviennent les conséquences. Prenant appui sur cela, les plus éveillés dans la société, s'approprient des principes et des canaux suggérés par les écrivains afin de jouer un rôle au premier plan.

Grâce à leur génie, ces écrivains incorporent une perception de l'homme libéré des contraintes, en même temps qu'ils le prémunissent des valeurs originelles de l'existence. Par une situation de fait ou connue, ou encore grâce à leur propre ingéniosité, les œuvres littéraires préviennent l'homme quant aux dispositions à prendre. Si l'on prend le cas de la domination politique exercée sur le peuple, on constate qu'elle est de nature à induire une pression physique ou idéologique. A ce sujet, le philosophe et l'homme politique italien Antonio Gramsci écrit : « (...) l'idéologie dominante, sous la forme d'existence d'appareils idéologiques, est directement impliquée dans le système étatique, qui constitue lui-même à

la fois l'expression, le garant et le lieu concentré du pouvoir politique³⁷³ ». Longtemps soumis à une idéologie monocorde, insensible et désuète, le peuple a réclamé son adhésion au processus démocratique d'une part, pour neutraliser l'appareil étatique et politique, d'autre part pour instaurer et proclamer dans *N.S* son nouveau choix. Dans ce sens, le dramaturge comme un expert de la prévention, désigne le système politique comme le défaut, le mal et la déchéance de la société. C'est un système qui a favorisé la politique d'exclusion et de violence d'un Etat-Nation qui réduit la République aux limites de l'espace ethno-tribal. Dans *N.S* et *M.E*, l'individualisme créatif du dramaturge informe et récuse les pratiques d'une régression et de retour à l'émergence d'une « barbarie nouvelle » qui s'appuie sur les voies de la dégénérescence. Par sa conscience, il prévient l'échec de la construction d'une conscience citoyenne au profit du tribalisme, de la corruption et de la méfiance des autres couches sociales, pourtant majoritaires au pays. Il faut donc lutter contre une idéologie d'exclusion et répressive, présentée comme étant une rationalité de la dictature. C'est dire la raison de compter sur une idéologie propre et conforme à la nature africaine et à ses aspirations profondes.

La prémonition du dramaturge dans *N.S*, *M.E* et *P.M* montre le danger d'une hégémonie du tribalisme, de misère, d'autoritarisme, etc. Une hégémonie qui opère en plusieurs cas de figure : le *mode d'imposition* graduel avec comme conséquence des brimades de toute sorte et l'assassinat à grande échelle, le *mépris* et le *refus* d'établir une justice équitable, le *manque* de toute forme d'expression, le *pourrissement* de la condition sociale et le *recours* sans cesse à la soldatesque pour museler et tuer la population.

N.S connote la période de la Conférence Nationale Souveraine (CNS), bien qu'écrite en 1970 et éditée en 1991. Ici, le dramaturge est en avance sur les événements, retrace une réalité poignante d'un moment saisissant par prémonition, procédé qui épouse quelque peu le réalisme magique. Ce procédé témoigne, en effet, d'une libération de pensée et du discours téléologique face à ce qu'on érige comme mythe. Il se dégage dans la version du dramaturge, une maîtrise des événements à venir et l'exigence du défi à saisir face à l'histoire. Aussi, la réalité du Palais

³⁷³ POULANTZAS, Nico, *Fascisme et dictature*, Paris, Seuil/Maspero, 1974, p. 333.

du Peuple se rapproche du drame décrit dans *N.S.*, au cours de la journée du 16 février 1992, lorsque la marche de l'espoir dite « marche des chrétiens » a tourné à la catastrophe. C'est une journée qui a vu le sang des innocents coulé parce que le peuple réclamait la réouverture de la Conférence Nationale Souveraine.

P.M inscrit successivement, par les dispositions exceptionnelles d'esprit du dramaturge, la perdition scolaire qu'il envisage déjà en 1977, au regard de la situation scolaire du voleur, de la femme qui n'ont pu avoir une instruction solide ; ainsi que du jeune garçon rejeté par sa famille. Comme on peut le constater tout présageait la délinquance juvénile, l'absence des mains-d'œuvre qualifiées et les effets d'une instruction insuffisante qui ne permet pas la transformation de la société. Les structures d'accueil des jeunes n'étant pas mises en place durablement, il s'en suit le phénomène répétitif « enfant de la rue », « shégue » et « kuluna », lequel phénomène constitue, entre autres, les faits de prédiction de la pièce de théâtre *P.M*. Bien avant cela, c'est-à-dire en 1974, au moment où le pays affichait un tableau positif sur le plan économique, il a recommandé l'assainissement des mœurs dans *M.E*. C'est aussi le cas dans *P.M*, et l'installation d'une justice équitable dans les Cours et tribunaux, au vu du procès fait à la société congolaise et celui intenté à l'Etudiant. Il suggère une répartition correcte et équilibrée des revenus sur le plan national pour éviter des frustrations. Il invite la société à planifier la production des ressources naturelles, à privilégier l'agriculture, à organiser l'emploi et à opérer des choix sur les mérites. Sans doute aussi à préserver de la paix, soulevée explicitement dans *L.B.K*. Il incite le peuple à identifier les causes ou les germes qui apportent de manière successive la guerre dans notre pays.

Par rapport à l'interminable déstabilisation qui serait orchestrée, très souvent, par les puissances étrangères impérialistes, avec le concours des relais intérieurs ; il sonne l'alerte d'une balkanisation programmée du pays qui fragilise les efforts de développement et la cohésion nationale. Un appel est donc lancé au peuple à veiller à l'Etat de droit épris de justice, faisant obstacle à l'impunité et au désordre récurrent. La guerre, on le sait depuis longtemps, conduit au viol à répétition des femmes, au dépeuplement par milliers des morts et à l'exploitation forcée et intolérable des richesses de sous-sol par les forces destructives et impérialistes.

Poursuivant son travail de prémonition qui sous-tend le changement persiste Mikanza soutient un processus de qualification d'un traditionalisme positif dans la rencontre avec la modernité. Processus dans le cas du village Kipwala (P.F.A) qui doit bannir le dénigrement de nos traditions culturelles parce qu'il adopte des pratiques dégradantes qui considèrent les paysans ou le peuple comme une masse informe, une pâte à modeler. Par rapport à ce type de comportement, il est facile de constater la persistance de l'esprit de domination sur les autres.

5. LA PERCEPTION DOMINANT-DOMINE : OBSTACLE OU ESPOIR ?

Dans la texture des pièces de théâtre de Mikanza, l'on découvre aussi la tendance « dominant-dominé ». Si cette tendance ne convoque pas uniquement un passé difficile marqué par l'esclavage ou la colonisation, ce sont des turpitudes et des incongruités des dirigeants politiques qui ont fait de l'existence un véritable carnage, un espace intolérable entre les hommes. La complexité des problèmes qui s'accumulent révèle chaque jour une violence, ignore la différence et l'altérité. Une violence qui bloque prendre l'envol à réinventer ensemble une vie meilleure.

Dans *L.B.K* les soldats de troupes au front, ont le sentiment de subir les ordres alors que la bataille déclenchée et à laquelle ils mettent en danger leur vie, serait fomentée par les individus ayant de hautes fonctions politiques dans le pays. Les plaintes se font entendre :

Premier veilleur :

(..) J'ai deux femmes et douze enfants. Que deviendront-ils...

Deuxième veilleur :

Quatre ans en effet ... sans plus revoir les nôtres.

Troisième veilleur :

On dirait vraiment que cette indépendance n'a été acquise que pour les civils. Ils sèment le vent et c'est à nous à récolter la tempête. (L.B.K, Tab. II, p. 21).

Plus tard, dans le rang des officiers, persiste le sentiment de soumission aveugle. Ils apprennent que leur position au front est très inconfortable. De plus en plus, ils manquent les moyens de sortir du borbier dans lequel

ils sont maintenus. L'épée de Damoclès semble désormais suspendue sur leurs têtes. Voyant cette instabilité chez ses collaborateurs, le commandant des opérations hurle sur les officiers, parce qu'ils ne se contiennent pas pour sauver les apparences devant cette situation de quasi déconfiture. Il les menace en ces termes :

Le commandant :

Mais que voulez-vous alors ? Déserter ? Passer en Conseil de guerre ? C'est ça que vous voulez ?

Troisième officier :

Quel choix avons-nous ? Conseil de guerre ou fosse commune. C'est une hécatombe que nous préparons ici. Nos hommes en ont marre. (L.B.K, Tab. III, pp. 40-41).

En dépit de la pression du commandant des opérations, exercée sur ses lieutenants pour faire face à la situation, ces derniers pensent qu'ils sont tous victimes. Subir à présent la loi de l'armée, n'appelle plus une autre alternative. P.F.A montre la colère à peine voilée du sorcier Dititi, face à l'imposition du chef Manga que soutient mal à propos le notable Mala. Dititi pense qu'une décision qui n'a pas été mûrie au préalable par tous est insupportable. Malgré son insistance, le chef Manga rejette sa proposition d'envoyer une expédition dans les différents sites où peuvent se dérouler les feux de brousse.

Dititi :

Ai-je mal fait d'avoir soulevé ces problèmes pratiques comme vous le dites ? Je peux alors me retirer. (P.F.A, Acte I, sc. 9, p. 18).

L'exaspération du sorcier s'explique par l'incompréhension manifeste de sa proposition raisonnable et salutaire qui est négligée par l'imposition immédiate des feux de brousse. Dans P.M, la femme est soumise, malgré elle, au mariage précocé. Elle n'avait aucune possibilité de s'en échapper. Elle nous le dit :

(...) M'ayant ainsi vendue il ne pouvait plus faire de remontrances à son beau-fils. J'étais devenue son bien ...

(...) J'avais tout essayé. Mon père ne pouvait que m'encourager à souffrir et à me résigner. (P.M, Tab. VI, p. 51).

Le voleur explique que dès l'enfance, il a été victime des actes de ses parents, de son frère et de la société. C'est à cause du dysfonctionnement de la société que tous les maux s'installent durablement. Quant au garçon, il ne répondait qu'aux ordres d'un « vieux », c'est-à-dire d'un homme, non seulement plus âgé que lui, mais aussi et surtout imposant et impitoyable devant ses instructions.

Le garçon :

... Nous recevions les ordres d'un vieux ...

(...) Et tout ce qu'on volait lui était remis. Il nous menaçait. (P.M, Tab. II, p. 21).

Les menaces sont habituellement proférées à l'endroit des faibles. Ces derniers ne sont pas incapables d'évoluer dans la société, mais ils sont plutôt mis dans une situation de se réaliser pour que les autres plus forts, soit prennent leur place, soit les ignorent totalement. Les étudiantes dans *Biso*, se morfondent comme si elles étaient exclues de la communauté universitaire, là même où d'après elles, l'égalité de sexe ne s'affirme pas, en dépit du fait que c'est un haut lieu du savoir et de rationalité. Si, en particulier, la communauté universitaire ne défend pas correctement leur place, la société, en général, n'en fera pas plus. Surtout quand celle-ci est dirigée par des individus qui n'ont que faire des autres classes sociales, qui emploient des mécanismes pour surveiller et contrôler des prétendus suspects du régime politique. L'Etudiant de M.E qui revient au pays n'échappe pas à ce type de contrôle dont ses compatriotes souvent ne s'aperçoivent pas.

(...) Avec vos contrôles et patrouilles on ne sait jamais... Ah, dire que dans un pays étranger où je suis resté des années, c'est à peine si j'ai exhibé mes pièces plus de trois fois et ici, dans mon propre pays... (M.E, Acte I, p. 74).

L'Etudiant constate que le contrôle opéré par les éléments de la gendarmerie nationale est incompatible à la jouissance de la liberté du citoyen dans son propre pays. C'est que le pouvoir politique utilise ses mains tentaculaires pour dominer et anéantir les tentatives de libre expression susceptible de contredire au grand jour ce pouvoir. Habitué à cet esprit de contradiction, l'Etudiant évite « d'utiliser des périphrases et des euphémismes » (Acte II, p. 93), comme il le fait quand il parle au

directeur de l'administration publique. Et, au tribunal devant les juges, il sait que le même directeur, dans une association de malfaisance, conjure à sa perte. Une association qui n'a aucune conscience, a en entendre ce qu'il dit :

(...) vous ne voulez pas avoir des remords, des ennuis avec votre conscience, si vous en avez encore une ... Non détruisez-moi ... écrasez-moi ... envoyez- moi à la potence ... Je n'ai aucune force derrière moi pour causer des ennuis ... qui vous demandera des comptes ? (M.E, Acte III, pp. 153-154).

L'appareil militaro-administratif fonctionne nuit et jour sans relâche pour surveiller les « dérapages » du peuple. Ce système que décrit le Meneur dans *N.S*, est fondé sur l'idéologie répressive selon laquelle *la force* est la continuation de la politique. Force corruptrice par les avances que le pouvoir fait à l'endroit de Meneur, avant la marche pacifique, en dépit de la réduction du peuple à « une coercition asservissante et à la dégradation morale de quiconque l'accepte ; par les faveurs ignobles qu'elle prodigue ³⁷⁴ ». Une politique certes sordide, consubstantielle au fascisme tributaire de l'apologie de l'appartenance au « même carré politique » et d'érection du principe d'exclusion et d'élimination des concitoyens qu'on accuse maintes fois à tort d'insoumis à la loi établie. Une loi brutale des armes, « *les larves dévastatrices* », indifférente devant « *le cri longtemps étouffé, cri de douleur* » du peuple (Mvt I, p. 22). De cette manière, *N.S* rallie à la fois la réalité zaïroise du régime mobutien où la politique recourt toujours à l'abattement des consciences, profite de l'incrédulité des citoyens, afin d'asseoir un pouvoir bien que chancelant. Un pouvoir qui s'appuie à un corps armée des parasites, d'alliés soumis et de généraux inconditionnels. Ne faut-il pas à ce propos, prendre en compte le contenu que Jean Baechler donne à l'idéologie qui sonne clinquant : « (...) elle accomplit son œuvre en fournissant un critère pour rallier les amis et exclure les ennemis ; en justifiant le choix des valeurs ; en masquant les passions de manière à détourner la morale au service de la politique et à faire du vice une vertu (...) ³⁷⁵ ». Comme on le constate, cette idéologie a été bel et bien dans les lignes maîtresses d'un vaste programme politique au cours de trente-deux ans de la dictature mobutienne.

³⁷⁴ PETELO NGINAMAU, Fidèle, *Op.cit*, p. 25.

³⁷⁵ BAECHLER, Jean, *Qu'est -ce que l'idéologie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 104.

Ainsi, l'idéologie du pouvoir s'oppose à celle du peuple représenté par le Meneur qui, parmi le peuple, est imprégné de la recette socio-participative capable de faire douter la force du pouvoir. Le pouvoir domine le peuple jusqu'à le rendre affable et impuissant au développement intégral. La pièce *N.S* porte de bout en bout cette pression de l'autorité politique qui écrase tout ce qui se met en travers de son chemin. Le peuple est mis en face du rouleau compresseur. Ce genre d'influence sur les autres tend, de plus en plus, à demeurer une habitude des plus forts à se complaire par mauvaise foi pour forger deux camps antagonistes. Mettant en relief l'aspect de catastrophe, prôné par Antonio Gramsci³⁷⁶, Nico Poulantzas parle de la domination politique, laquelle est issue non « seulement au moyen de la seule répression physique, mais requiert l'intervention décisive et directe de l'idéologie ³⁷⁷ ». Celle-ci impliquée dans le système étatique, constitue à la fois l'expression et l'appareil de soumission. Les talkies walkies apportés par l'Envoyé figurent sur la longue liste des stratagèmes qui subjuguent le peuple : les écoutes à distance, les taupes, la violence physique et verbale, les mensonges, les représailles, les armes, la séquestration et l'appauvrissement du peuple, etc. Ce type de système étatique, vu dans les pièces de théâtre, peut avoir une signification et peut recevoir quelques investissements institutionnels dont l'application tombe sous le coup d'une prescription. Il s'en suit des relations entre sujets et ordonnateurs (les gens au pouvoir) où la norme consiste en la manipulation des sujets et de la loi. Le chef Manga qui se retrouve dans ce schéma répressif, se prend pour l'unique référence, s'oppose à la concertation apaisée entre villageois. Il juge mauvais tout ce qui provient d'une opinion contraire à la sienne. En tant que dominateur, il ne permet pas de passer au changement idéologique censé venir d'ailleurs, bien qu'apportant de modification au triangle dramatique. Toutefois, le passage idéologique est réussie grâce à la rude épreuve de danse et au filtrage concerté d'éléments nouveaux de réalisation sociale et d'interposition de la grande sagesse traditionnelle. Ce passage est accueilli, au bout du compte, par le soutien populaire.

³⁷⁶ GRAMSCI, Antonio, est un homme politique et philosophe italien qui a étudié le phénomène de masse du fascisme. Son apport porte sur la détermination de l'appareil idéologique de l'Etat fasciste. Il précise que l'Etat ne doit pas être seulement conçu de la façon « traditionnelle », - appareil de « force » - mais comme organisateur de l'hégémonie. Le contrôle des consciences populaires dans la constitution d'appareils idéologiques pour contribuer à la peur et à la terreur dans des situations de crise que Gramsci appelle la catastrophe de la domination politique.

³⁷⁷ POULANTZAS, Nico, *Op.cit*, p. 333.

Si dans *P.F.A*, il y a eu réversibilité du poids sur la balance pour voir l'échec de Manga, dans *L.B.K* deux groupes idéologiquement opposés, c'est-à-dire l'armée et la rébellion. Le capitalisme a triomphé du communisme plus proche du peuple, en connivence avec les puissances étrangères par l'interposition des marionnettes locales acquises à leur cause. Cette idéologie ''malveillante'' que le pouvoir diffuse à profusion, s'articule sur un ensemble de sentiments et de représentations totalement injustes, subjectifs et condescendants. Chez les dirigeants de quelque nature qu'ils soient, le grave défaut à nuire et à ridiculiser les autres, hérité des contacts avec les colons étrangers, persiste pour garder à leur profit tous les avantages qu'offre la société. L'homme est un loup pour l'homme s'accorde-t-on de dire.

Pour Charles Peirce l'homme est un signe³⁷⁸, de même que tout être est sujet d'expériences diverses avec les autres. Ainsi, on l'admet avec le philosophe, médecin et astronome grec Sextus Empiricus que l'existence du signe suit celle de la nature et celle de la constitution de l'homme. Si ce dernier est marqué des actes conformes au respect des autres, il apporte du même coup une connaissance au signe (entendez une désignation) qui l'identifie comme bon, conformiste, excellent, sensible, généreux, etc.

Les expériences engagées par Mayamu, le Meneur et l'Etudiant sont prises comme des *anti-valeurs* par un système *rigide* et *impénitent* qui ne voit que ses actes et ses initiatives comme les seuls « insignes » (faits comme signes) qui valent plus que ne pourra le faire le reste de la société. En effet, les pièces de théâtre *P.F.A*, *M.E* et *N.S* élèvent les autorités traditionnelles et politiques administratives à un rang social qui n'appelle aucune contradiction de leurs administrés. Les opinions des plus forts prédominent sur celles de la masse, pourtant majoritaire dans la société.

A ce propos, les signes « chef », « notables », « directeur » symbolisent la grandeur, la sagesse et la pertinence, en vertu de la convention sociale.

³⁷⁸ Dans cet ordre d'idées on retrouve la notion peircienne du signe bien que trop générale, il existe entre autres une généralisation du signe vers le symbole, une triade RIO [Représentamen (Actuel), Interprétant (Virtuel) et Objet (Possible)], partant de l'être définit par préscission successives d'où sortent une priméité, une secondéité et une tiercéité qui se réfèrent respectivement à la qualité, à un fondement. La préscission, notion empruntée par Peirce à Duns Scot, un métaphysicien médiéval, est une distinction non réciproque, à la différence de la discrimination et de la dissociation. Ainsi, on peut supposer l'espace incolore (préscission de l'étendue relativement à la couleur).

Ils représentent des valeurs et catégories sociales qui peuvent être considérées comme des « légisignes » ; ainsi que les signes « feu », « corruption », « dictature », « arme » et « sang » semblent régir une manière d'imposer la loi par ceux qui sont à la tête de la société. Ces individus et dirigeants, à n'importe quelle structure étatique nationale, sont devenus des « légisignes » sur lesquels on ne peut transiger au risque de subir de fortes représailles. Car, aussi contradictoire que cela puisse paraître, J. Derrida³⁷⁹ note que, si l'on considère d'un point de vue phénoménologique, la constitution active du sens et de la valeur, c'est à travers les signes en général que la vie produit la vérité et la valeur. Ce processus d'adhésion au camp des plus forts qu'Alain Viala décrit comme celui qui « fait passer de l'opinion à la croyance : de l'idée que l'on se trouve en telle ou telle situation et qu'on se trouve ''bien'' de s'y trouver à l'affirmation que cette situation est ''bonne'', qu'elle est même la seule bonne³⁸⁰ ». C'est ce qui, peut-être, conforte le plus souvent les dirigeants à convertir leurs opinions à une certitude absolue, à dominer sur le peuple sans aucune gêne ni scrupules. Ces dirigeants politiques ont renversé l'échelle des valeurs, faisant croire ou mieux imposer les mauvaises valeurs. Ils ont introduit dans la vie sociale et politique le mal pour le perpétuer avec une grande facilité et rendre le bien *difficile* et *inaccessible*. Au langage humanisé, se substitue des termes plus irréels, correspondant à une traversée hors du vrai, vers l'application d'un langage par lequel l'être est faussement inventé. Langage, pour emprunter une expression d'Antonin Artaud, « dont le seul usage désormais, est de servir de ''moyen de folie'', d'élimination de la [bonne] pensée, de rupture³⁸¹ » et de rejet du bien. Il y a là comme un ébranlement de conscience, à l'idée de refaire l'homme selon un faux modèle, dans un monde transformé de manière négative, où la conscience sert étrangement des intérêts partisans.

D'ailleurs, selon l'approche marxiste, les dominés intériorisent ce genre de rapport sous la forme d'une « fausse conscience ». Cette dernière est une nouvelle *doxa* selon P. Bourdieu, appelée processus d'inculcation des valeurs ou croyances. C'est aussi une forme de violence (violence symbolique). L'idéologie républicaine et démocratique qui devrait fonder

³⁷⁹ DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 74.

³⁸⁰ VIALA, Alain cité par MARCHAND, Alain Bernard, « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », in *Philosophiques*, vol. 15, n° 1, printemps, 1988, p. 123.

³⁸¹ ARTAUD, Antonin, « A table », in *Œuvres complètes I*, p. 34, cité par MARCHAND, Alain Bernard, *Op.cit.*, p. 124.

la normalité, est en voie de disparition pour le maintien des groupes centripètes et discriminatoires. Le contenu vrai est en opposition au contenu inversé par le régime politique, faisant une offre politique conçue comme une addition de souffrances. Les mensonges sont diffusés. Les cohérences et les visées sociopolitiques salutaires sont remplacées par des massacres et tueries. Pour rayer un tel système, Régis Debray, en médiologue, analysant la politique actuelle dans le monde, répond plus qu'il s'en interroge : « N'est-ce pas à ce vérisme pointilliste et pulvérisateur qu'on doit une certaine évanescence des notions de bien public et d'intérêt général ? ³⁸² ». A ce propos, la militante s'insurge contre la manière dont les informations officielles du pouvoir sont « rafistolées » par la presse :

(...) Voici : les discours, les déclarations, les articles dans la presse nationale et internationale, il y en a eus. Tout tend à démontrer que nous sommes un peuple prospère, heureux et libre. (N.S, Mvt IV, p. 46).

Il n'empêche que le bon sens reconnaît ce vérisme inconciliable, comme une montagne de mensonges pour légitimer et perdurer le pouvoir en place. Cette overdose spectaculaire du pouvoir est une démonstration de manque de conscience et d'humanisme.

³⁸² Lire : DEBRAY, Régis, *L'obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.

6. L'HUMANISME DE MIKANZA

Les pièces de théâtre de Mikanza ne scandent pas un humanisme inédit, mais aux éclats actuels. Le sens qu'il donne à cet humanisme porte sur l'égalité, le droit à la vie et à l'existence honorable accessible à toute personne quelle que soit la tribu, la classe sociale et quel que soit le niveau d'études. La recherche de l'harmonie sociale doit statuer sur ce que Protagoras, dès l'Antiquité disait : « l'homme est la mesure de toute chose ». La procédure selon laquelle, Mikanza s'oppose à la déshumanisation tient d'une configuration idéologique qui se dresse comme un rempart à une mécanique vieillissante de la pensée unique. Il reprend l'incapacité des dirigeants à ne pas s'ouvrir et à opérer le changement attendu par la société. Il suppose cruellement que ce sont des rapports sociaux du type colonialiste qui continuent à bloquer le développement et le renouveau humain. Cet homme nouveau s'apparente à cette élite intellectuelle qui n'a pas renoncé à sa fonction du clerc, qui ne trahi pas et porte son attention sur le sens d'un humanisme décent à l'encontre d'une idéologie dominante et oppressante. Son objectif peut-être, est de critiquer, sans détour, une conception inadéquate du pouvoir politique sur la morale, l'homme et la société. Une conception versant dans un tel imbroglio que, P. Bourdieu, dans son article³⁸³ qualifie d'une utopie d'exploitation humaine sans limite.

Le besoin d'humanité est toujours perceptible dans une œuvre, car celle-ci s'adresse à l'homme quelle que soit sa race. Cela paraît être une nature évidente chez les écrivains, même s'ils témoignent d'une histoire spécifique. Celle, altruiste, parce que se livrant à la place de leurs compatriotes sous la censure et la fureur sanguinaire des pouvoirs forts et handicapés à la fois. On comprend pourquoi alors Sony Labou Tansi exprime sa révolte : « Mais le temps exige que priorité soit donnée au genre humain en danger³⁸⁴ ». Comme on peut aisément l'imaginer, la pratique de l'art d'écrire n'est pas une activité pour le lucre, mais bien une œuvre, encrée dans un contexte précis, qui civilise l'être ayant un corps matériel et spirituel. Il s'agit d'un contexte propre à l'homme, à son

³⁸³ BOURDIEU, Pierre, « *L'essence du néolibéralisme* », paru au journal *Le Monde Diplomatique* de mars 1998.

³⁸⁴ DEVESA, Jean Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 163.

identité. L'art, explique Jean Michel Devesa, « c'est d'abord art de vivre. Art de vivre, manière d'humaniser, qu'on le veuille ou non ³⁸⁵ ».

Très attaché à la vie communautaire dont il voit clairement les limites et l'issue de sortie, Mikanza a entrepris de décrire les faits qu'il observe. Lancé, un peu malgré lui, dans une dramaturgie de construction de l'homme, il veut détruire l'inconscience. Il a le sentiment d'être écartelé entre une certaine vision idéale, pure et un sens aigu de la réalité humaine et sociale. Relayant souvent ce qu'il voit à travers la marche d'une société en décadence, il met le spectateur (le public) face à sa propre réalité. La situation des individus face à leur propre société, face au monde, leur *mode de rapport* au réel. C'est un dispositif qui traduit en signes simples et archétypaux la structure psychique de l'individu et la forme de son rapport dynamique au monde. Il permet aussi de poser la question, à travers les situations dramatiques, de cette articulation entre l'esprit individuel et les autres classes sociales qui amènent les êtres humains à détruire les autres et à s'auto-détruire. L'une des dérives, dans ce monde contemporain, est celle de la faillite du rapport fondamental entre l'individu et le monde (les autres), qui repose sur la destruction autour de soi, au lieu de construire l'avenir et la bonne relation au monde. Construire l'avenir a l'avantage de matérialiser le projet collectif, résolument tourné vers le développement d'un avenir qui consacre la réussite de tous.

P.M présente la rupture dans l'établissement d'une société équilibrée, causée par la prise du pouvoir d'une idéologie dominante et prédatrice qui bride les bonnes initiatives. Mikanza présente la situation de sa société telle qu'elle est, et attend la voir s'améliorer. Le silence continu qui règne dans le pays, au regard du contexte dramatique de N.S et M.E, atteste que l'espace de liberté et de développement des activités humaines, ne répond pas au principe de partage et d'harmonie sociale. Au contraire, cet espace saborde la dynamique sociale, bloque une foule devenue muette et qui souvent, se trouve en deçà de la vie humaine. Une foule qui, comme le dit Alain Corbin, a l'air « d'un troupeau qu'un iman conduit, qu'un janissaire égorge ³⁸⁶ ». Par ailleurs, ces hommes

³⁸⁵ DEVESA, Jean Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, cité par GUBARIKA Prosper, *Op.cit.*, p. 484.

³⁸⁶ CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, réédition Flammarion, coll. Champs, 2000, p. 100.

muets ne sont guère plus que des ombres et aspirant à l'être pour échapper à la vindicte du pouvoir dictatorial. Mais les yeux du dictateur attirent des courtisans, comme les regards du serpent fascinent la proie. C'est dans une telle image zoomorphe déshumanisante qu'il faut comprendre le terme ''léopard'', qu'emploie Mikanza pour montrer du doigt le dictateur. De cette image, apparaissent aussi « *les crocs du fauve, les griffes du rapace* (Mvt I, p. 22) » par lesquels s'établit un lien d'irréversibilité, de coupure avec toute la société dans laquelle cloîtent les paisibles innocents.

Devenu farouche adversaire du totalitarisme, Tzvetan Todorov prône une forme d'apolitisme et d'éthique libérale où l'individu doit toujours primer sur les institutions et sur toute forme d'engagement sociopolitique. Ce qui n'est pas le cas dans *N.S.*, au contraire, la politique soumet au nom de la dictature, impose les hommes de vivre sous ''la chape de plomb'' qui paralyse et constitue un fardeau. Cette politique embrigade anarchiquement toute la vie sociale. En principe, une démarche conduisant à l'apolitisme, est un acquis pour une autodétermination de l'individu. A cela, l'éthique individuelle que promeut Tzvetan Todorov, est une recherche permanente du « bien » contre le « mal ». Sachant que la voie du « mal », loin d'être retranchée de l'humanité, est toujours invoquée comme une des voies toujours possibles que peut emprunter n'importe quelle vie humaine. Tzvetan Todorov s'indigne d'un pouvoir qui accentue et veut que tout soit à la politique. Car, dit-il, « il semble qu'une fois introduit dans la vie politique, le mal se perpétue avec une grande facilité, alors que le bien reste difficile, rare, fragile. Et pourtant possible³⁸⁷ ». Mikanza disqualifie la démesure du pouvoir qui enlise la vie du « peuple des taudis, brebis pour l'abattoir ». Son adhésion à la cause du peuple est reprise par le Meneur qui regrette :

Notre petit quartier, dans la commune nationale, est insignifiant et n'attire aucun regard. Et on nous oublie ! Et on nous prive même d'eau. (...) nous quémandons un regard, le droit à la vie : une goutte d'eau. Voilà longtemps que de nos taudis montent les plaintes et les pleurs, s'élèvent des mélodies de désespoir. (N.S, Mvt II, p. 34).

³⁸⁷ TODOROV, Tzvetan, *La Signature humaine*. Essais 1983-2008, Paris, Seuil, 2009, p. 172, cité par BAUDRY, Marie, Les portraits de Todorov : entre humanisme des lumières et idéologie juste-milieu, Publié sur Acta, le 11 octobre 2010.

Il interpelle le pouvoir, lui faisant savoir que le peuple fait partie de la même communauté nationale. Il interdit donc le pouvoir politique à mettre le peuple à l'écart du développement, lui refusant l'eau pour vivre. C'est comme pour signifier que donner de l'eau au peuple, revient d'abord à le reconnaître et lui permettre d'aspirer au bien-être social. Il étale par là, une réalité sociopolitique en pleine diffraction, fustige avec une plume d'éclat, comme un écrivain, les égarements des gouvernants dans "le rôle de patins farfelus et sanguinaires, de personnages incompetents et dérisoires". Car ceux-ci instaurent une gouvernance larguée « sans amarres, réfractaire au bonheur collectif, celui-ci, au total, nie tout progrès social véritable³⁸⁸ ».

Figure humaniste, Mayamu dans *P.F.A* recherche les possibilités d'une vie acceptable et paisible pour son village. L'idée d'un notable digne, devenu chef du village, offre une trame à Mikanza, mettant en cause les responsabilités du chef coutumier dans une communauté où les énergies se renouvellent. A ce propos, Mikanza veut que chaque individu aime sa communauté et son pays, dans sa manière à le servir. Le dramaturge invite les gens à la fraternité et à l'amitié, comme Mayamu qui le démontre naturellement dans cette déclaration :

J'ai compris alors le proverbe des sages : « celui qui n'aime pas les hommes n'a pas de compagnon. Il n'aura pour affronter les malheurs de la vie que son ombre, c'est-à-dire, rien du tout ». (Acte II, sc. 7, p. 44).

Son partisan dans cette logique n'est autre que le Chef Mukoko. Ce dernier est conscient des effets négatifs d'une vie cloîtrée et égoïste qui a élu domicile chez son compatriote Manga. Il donne raison à Mayamu :

Vous avez raison car : « L'ami, c'est un second frère ». (P.F.A, Acte II, sc. 7, p. 44).

Le Chef Manga ne montre pas vraiment des aptitudes, à promouvoir le village Kipwala, à travailler pour éviter la misère et à rechercher son bien-être. Il met sur la balance le progrès et la régression, mais dans le but de faire triompher cette dernière. L'Etudiant de *M.E* par ses remarques, inculque ses amis et le directeur de l'administration publique au sujet des

³⁸⁸ GUBARIKA, Prosper, *Op.cit*, p. 477.

modalités d'un avenir radieux pour tous les hommes. Responsabilité non seulement d'un chef, mais aussi de tous les dirigeants politiques dans un pays indépendant. Il participe à l'appel de l'élite, la mobilise pour accroître une conscience humaine digne. Le dramaturge refuse les anti-valeurs (la corruption, la concussion, la prostitution, etc). Dans la peau de l'Etudiant, il exprime la volonté de servir le pays correctement, de se conduire de manière honnête, de se dévouer pour le pays et de fournir des efforts au profit d'une vie modèle, d'un développement commun et communautaire. Faisant ainsi entendre que l'appropriation des qualités essentielles de l'être humain, est un élément fondamental de l'humanisme. Il diffuse plus clairement le patrimoine commun qu'est l'existence humaine et, l'importance même, à promouvoir une vie normale pour tous, selon notre génie et notre propre situation.

L'humanisme pratique ou moral impose à tout humain des devoirs et des interdits éthiques. La morale de *N.S*, exhorte la société à l'union des forces pour combattre toute sorte de mal. Cela implique un engagement à la recherche de la vérité et de la bonne moralité par des moyens qui protègent et conservent la condition honorable de l'homme. A ce titre, les notions de tolérance, d'indépendance, d'ouverture aux autres et de solidarité, conduisent au respect de droits fondamentaux de l'être humain. Dans ce contexte, vont éclore les valeurs exprimées de la non-violence, de la non-discrimination et de l'autogestion active conformes au progrès humain. C'est qu'en même temps, apparaîtra sans doute, le refus d'abêtir, d'anéantir et d'ignorance totale de l'homme, comme générateur du bien, continuateur de l'espèce humaine. Grâce à l'amour filial, l'oncle, la mère et la sœur se sentent rapprochés du malade, de même que l'Epouse se prête au dévouement de son époux malade. Leur spontanéité à demeurer auprès de lui, informe sur les disponibilités humaines à vouloir aider un prochain en toute circonstance. Le dévouement de l'Epouse, comme cela se voit dans toute la pièce *T.S.F*, renforce son espérance à la survie du foyer conjugal. Ce même dévouement considère que la personne humaine est le moteur de toute action sociale. Un moteur qui anime et imprime d'une valeur éthique toute connaissance, toute science, tout art, et ce faisant, toute activité humaine. Devant l'atrocité d'une maladie, la sensibilité de l'Epouse agit dans un double mouvement d'auto-détermination et de préservation de la vie humaine, en dépit de la fragilité de ses actes.

Dans une telle perspective et, au travers de l'égalité entre les hommes, Mikanza invite dans *P.M* et *Biso*, à conserver les dons reçus de l'existence lointaine de la société. Les dons irremplaçables dont les hommes s'inspirent, et s'en sont inspirés, pour inventer chaque fois le style de vie et apporter, par un sceau original de nos génies, une contribution au développement du pays. Au fait, parlant du génie, on peut la percevoir à travers une idéologie forte, peut-être partagée, laquelle pourrait se retrouver parmi différents dramaturges congolais. C'est donc le propos du prochain chapitre.

Chapitre 3 : MIKANZA ET QUELQUES DRAMATURGES CONGOLAIS : MEME UNIVERS IDEOLOGIQUE ?

1. LE CONTEXTE EN QUESTION

Le théâtre congolais connaît aujourd'hui une multiplicité d'auteurs qui produisent des pièces selon leurs propres génies. Leurs expériences peuvent être semblables par le fait qu'ils vivent dans un même pays ; elles peuvent aussi diverger par rapport aux expériences individuelles d'auteurs et d'hommes vivant dans la société. Marqué au fond, par la culture et pratiquant au grand jour, dans les arcanes du genre théâtre, Mikanza, comme tous les écrivains (auteurs) fait de la littérature qui, «de manière générale, est entendue comme transposition du fait social, expression de la conscience collective déifiée en vue de l'interprétation et de la traduction de cette dernière (...)»³⁸⁹. En outre, étant donné qu'il se trouve être l'un des dramaturges congolais, il nous inspire un contexte d'écriture lié à la dramaturgie, semblable peut-être, à celle des autres dramaturges congolais. Son expression thématique est consécutive à son temps, parce qu'à chaque époque, correspond une exploitation de la socialité congolaise dans les œuvres dramatiques. Une exploitation considérée comme leur cheminement dans un travail commun que les dramaturges assument, au rythme de leurs excitations, de leurs convergences et leurs implications diverses. Au plan topologique, géographique et idéologique, tous se constituent au fond de leur écriture dramatique, un véritable langage significatif pour se reconnaître dans une seule origine, leur propre histoire. L'idéologie telle que filtrée et perçue à travers les pièces de théâtre de Mikanza, peut être reprise d'une autre manière par ses compatriotes, auteurs de théâtre. Justement, au regard de conflit, de l'unicité, des abus du pouvoir politique et d'autres méfaits que les dramaturges vivent dans leur position particulière au sein de la société, ils recourent au même génie, comme le suggère J.P. Sartre, c'est-à-dire au pouvoir permanent de former et de critiquer des idées. Il faut comprendre bien qu'en ce moment les dramaturges aident le public à construire son idéologie.

³⁸⁹ Lire : BWANGA ZANZI, Jean Pierre et AMURI MPALA LUTEBELE, Maurice, dans le résumé du *Colloque International : 1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine*, sur la « Littérature africaine francophones du XX^{ème} siècle. Une dynamique de décolonisation bradée », Lubumbashi, 26-28 janvier 2005.

Au regard des théories brechtiennes qui identifient la dramaturgie à la « structure idéologique et formelle », on comprendra que la disposition de tout texte théâtral, structuré et censé être émis sur scène, se caractérise également par l'effet à produire sur le public. Tout texte, en effet, est déterminé par un horizon idéologique et esthétique préalables. On constaterait dès lors, la possibilité d'apparition notamment de l'horizon idéologique chez les auteurs dramatiques, surtout quand ceux-ci vivent tous la même réalité sociale. Il y a là, un travail de reconstituer cet horizon, par rapport à ce que Mikanza a laissé voir dans ses pièces, à ce niveau où se poursuit notre recherche. Pour cela, prendre tous les dramaturges congolais pour y voir une similitude ou une différence d'un point de vue idéologique, dans leurs œuvres, est une entreprise qui s'apparente à l'improbable tâche de remplir le fleuve dans un trou.

Ce chapitre n'est pas un recensement de tous les dramaturges congolais au regard de leur nombre. Notre examen de leur idéologie, se limite à quelques dramaturges, grâce auxquels on peut saisir facilement la référence dramaturgique pour obtenir cet horizon tant souhaité. Car, leur expérience se rapporte soit à l'époque coloniale, soit à celle post indépendance. Bien qu'indépendant, la RD Congo a connu, de 1960 à 1966, sur le plan de l'écriture, un théâtre en veilleuse. Car, l'on sait d'une manière générale que, les Belges colonisateurs avaient encouragé les cadres élites à la politique. Une politique partisane qui détourne l'élite intellectuelle de la littérature, en particulier et de la culture, en général. Elle est impulsée par un combat des partis politiques et des associations d'évolués. Or, le talent existe. En entendre Mukala Kadima Nzujj³⁹⁰, au lendemain de l'indépendance et avant leur apparition se signalent les dramaturges Valérien Mutombo-Diba (**Son Excellence Bumba**), Marcel Joseph Mulumba (Un nègre au pouvoir) et Antoine Kabwasa (**Le Bourgmestre de ... Bouchez Monsieur le Bourgmestre**). Mais encore, avant d'amorcer la connaissance de quelques dramaturges phares, Albert Mongita Likeke faisait déjà figure de proue. Certes, Mongita, a vécu la naissance du théâtre congolais à la mode occidentale. Formé à ''La Voix du Congolais'', Mukala Kadima Nzujj le range parmi les premiers écrivains congolais grâce auxquels, à partir de 1955, émerge une littérature

³⁹⁰ KADIMA, NZUJI, Mukala, « Théâtre Politique au Congo », in *Congo Afrique*, n° 368, Kinshasa, CEPAS, 2002, p. 482.

dramatique dont il demeure le chef de file³⁹¹. Viennent par la suite d'autres dramaturges à la faveur de l'autonomie acquise au pays, suivie de l'éclosion de la culture en général et de la littérature en particulier. Ainsi, Mikanza Mobyem, Yoka Lye Mudaba, Ngenzhi Lonta et Pius Ngandu Nkashama, Philippe Elebe Lisembe, Lukonzola Munyungwa, Bwabwa wa Kayembe, le Père Kadiebwe peuvent servir, pratiquement, de pont entre l'ensemble des dramaturges et Albert Mongita Likeke. Ce dernier étant le pionnier du théâtre congolais. Cela permet de saisir le fond des œuvres avant et après la colonisation, qui ponctue une idéologie dans les pièces de théâtre.

A ce titre, nous retenons, *Ngombe, Tshira, La Devineresse, L.F.P, L.I.V, L.F.S, L.D.I, L.F.F, P.P.M, L.A.S.S, N.F.N.S.P, S.K.M.N, L.T.S.H, L.E.O.V, M.B.S.C, L.S.N.S, I.A.T.P, L.D.G* et *A.Q.P*. Le choix de ces pièces de théâtre peut offrir, dans une moindre mesure à notre examen, une représentation idéologique d'ensemble.

Leurs œuvres dans lesquelles on retrouve souvent la même résonance pour y voir le prolongement des thèmes traités, reprennent en effet, le contexte d'une société, tantôt en métamorphose, tantôt clouée dans un immobilisme. De même, leur idéologie, axée sur leur propre terroir d'abord, convoque particulièrement le peuple congolais. C'est par la prise de conscience de l'état de mutilation et de fracture de leur univers culturel que les dramaturges se réveillent de leur torpeur et, « ont décidé de lutter pour sauver leurs traditions de l'érosion de l'idéologie coloniale et du temps. (...) Désormais, palabres, cérémonies de mariage, rituels initiatiques ou tout rite sacré allaient sous-tendre l'action dramaturgique, avec, comme toile de fond, chants et danses traditionnels³⁹² ».

Jacques Chevrier parlant de tendance du théâtre négro-africain contemporain, écrit que ce théâtre « donne l'occasion de poser publiquement les problèmes qui tourmentent l'Afrique et qu'il [est] pour le peuple à la fois source de culture nationale et pédagogie de la prise de conscience³⁹³ ». Plusieurs années plus tard, l'on peut manifestement affirmer, sans nul doute, après sa déclaration que le théâtre post colonial

³⁹¹ KADIMA, NZUJI, Mukala, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », in *Congo Afrique*, n° 373, Kinshasa, CEPAS, mars, 2003, p. 202.

³⁹² KADIMA, NZUJI, Mukala, *La littérature zaïroise de langue française 1945-1965*, Paris, Edit. Karthala-ACCT, 1984, p. 83.

³⁹³ CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 161.

en général, et des années de démocratisation en Afrique, en particulier, est en situation de rupture et à la recherche d'un renouvellement humain, d'une société réellement libre, d'une prospérité culturelle et matérielle. Il est traversé, comme le dit Koulsy Lamko, « par une tendance irrépressible à la diversification et à la permanente recherche de formes susceptibles de répondre à l'horizon d'attente³⁹⁴ » du public. Il se construit et se conçoit entre tradition, modernité et émancipation sociale sous toutes les formes. Il y a eu un contexte où les problèmes de l'évolution des sociétés sont en expansion par une irréversible mode de vie et par la dynamique interne des sociétés. Koulsy Lamko pense que les théâtres du Sud ont connu ce passage en quelques années et qu'ils arborent un visage de résistance pour rendre possible la création, tout en confortant les acquis esthétiques et idéologiques.

A cet égard, on peut comprendre que les dramaturges congolais s'affirment progressivement, dominant la scène de la littérature dramatique. Le théâtre est donc le genre en Afrique qui leur donne des « ailes », s'impose comme genre aussi important que la poésie et le roman. Son essor s'explique par le fait qu'il « reste le moyen littéraire privilégié pour l'écrivain qui veut diffuser rapidement ses idées³⁹⁵ ». Il y a aussi *la parole* prise par les acteurs face à un grand public, qui implique un côté pragmatique de l'art théâtral et *la liberté d'expression* pour résister contre les abus néo-colonialistes. Sans doute, Le théâtre contemporain devient une littérature de résistance. Il faut reconnaître la prolifération des troupes, des auteurs aidés par les concours théâtraux en Afrique, les prix et les subventions supplantant les cercles littéraires moins nombreux.

Les visées du théâtre congolais ne peuvent sans doute pas s'écarter de la même tendance dont parle Koulsy Lamko, pour décrier le dysfonctionnement des structures officielles et sociales et obtenir une réorganisation de la vie nationale. Car, on le sait, en dépit du fait que le pays a acquis longtemps son indépendance, le statut politique ne s'améliore nullement. Comme il est facile de s'en apercevoir, un fossé a été creusé et a perpétué un contexte antinomyque des forces politiques

³⁹⁴ LAMKO, Koulsy, "Théâtres « du Sud » : l'épineuse question du répertoire", in **Notre Librairie**, Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006, n° 162, juin-août, 2006, p. 9.

³⁹⁵ MBUYAMBA, KANKOLONGO, « Le roman congolais de langue française : état des lieux », paru dans *Le Potentiel*, extrait de la page Web, Internet, le 9 avril, 2011.

en présence. C'est ainsi que la conflictualité, née dans la quête de la vie, préside à la base d'une idéologie séparatiste aux visées non jonctives indéfiniment.

Aussi, nous allons recourir à la fable de chaque pièce de théâtre retenues précédemment, pour avoir une idée précise de ce qu'évoque la trame dramatique, dans l'espoir de tabler sur les similitudes qui sous-tendent une même idéologie ou son extension aux autres dramaturges congolais.

2. LES ŒUVRES ET AUTEURS AVANT L'INDEPENDANCE

Aussi, les manifestations théâtrales de cette époque, mis à part quelques pièces de théâtre de signature étrangère : **Katikiro** (du R.P. Polydore Meulenyzer s.j. 1896-1978), **Les Martyrs de l'Uganda** (du R.P. Jean Cuvelier), un drame religieux **La Naissance de Notre Seigneur** (du R.P. Struyf) et d'autres encore. A cette époque, il faut plutôt attendre encore plus tard, le recul lent et difficile de l'emprise coloniale pour qu'une élite congolaise ait droit à la parole et qu'un début de mouvement littéraire de langue française prenne forme.

Une certaine opinion répandue, a prétendu qu'on ne rencontre pas à l'époque de créateur ou de dramaturge confirmé sur la scène littéraire. La littérature congolaise, elle-même, était dans une posture de latence et à l'état des cendres. Toutefois, les missionnaires catholiques, actifs pour passer leur idéologie coloniale et chrétienne, initient les congolais à la dramaturgie occidentale ou moderne. Les congolais, en ce moment, ont mis l'accent sur leur folklore pour revivre, par nostalgie des temps anciens, leurs us et coutumes menacés de disparition. Certes, dans cette catégorie à Kinshasa, bastion belge de l'Eglise missionnaire coloniale, bien que moins nombreux, ils écrivent des pièces de théâtre. Dans le lot³⁹⁶ Justin Disasi, L.S. Bondekwe et Albert Mongita Likeke ont « contribué de manière significative à l'épanouissement du théâtre congolais naissant ³⁹⁷ ». Justin Disasi possède une comédie, **Arrivée tardive** (Présence

³⁹⁶ Dans un point (Du folklore à la création théâtrale) traité dans sa publication : « Origines et formation du théâtre congolais moderne », KADIMA NZUJI Mukala qui dresse une sorte de bilan de l'activité théâtrale sous l'administration coloniale, cite aussi MALULA Joseph-Albert avec la pièce **Jeu marial** (1954) conçue et créée pour entretenir dans le public une ferveur religieuse, comme tant d'autres pièces (**Mystère de Noël** du R.P. VERRET Adolphe, **La Victoire sur la mort**, **Jeu de Marie**, **Emmanuel**, etc. du R.P BONTINCK François, contemporain de l'abbé Joseph-Albert MALULA et d'autres encore).

³⁹⁷ KADIMA NZUJI Mukala, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », n° 373, **Op.cit.**, 2003, p. 203.

Congolaise, mai-juin 1957) à la demande de l'administration coloniale. L.S. Bondekwe compose **Athanase, le Professeur de lumière** et Albert Mongita écrit à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Stanley **Soko Stanley te !** (Grâce à Stanley !), en 1956 une comédie **Mangengenge**, deux comédies satiriques **La Quinzaine**, parue dans *La Voix du Congolais* n° 140, en novembre 1957 et **Cabaret ya Botembo**, parue aussi la même année dans *La Voix du Congolais* n° 139-140, ainsi qu'en 1958 une autre **Au fond, je dois tout à ce garçon** dans *La Voix du Congolais* n° 152-153.

2.1. Brève indication sur les pièces de cette époque

D'abord, il faut dire qu'au regard de cette époque, l'idéologie des pièces de théâtre commanditées ou écrites par les missionnaires est véhiculée aux fins d'installer *la morale chrétienne* aux noirs congolais à travers la représentation théâtrale. Dans leur entreprise qui déroule « le surgissement et le déploiement de l'activité théâtrale au Congo³⁹⁸ ». Ils ont pris grand soin de gagner du terrain face au protestantisme, en attirant les adeptes aux occupations religieuses, c'est-à-dire par la vulgarisation, la propagande et par la conquête évangélique et les activités chargées d'introduire la civilisation occidentale chez les indigènes.

En dépit des indications données sur les œuvres théâtrales des congolais, avant l'indépendance et sur une littérature qui en fait allusion, nous n'avons malheureusement pas retrouvé leur texte de théâtre complet. De ces quelques pièces de théâtre écrites par les congolais, le constat est à deux niveaux. Premièrement, elles diffusent l'existence du folklore issu des traditions congolaises. Ce folklore devait plaire aux Blancs qui découvraient l'une des caractéristiques du fonds culturel congolais et aux autochtones de trouver « des loisirs agréables, instructifs et sains ». En deuxième lieu, il montre que les congolais ont souvent payé les frais de leur naïveté apparente et de leur incrédulité. Ces pièces déplorent le fait que le congolais ne dispose pas de capacité de rétention de ses marques traditionnelles, de ses atouts et son grand réservoir ancestral pour ensuite les faire valoir.

Dans l'ensemble, écrit Mukala Kadima Nzuji « l'étude des manifestations littéraires de *La Voix du Congolais* nous aura conduit à une constatation

³⁹⁸ KADIMA, NZUJI Mukala, *Idem*, p. 199.

essentielle : hormis les essais de critique littéraire qui ont manifesté l'adhésion de leurs auteurs au mouvement de la négritude, ni la poésie, ni la prose, ni le théâtre n'ont été, pour les auteurs congolais, « une arme miraculeuse », c'est-à-dire un instrument de lutte pour la libération de leur peuple. La prose s'est tôt complue dans la récupération *gratuite* du passé et de la tradition orale congolaise. Le théâtre s'est attaché à la simple description des mœurs. La poésie s'est réfugiée généralement dans un mimétisme dégradant des modèles littéraires du XIX^{ème} siècle européen³⁹⁹ ».

Eu égard à l'absence, à notre portée, d'éléments approfondis ayant trait à la fable de chaque pièce des auteurs dramatiques d'avant l'indépendance, nous ne pourrions que livrer uniquement quelques petites indications reprises dans les recherches de Mukala Kadima Nzuji. Ainsi, dans **Athanase, le Professeur de lumière** L.S. Bondekwe fait une satire contre les évolués dont l'unique ambition était de ressembler aux Blancs. Il tourne « en dérision les faits et gestes, les met à nu et stigmatise leur petitesse d'esprit. Le ''professeur de lumière'' n'est plus qu'un pantin sans âme, qui ne se condamne à suivre qu'au mépris de son identité et de sa personnalité⁴⁰⁰ ». **Arrivée tardive, Athanase, le Professeur de lumière** et **La Quinzaine** orientent le public vers la connaissance des attributs positifs européens et vers la correction du caractère prétendu indolent du noir. **Tala se na miso (Ne nous en melons pas**, dans Présence congolaise) et **Se motema** (Seul le cœur) de Justin Disasi semblent interdire aux noirs, de ne pas s'envelopper dans une personnalité différente de la leur et, de s'abstenir de tout comportement vindicatif.

Pour ce qui concerne spécifiquement Albert Mongita, Mukala Kadima Nzuji note que « le caractère folklorique de **Mangengenge** n'occulte pas sa cible, qui sont les « faux » évolués partagés entre des pratiques fétichistes et le mode de vie de la pensée occidentale ». Mongita se livre également à « une critique acerbe des mœurs urbaines à travers deux comédies satiriques **La Quinzaine** et **Cabaret ya Botembo**⁴⁰¹ ». Cette dernière pièce a pour cadre un village de province et met aux prises trois jeunes employés de la Compagnie locale de chemin de fer avec trois

³⁹⁹ KADIMA NZUJI, Mukala, **La Littérature zaïroise de langue française 1945-1965**, *Op.cit.*, p. 101.

⁴⁰⁰ KADIMA NZUJI, Mukala, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », n° 373, *Op.cit.*, p. 204-205.

⁴⁰¹ KADIMA, NZUJI Mukala, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », n° 373, *Op.cit.*, p. 204-205

jeunes femmes⁴⁰². Dans **La Quinzaine** l'action se situe à la cité et, à laquelle se mêlent la belle-mère, le commissaire de police, etc. et développe le thème de l'adultère. Tandis qu'une nouvelle comédie **Au fond, je dois tout à ce garçon** développe un thème de la reconnaissance⁴⁰³. Mukala Kadima Nzujji explique que « (...) Le théâtre tel qu'il est esquissé ici par Albert Mongita reste collé à la réalité sociale et psychologique des congolais, et fondé sur l'observation de la vie quotidienne ⁴⁰⁴». Ce qui rejoint la situation des adultes de *PM*, la situation d'une maladie inguérissable poussant à des attitudes psycho-morales et affectives fortes et assez divergentes des protagonistes de la pièce *TSF*, ainsi que la situation des tracasseries émanant de manque d'organisation d'une administration publique qui pourrit l'appareil étatique et désoriente la bonne conscience sociale dans *M.E.*

Il a également « écrit une pièce de théâtre apologétique, **Soko Stanley te !** (Grâce à Stanley !) pour célébrer le colonisateur. Cette pièce qui signifie grâce à Stanley, est une reconnaissance des congolais à celui qui a montré aux noirs sa ferveur, son amitié et qui a lié deux mondes, l'Europe, représentée par la Belgique, l'Afrique, par le Congo.

Cette dernière idée est reprise par l'Etudiant mais sous un autre regard, dans la pièce *ME* :

Je regrette, mais c'est trop différent puisqu'on invoque l'Europe. Et quoique je n'y fusse que comme "pauvre étudiant", ce qui ne manquait pas du tout de certaines considérations, je sais que c'était bien différent. Mais, personnellement, je n'aime pas que l'on prenne référence sur l'Europe pour ce que nous faisons ici. (...) Hélas, nous ne voulons prendre de l'Europe que les points négatifs. On imite ce que l'on enviait aux blancs durant la colonisation. (M.E, Acte II, p. 87).

Certes, une telle déclaration est presque un camouflet devant le directeur de l'administration publique. Même si ce dernier demande à l'Etudiant de le prouver, il est vrai que l'assimilation et les habitudes héritées ont instauré la corruption, la prostitution et une nouvelle vie qui ne constituent nullement des vertus.

⁴⁰² KADIMA, NZUJI Mukala *La littérature zaïroise de langue française 1945-1965, Op.cit.*, p. 100.

⁴⁰³ KADIMA, NZUJI Mukala, *idem*, p. 100.

⁴⁰⁴ KADIMA, NZUJI Mukala, *ibidem*, p. 100

2.2. Regard sur l'idéologie de l'époque

L'écriture des pièces de théâtre de l'époque avant l'indépendance, est placée dans un contexte d'infiltration d'une nouvelle civilisation et d'un mode de vie différent de celui des autochtones congolais. Les auteurs missionnaires, notamment dans la conquête d'un territoire étranger, mêlent par *activisme* leurs opinions au cours des traditions populaires ; tentent d'attirer la sympathie des noirs pour intégrer leur propre vision.

Les dramaturges congolais dans leur production, s'adonnent à la préservation de la culture nègre, à la mise en valeur de la littérature orale (contes, mythes, proverbes, légendes, etc.). Ils tentent aussi de s'ouvrir à la religion catholique, de trouver une symbiose avec la vie sociale et/ou les scènes de la vie quotidienne, en dépit du fait qu'ils font, dans une certaine mesure, hommage à la colonisation. Ils présentent en même temps la fécondité de leur culture. Une culture nègre chère à leurs yeux, pour enseigner un bon comportement aux compatriotes de ne pas paraître inférieurs au blanc, ni dédaigneux envers les siens. Bref, à demeurer naturellement congolais exempt des préjugés et de complexe.

Quant à Albert Mongita dont l'œuvre n'est peut-être pas abondante, comme ses continuateurs, mais fait date dans la reconnaissance des œuvres littéraires, il est celui dans tous les cas, qui apprend et s'adonne à l'art dramatique. Il écrit **Ngombe** en 1957, pour relater un pan de la riche tradition congolaise. Cette pièce grâce à sa fable, nous permet d'en connaître les péripéties et mérite d'être traitée plus longuement que toutes les autres citées, car « Mongita a donné un tour nouveau au théâtre proprement inspiré du folklore et des traditions locales⁴⁰⁵ ».

2.2.1. La pièce **Ngombe**

➤ La fable de la pièce

Cette pièce de théâtre relate le caractère sanguinaire d'un chef du village de la tribu Yalamba, invincible à la lutte traditionnelle, le libanda. Ce chef tue toutes les filles qui naissent dans sa famille pour préserver la vie des garçons. Une fille naquit le jour de retour de son fils aîné Motalimbo. Ne pouvant accepter les actes de son père, il le terrasse, s'enfuit en emportant le bébé Nyota. Quinze ans plus tard, Nyota fut

⁴⁰⁵ NGANDU NKASHAMA, Pius, cité par Mukala, KADIMA, NZUJI, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », *Op.cit.*, p. 206.

mariée au prince Lifanga du village Loliba na Ngandoa. Elle profita de cette opportunité pour se venger de son père. Elle trahit Ngombe et dressa contre lui le puissant et redoutable fétiche Manii. Après avoir essuyé une défaite, Ngombe s'exila dans la forêt. Son fils Motalimbo pris de pitié pour lui, voulu le sauver, mais lui aussi subit le même sort. Comme il ne pouvait pas surmonter cette double honte, il se suicida.

2.2.2. L'idéologie véhiculée par **Ngombe**

Ngombe aurait été publié en 1957 par la revue *Présence congolaise*. Elle comprend en majorité des personnages guerriers, c'est dire que la société vibre au moment de royauté et chefferie que l'histoire de notre pays a connu. Aussi, le contexte ou le climat n'est pas à la détente. La loi du plus fort règne constamment pour conduire la collectivité. Seul le plus fort peut dicter sa loi. On s'aperçoit tout de suite que le monde veut se débarrasser des faibles et garder les hommes censés assurer la défense du village.

Il se fait que la tradition sanguinaire est attaquée par le fils du roi, chef de la tribu. Ce qui signifie qu'il s'engage un combat entre l'immobilisme traditionnel et la perspective de l'évolution pour une société plus libre. L'opposition de deux camps se manifeste plus tard chez les jeunes princes, Motalimbo et Lifanga où il existe une forte résistance aux pulsions liées au « thanatos ». Ces deux jeunes hommes se liguent pour gagner l'affreuse tradition de tuer les filles, pourtant porteuses de la vie et gardiennes de la tribu. Il en résulte du mariage entre Nyota et Lifanga qui scelle cette entente entre les familles qui devraient se haïr, une union qui pourra engendrer d'autres entre le village de Yalamba et celui de Loliba na Ngandoa. Désormais, il y a par ce mariage le lien indestructible que Ngombe ne pourra rompre facilement et, par conséquent la pratique sanguinaire pourra cesser définitivement.

Au-delà du souci de rompre avec la tradition sanguinaire, il existe une situation de conflictualité permanente. Pour ce faire, l'existence villageoise et la résistance aux diverses situations de la vie sont basées sur la protection dans le fétiche. A Yalamba, le fétiche *Manii* et à Loliba na Ngandoa, *Bisisi*. Les deux fétiches participent à la protection, d'une part de Ngombe, du féticheur, de Mopanga et de Mokenge, tous deux guerriers du roi et, d'autre part de Motalimbo, de Nyota, d'Apioko, le guerrier. La communication est assurée par le lokolé pour éviter à tout

moment une confrontation. C'est de cette manière qu'il faut comprendre la fuite de Motalimbo pour éviter la vengeance de son père, car celui-ci fulmine de colère :

O Zakumbao. Malheur à Motalimbo qui a frappé l'auteur de sa vie. Motalimbo, mon enfant, son bras a osé ... Partout où qu'il aille que la colère des ancêtres le poursuivre. (Acte I, sc. 2).

Quant à Nyota, elle hait son père par qui la mort allait vite la surprendre, si son frère aîné n'eût intervenu à temps. Elle le fait savoir à son mari :

Je hais mon père. Soyez certain mon mari bien-aimé, que cette haine implacable que je voue à mon père, mon père me la voue également, ainsi qu'à mon frère bien-aimé Motalimbo. (Acte I, sc. 4).

Motalimbo conscient de cette grande colère, se cache, mais bien plus encore, il tient à combattre son beau frère Lifanga pour reconquérir la confiance paternelle et sauver l'honneur de famille. C'est à ce titre qu'il faut voir le lien cornélien qui provient d'un tel ressort dramatique. La hargne de vaincre à nouveau un adversaire est plus fort que lui. C'est ainsi qu'il demande à son garde de corps ceci :

Lancez sur le champ un défi par la voie du "Lokolé" à tous les lutteurs de Loliba na Ngandoa y compris leur prince, mon beau frère. (Acte II, sc. 1).

A sa sœur, il montre cette intransigeance :

Je n'ai pas à suivre tes conseils. Ma réponse finale, toi et ton mari l'apprendront par la voie du "Lokolé" de la même manière que j'ai capté celle annonçant la défaite de mon père. (Acte II, sc. 2).

Mais, la soif de vengeance de Motalimbo connaîtra une fin tragique. Il ne sera plus à la hauteur de se défendre, comme ce fut le cas dans la confrontation avec son père. Il va se suicider. Cet acte est regardé comme un signe de dignité bien qu'il ôte sa propre vie. L'honneur avant tout lorsque l'homme vit, son contraire est une négation de vie. Lifanga est aussi opposé à Ngombe pour protéger son épouse, d'un mariage pour lequel Motalimbo respecte sa parole, en payant sa dette de reconnaissance envers Lifanga. Il montre sa détermination à aller jusqu'au bout :

Ma très chère femme, sèche tes larmes amères et plonge tes yeux dans mon regard. Tu y liras le serment sacré de te venger de Ngombe, de te venger aujourd'hui même. (p. 8).

L'univers dramatique de **Ngombe** est parsemé de conflit. Ce qui rend la trame très tendue, malgré le règne royal dans lequel il est supposé voir beaucoup de merveilles. Le courage et l'interdit sont des piliers sur lesquels les hommes doivent s'appuyer. Le courage pour vaincre même l'impossible, l'interdit pour régler la conduite sociale. Et, Motalimbo, le héros, se trouve en face des autres héros ou anti-héros tels que Ngombe, Lifanga, à un certain moment de la réalisation de son but. Le déclenchement de toute action, réside dans le fait que Motalimbo sauve le bébé Nyota. Il brise de ce fait, la perpétuité d'une tradition misanthrope instituée par son propre père. Ceci pour assurer que la sagesse et la préservation de l'homme, caractérisent la société traditionnelle africaine, « le chef incarnait l'idéal de l'harmonie et l'élément stabilisateur. Il servait d'intermédiaire attitré entre les ancêtres et les vivants⁴⁰⁶ ». A l'instar de Motalimbo, le comportement de Mayamu face au feu de brousse, confirme ce contexte d'harmonie et d'élément stabilisateur pour que vivent longtemps les coutumes léguées par les ancêtres. C'est en fait le rejet de la paille dans l'œil des coutumes concourant au progrès familial et collectif. Il s'agit en effet, du bannissement d'un système ou d'une conception du chef hautement personnalisée et égoïste, quand il est connu que sa personne et son statut sont sacrés. Or, lui se désacralise par des pratiques désuètes, inhumaines et déshumanisantes. C'est ici que Mikanza et Mongita se rejoignent.

De ce fait, Motalimbo a agit par humanisme, par opposition à Ngombe. Motalimbo protège l'intégrité et l'inviolabilité de la vie humaine. Cet aspect de la question, constitue un autre lien avec Mikanza qui prône l'humanisme. Mais avec Lifanga, le fait de vouloir se mesurer à un beau père, résulte d'un amour charnel profond qu'il voue à Nyota. Dans la même optique, L'Epouse de *TSF*, en face de contraintes imposées par sa belle famille a tenu, grâce à son amour envers son époux, à imposer la médecine moderne pour une guérison rapide et sans conséquence néfaste.

⁴⁰⁶ MUKOKO NTETE NKATU, Gérard, « La "poésie de cour" et ses quatre fondements pendant la Deuxième République », in *Congo Afrique*, n° 391, janvier 2005, p. 34.

Au regard des relations conflictuelles, Albert Mongita Likeke expose un monde plein de contradiction et de rebondissement. Le conflit familial, individuel évolue vers le conflit collectif parfois sans issue, à la base duquel s'attache une tradition aveugle, même une barbarie qui foule aux pieds le bonheur des hommes.

3. LES ŒUVRES ET AUTEURS APRES L'INDEPENDANCE

Après la décolonisation de notre pays, on observe jusqu'à ce jour une société congolaise où les individus cherchent du gain, la promotion personnelle et non collective. On y voit la volonté de puissance nuisible et la lutte pour la supériorité matérielle, laissant ainsi la majorité du peuple souffrir d'hypocondrie et de l'oisiveté accrue. C'est alors que l'on peut entendre les œuvres théâtrales réagir tant dans leur fond que dans leur représentation publique. Le renouvellement qui a suivi les indépendances, a pu s'octroyer une fois encore la liberté, dans la création dont le champ s'élargit et se diversifie en Afrique, en particulier au Congo. C'est « un renouveau idéologique, qui s'accompagne de son corollaire esthétique. De culturaliste et folkloriste qu'il était (...) la dramaturgie se fait souvenir et célébration, rite et solennité (...) aux sources ardentes de l'identité⁴⁰⁷ ».

Tanelle Boni signale à ce stade que « l'action et la création artistique, aussi éloignées qu'elles puissent paraître au premier abord, ne visent-elles pas un seul et même but : changer la société, les mentalités, transformer la réalité d'une manière ou d'une autre ?⁴⁰⁸ ». Pour changer effectivement, la place de l'idéologie, à notre humble avis, est de plus en plus importante. Une idéologie de force qui propose la participation de tous. Les auteurs tels que Yoka Lye Mudaba, Pius Ngandu Nkashama et d'autres encore font parler d'eux comme pour en devenir l'écho.

Un écho longtemps endormi, mais qui se fait entendre après l'indépendance et les années suivantes riches en œuvres dramatiques. Cette époque est aussi celle d'un épanouissement littéraire. Pour la cerner :

⁴⁰⁷ OSSITO MIDIOHOUAN, Guy, « Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », in **Peuples Noirs** *Peuples Africains* n° 31, (pp. 54-78), 1983, p. 58.

⁴⁰⁸ TANELLA BONI, "L'écrivain et le pouvoir", in **Notre Librairie**, n° 98, juillet-septembre 1989, Paris, CLEF, 1989, p. 82.

D'abord, nous allons jeter un regard sur les traits de l'idéologie de Mikanza. Trois moments nous intéressent :

(i) Le théâtre du *Petit Nègre*. Dans l'encadrement de la jeunesse, il se révèle un pédagogue consciencieux et adepte du changement. Il fait entendre la pensée de l'affirmation de l'homme noir, de son identité. C'est en fait l'affirmation de soi ou de leur propre personne. D'où, l'homme doit s'assumer. C'est une sorte de détermination à l'*humanisme*.

(ii) Il apporte ce même sens d'affirmation de soi au niveau du *Théâtre National*, mieux un engagement à la culture et à la philosophie de l'authenticité. Engagement pour revaloriser toute une culture nationale. Il est demeuré toujours un pédagogue, même dans son rôle de dramaturge, d'encadreur, de responsable du T.N et aussi de conseiller au Département ministériel. Tout cela dans le but de promouvoir les structures chargées de l'art et de la culture. Son alignement à la politique du parti-Etat a servi à la promotion de l'écriture et à celle d'une diversité des œuvres littéraires. A l'époque, il plaidait pour la culture, en général. Souvent, il désignait par quelques artifices de l'écriture dramatique, la déchéance de la société. Par *réalisme*, il servait à la fois le pouvoir mobutien et le métier des producteurs et des auteurs. Il décrivait de manière objective des faits au travers des personnages tirés du réel, tenait compte de la réalité quotidienne. C'est un principe qui le conduit toujours, car le pouvoir politique lui-même s'était aussi engagé à promouvoir les œuvres de l'esprit.

(iii) Pendant le processus de démocratisation, il y a un engagement du pays au changement démocratique. Ce changement a fortement gagné toutes les couches sociales. Du coup, le pouvoir délaisse son soutien à l'art et à la culture. Mikanza a voulu montrer dans un nouvel engagement ce désengagement du pouvoir, en même temps désigner les différents maux de la société. Par rapport à l'abandon du destin des Congolais, en général et des auteurs (écrivains), en particulier, il a travaillé pour obtenir ce qui est juste et bon pour permettre la réalisation des tâches confiées à l'homme.

Bref, pédagogue de première heure, il a toujours recherché dans l'efficacité ce qui est utile à réaliser de ce qui ne l'est pas. Adepte d'engagement au changement, il a donc été réaliste. Il a eu le sens d'humanisme de réalisme et de liberté de choix pour un avenir collectif.

Ensuite, nous allons aborder les œuvres des auteurs déjà choisis au début de ce chapitre, lesquels présentent une fécondité certaine et un rayonnement littéraire au-delà des frontières nationales.

3.1 *Yoka Lye Mudaba*

➤ **Tshira**

La fable de la pièce

Dans un village se succède les fêtes où se mêlent danse et chant. L'existence de ce village se compare à l'histoire de la création de l'univers par le Grand Danseur, déçu par le comportement des humains. Ces derniers, incapables de se partager de manière équitable le bonheur mis à leur portée. Après le départ plein d'amertume du Grand Danseur, un village sera tout de même sauvé par Nkira Ntan, l'un des esprits de la forêt devenu un masque. Ce dernier atteint le cœur de l'homme, rétablit l'harmonie et s'en prend ouvertement aux Ndoki (sorciers).

Vient le tour de Mando, initié aussi par l'esprit Nkira Ntan pour combattre les Ndoki. A l'arrivée de l'envahisseur, Mando qui défie les temps, refuse de se soumettre et le mis dehors. Des cendres de ce combat, va naître Tashobi-Tashob qui enseigne aux hommes la première règle de liberté et la généalogie de chacun.

➤ **La Foire des Pharaons**

La fable de la pièce

Chaque saison, comme il est de coutume au village, on organise un carnaval pour la réjouissance populaire et pour conjurer la mort. Les festivités durent sept jours, mais avant celles-ci, les jeunes filles sont chargées d'élire, symboliquement, un roi qui aura toutes les prérogatives accordées au roi légitime. Leur choix est tombé sur un fou, bouffon du village. Le roi et les notables y voient un scandale, mais la situation demeure irréversible. Le notable Baba qui officie les cérémonies, s'emploie à convaincre le roi légitime de la validité du verdict. Un autre scandale survient quand le fou prend pour femme la plus jeune et plus jolie des épouses du roi-déchu. Il va s'en suivre une euphorie et un délire où tout est permis au quatrième jour. Le roi déchu en a raz le bol, exige l'arrêt du carnaval, mais le notable Baba encore une fois laisse continuer le carnaval jusqu'à son terme. Les jeunes se mettent à l'index et vont

jusqu'à porter atteinte aux objets sacrés. C'est aussi l'occasion que saisissent certains villageois et la jeune épouse du roi-déchu pour étaler ses abus et d'autres actes dont les villageois sont victimes.

➤ **Kimpwanza**

La fable de la pièce

La pièce se passe pendant la période coloniale où l'homme blanc s'érige en conquistador. Il va mettre en place un système d'esclavagisme avec des effets néfastes qui vont finir par aider l'homme noir, l'opprimé, à prendre conscience de sa situation et revendiquer ses droits. Ainsi, vont débiter des mouvements de contestation menés par les fils plus hardis du terroir. Ces mouvements vont être violemment réprimés par le pouvoir. Cependant, toutes les intimidations du pouvoir ne vont pas fléchir l'intransigeance des révolutionnaires. Pour juguler la crise, on convoque une Table Ronde à laquelle prennent part les représentants de la révolution, ceux des évolués noirs et les administrateurs de la colonie. Le leader des révolutionnaires est choisi pour prendre le pouvoir. La colonie connaîtra un grand désordre, mais le peuple va finalement se réveiller pour se donner au travail collectif et s'adonner à une liberté qui convertit au bien.

3.2. Ce qui provient de l'idéologie de Yoka Lye Mudaba

Le terroir natal semble devenir l'espace que choisit Yoka Lye Mudaba pour baser ses appréhensions de dramaturge et de visionnaire. La vie originelle de l'africain ne doit pas souffrir de mélange étranger. Dans **Tshira**, le village est l'espace où le héros Mando qui règne à travers les temps tient à préserver. Le ton religieux et rituel répond bien à ce vœu de Mando de perpétuer la fête au village. Celui-ci est un lieu qui ressemble à l'existence édénique. Cette conception participe de l'histoire de la création du monde où tout homme fut heureux. Le fait de ne pas tenter à cette heureuse vie, revient à respecter la sacralité de l'existence. Les traditionnalistes conservateurs protègent la divinité ancestrale, le Nsuo. La tradition est au-dessus de toutes les manifestations sociales.

Nul ne peut être amené à dérégler le tissu social africain par l'acculturation. Ceci correspond au péché originel car, l'acculturation est venue de l'étranger pour salir le sacré et la divinité africaine. C'est la

tradition qui fait vivre l'africain, lui confère son harmonie et son bonheur. Nkira Ntan représente ce sacré que le colonialiste (le porteur-de-casque), l'évangéliste (le porteur-de-crucifix) et l'ethnologue (le scientifique) veulent détruire. L'appropriation de ses propres moyens et aptitudes devient le leitmotiv du dramaturge Yoka qui, place le fond traditionnel et spirituel africain comme le pilier de l'existence, le départ d'un progrès original dans le respect strict des préceptes établis.

C'est pourquoi le dramaturge continue de le signifier dans *L.F.P* où il fustige le pouvoir indigne. Un pouvoir qui veut marquer un arrêt des activités festives que connaît, naturellement, depuis des années le village. Le roi qui se fait dictateur va contre lesdits préceptes. La monarchie qu'il préserve est aussi un péché qui va contre la structure sociale en progrès et inviolable dans son intégrité, mais à la fin, qui est incapable de promouvoir l'homme. Ainsi, l'idéologie véhicule le refus d'un pouvoir fort pour le pouvoir. A ce propos, l'organisation du carnaval est un moyen de dire au roi ses égarements, de demeurer dans la probité ancestrale. Ici, la jeunesse devenue, le fer de lance de la révolution, veut perpétuer la conventionalité qui met tous d'accord sans exclure une frange sociale. Elle n'appelle pas au conflit entre les générations, plusieurs fois recensé, lequel englobe l'avancée du genre humain, mais elle enseigne l'unité.

Il se dégage aussi cette recherche de liberté chez Yoka que la pièce ***Kimpwanza*** reprend sur un autre ton. En effet, l'idéologie de la liberté de l'homme noir se fait entendre par un groupe des révolutionnaires, à la tête duquel se trouve un Leader. L'opposition est consommée entre deux camps, celui du Leader face au camp des évolués noirs et des colonialistes. L'esclavagisme que ces derniers impriment, consiste à l'assujettissement du noir. L'appel est adressé à ce dernier pour prendre conscience de sa condition et pour retrouver ses droits. C'est donc à lui de cerner les problèmes majeurs de son existence, de sa société. Cette pièce de théâtre crie fort la liberté de l'homme, une liberté dénuée de toutes les contraintes, c'est-à-dire la vraie liberté.

3.3. *Ngenzhi Lonta*

➤ ***La fille du forgeron***

La fable de la pièce

La fille Sengula tombe amoureuse de son père Kitanga, le forgeron du village. Cet amour est non seulement incestueux, mais aussi qualifié d'impossible, parce que le père, par sa profession, est le gardien des tabous et des interdits. Il est donc chargé de protéger l'ordre social. Sa fille se déclare émancipée des contraintes de la tradition, surprend son père dans la forge entrain de fourbir les armes et les masques. L'acte est condamné et le sorcier ordonne de tuer Sengula. Celle-ci exige que justice soit faite au vu de ce conflit de génération qui prend de plus en plus une dangereuse extension. Réunis sous l'arbre à palabre, les anciens prononcent l'acquittement de Sengula, au grand dan des conservateurs.

➤ ***Njinji ou une fille de Ngola sauvera le peuple Ngola***

La fable de la pièce

La pièce exalte la bravoure et la dignité d'une jeune fille qui a sauvé son peuple. En Afrique australe, les Portugais mènent une campagne de razzia dans toute la région. Sauf un seul village, celui des Pende, leur oppose une résistance farouche pour protéger leur patrimoine ancestral. Mais, les Portugais sont très forts et bien équipés pour combattre le peuple Ngola. C'est ainsi que le chef Ngola, grâce à son ingéniosité, envoie Njinji, la beauté du village auprès des ennemis. Celle-ci est chargée d'arracher le secret du fusil qui fait la supériorité des envahisseurs. Njinji s'est donné à cet exercice périlleux et, gardant toute sa dignité, elle réussit à ramener ce secret auprès du chef Ngola. La victoire sur les Portugais était certaine désormais.

➤ ***La tentation de sœur Hélène***

La fable de la pièce

Hélène, une africaine sent la vocation de devenir une religieuse pour servir Dieu. Elle gagne le couvent où plusieurs doutes la hantent. Elle est partagée entre le besoin d'être une épouse qui dirige son propre foyer, et fait le ménage, en tant que mère des enfants et le rejet de cette idée pour continuer sa vocation de religieuse. A un certain moment, elle

décide de rompre avec sa vocation pour épouser Félix. Celui-ci la repousse intelligemment, lui fait comprendre qu'il est trop tard de faire marche arrière. A la fin de compte, Hélène va se ressaisir et comprendra la voie qui convient à son destin.

3.4. *Ce qui résulte de l'idéologie de Ngenzhi Lonta*

La tradition, les us et coutume constituent une sorte de loi suprême, à laquelle personne ne peut transiger. La tradition ancestrale ne peut pas être contredite, les interdits et tabous en sont les voies par lesquelles elle est soutenue à travers le temps. D'où, ceux qui en ont reçu le droit et la direction de les faire respecter, doivent donner l'exemple. *L.F.F* met en garde contre la « non observance » des interdits et tabous, cependant un viol de ceux-ci a eu lieu. De ce fait, seuls les adultes, héritiers des enseignements ancestraux, ont la capacité de conduire la société. L'autorité est léguée au régime gérontocratique. La crainte de la tradition reste l'unique chemin de sagesse pour éviter un contact avec une autre civilisation. Les jeunes ne peuvent en aucun cas donner un point de vue contraire. Autrement, cela ramène à un conflit de génération.

La jeunesse refuse de se sentir sous le joug du pouvoir unanime, régit par la crainte. Elle ne veut pas d'une société univoque, pour les intérêts des adultes uniquement et ceux acquis au pouvoir du sorcier, conservateur principal du pouvoir traditionnel. Comme Sengula s'initie à la nouvelle vie, à la liberté d'expression et d'agir en toute conscience, la gérontocratie est renversée. Le dramaturge véhicule aussi la restructuration de l'ancienne société au profit d'une nouvelle. Une société avec des principes de base : « l'amour dans la liberté ». Une liberté qui donne le pouvoir de disposer et de décider. Il aborde avec circonspection la liberté dans le sentiment de la « libido » qu'éprouve la sœur Hélène. Celle-ci est dévoilée, sur un plan psychanalytique pour son penchant vers « Eros ». Hantée constamment par le plaisir sexuel et la liberté de mener une vie sans être contrôlée, ni d'être dirigée par une autorité parentale ou morale. Une liberté dans laquelle elle pourra satisfaire toutes excitations extérieures qui s'adressent à son corps.

Ngenzhi Lonta met de nouveau en valeur le patrimoine ancestral, devenu inviolable aux yeux des anciens. Il lutte contre l'envahissement étranger dans *N.F.N.S.P* pour garder intact ledit patrimoine. Le courage

exceptionnel et la ruse de Njinji sont des moyens appropriés et subtils pour conquérir la liberté et la pleine organisation de la communauté villageoise. Cette bravoure de Njinji a visé d'abord, la tête du camp opposé et ensuite, la voie était libre pour découvrir le point fort de l'ennemi. Ainsi entendu, la paysannerie telle qu'exprimée par J. Stéphen Alexis dans **Les Arbres musiciens**, et l'intégrité pour la liberté du peuple ne peuvent se discuter, ni se négocier sur une autre base que celle de la tradition. Or, l'étranger ne la connaît pas et ne la respecte pas. A ce point, il ne peut non plus avoir le même amour patriotique d'un autochtone, ni le courage de composer avec lui pour sauver le peuple.

C'est ici qu'intervient donc la conscience. Le dramaturge lance un appel pressant à la conscience de l'homme, comme indicateur pour décider du bien ou du mal. Ainsi, *L.T.S.H* enseigne l'effort à surmonter les pulsions et à briser la force des instincts. La sagesse et l'honnêteté sont des vertus qui conduisent à une bonne moralité censée servir d'appui à la vie humaine. En tant qu'africain, la croyance en une force supérieure qui domine, prive ou aide l'homme dans ses préoccupations, ne peut s'effacer facilement de la mémoire humaine. C'est en fait, une sorte de mythologie accès à l'existence et à la survivance extra-naturelle qui passe par l'image d'un héroïsme féminin représentant toute la société humaine.

3.5. *Philippe Elebe Litembe*

➤ **Le Sang des Noirs pour un sou**

La fable de la pièce

Xuma est un jeune homme qui arrive à Johannesburg à la recherche du travail. Il rencontre une vendeuse de bière répondant au nom de Leah. Celle-ci offre pour un temps l'hospitalité à Xuma. Leah est considérée comme une femme de dur tempérament dont dépend la survie des siens, car, elle ne se laisse pas faire devant l'oppression des autorités. Pour avoir vendu de la boisson alcoolisée, interdite aux Africains, elle va subir la répression. Le rapprochement de Xuma à Leah conduit à l'amour qu'éprouve Xuma, partagé entre Eliza jeune institutrice, nièce de Leah et Maisy, jeune illettrée au grand cœur. Mais Eliza, hantée par les valeurs occidentales, ne répond pas à cet amour, parce qu'elle est instruite et

Xuma ne l'est pas. Maisy qui aime Xuma ne reçoit de sa part rien en retour, sauf une amitié franche.

➤ ***Simon Kimbangu ou le messie noir***

La fable de la pièce

Cette pièce historique retrace le drame qu'a connu Simon Kimbangu. Pendant que ce dernier travaille comme domestique chez les missionnaires protestants de « Baptist Missionary Society », il est interpellé par la voix divine pour évangéliser ses compatriotes. Dans cette nouvelle voie, il est encouragé par le révérend Jennings.

Il choisit à la manière du Christ, douze apôtres pour enseigner la parole divine. Il se met résolument au travail, sillonne des contrées, guérit des malades, convertit des païens des chrétiens catholiques et ressuscite aussi les morts. Il s'en suit une conversion massive à la suite de son enseignement biblique. Ce qui lui attire la colère du sorcier, de l'administration coloniale et de l'église catholique. Il est arrêté par l'armée coloniale. Jeté en prison, il est condamné à mort. Il meurt effectivement des tortures dans sa cellule à Elisabethville.

3.6. *L'idéologie véhiculée par Philippe Elebe Lisembe*

La cité, dans Johannesburg, est l'espace de tortures morales et physiques des noirs qui y habitent. Les Africains ne peuvent pas cohabiter avec les blancs parce qu'ils ne sont pas fréquentables. De ce fait, ils ne peuvent en aucun cas exercer une activité lucrative. Les blancs considèrent les noirs comme des sous-hommes, de même que leur travail se constitue en un massacre de leur corps. Les mines de Johannesburg sont en fait un bon mouloir pour les hommes noirs, tandis que leurs femmes peuvent croiser les bras pour demeurer en liberté.

Philippe Elebe Lisembe fustige l'excentricité d'un espace qui ne s'accommode pas avec la vie de tous les hommes pour ne privilégier qu'une seule catégorie des gens, notamment des Blancs, au nom d'une supériorité imaginaire. Xuma est surpris de voir volées aux éclats toutes ces valeurs apprises au village. La mine, encore comme espace de contrainte est devenue un symbole de soumission des noirs aux Blancs. Le dramaturge réclame la liberté pour les hommes, la mise à l'écart des

barrières sociales et culturelles, car les noirs vivent dans des cités-dortoirs où sévissent la violence policière, l'animalité et la médiocrité, parce qu'ils sont des « hommes de couleur ». Pourtant et, face à ces contraintes, Chris et Paddy qui représentent une minorité blanche, reconnaissent malgré tout quelques droits aux noirs. C'est une attitude qui se conçoit comme une sorte de gage à l'humanisme que doit prôner tout individu partout où il se trouve.

C'est pourquoi S.M.N, dénonce les travaux forcés dont sont victimes les noirs. Il met en mal la sorcellerie qui scelle les bras et les corps à l'accomplissement d'un développement harmonieux. Il vitupère les stratégies économiques, sociales et la politique coloniale.

L'acte de Kimbangu est considéré comme un exorcisme du peuple égaré et englouti dans la sorcellerie pour recouvrir la vraie liberté. Pourtant, le sorcier est le socle sur lequel reposent les valeurs de la tradition. Le combat de l'église catholique rejoint celui du sorcier, non pas pour préserver la tradition, mais pour briser le changement du message évangélique et enflammer la coexistence pacifique entre les Blancs et les noirs d'une part et d'autre part entre les noirs eux-mêmes.

3.7. *Pius Ngandu Nkashama*

➤ **La délivrance d'Ilunga**

La fable de la pièce

La pièce reprend le dramatique récit d'un peuple qui lutte pour sa liberté totale. La situation dans un village au cœur de l'Afrique est devenue le théâtre des affrontements sanglants entre les troupes gouvernementales et les rebelles. Au cours de combat apparaît Ilunga dont le courage n'a d'égal que sa volonté d'arracher son peuple du joug du pouvoir central despotique et de lui restituer la liberté. Mais, il est trahi par Ntambwe le fils du défunt chef, assoiffé de puissance et de gloire qui se rallie au pouvoir central. Devenu chef du village, Ntambwe va tuer ses propres compatriotes pour asseoir et consolider son pouvoir. Même l'épouse d'Ilunga qui attend famille est assassinée par Ntambwe. Avant de mourir comme son épouse et ses compagnons de lutte, Ilunga s'introduit dans le palais de Ntambwe et le tue de sa main.

➤ ***L'empire des ombres vivantes***

La fable de la pièce

Le contexte d'un pays où vivent des hommes presque inactifs, est considéré comme une utopie, tant leur situation n'évolue guère, car ils vivent l'écrasement des dirigeants. Il ne fait pas bon de vivre dans une situation inespérée et inopérante à l'action. C'est pourquoi Pius Ngandu Nkashama conçoit, à la manière d'une allégorie poétique, *L.E.O.V.* Dans un symbolisme particulier, il évoque un songe, au milieu des paraboles et légendes mythiques où se bousculent des ombres, des visions et des spectres. Cette vision irréaliste se déroule dans un milieu des mangroves sur les bords des marécages et des marais d'où émergent des êtres étranges.

➤ ***May Britt de Santa Cruz***

La fable de la pièce

La pièce retrace l'histoire des dirigeants, appelés aussi dinosaures, dont la cupidité est à la mesure des barbaries que subit le peuple. Comment conjurer alors cette soif effrénée de ces dirigeants qui ont fait, du pouvoir politique, un enjeu pour toutes les contradictions sociales. Il faut que la liberté s'installe par la revendication, celle qui est totale. Ainsi, les émeutes spontanées commencent à secouer les principales villes. Les incendies et les pillages systématiques atteignent les propriétés des nantis. Les pillers exigent la reconnaissance de la réalité de leur société pour montrer la part importante de la conscience sur les contraintes matérielles. « Le Congolais Luendo est pris entre les arcanes des ambitions démesurées de Tossler, un médecin sans scrupule de la Peace Corps, et le désespoir de May Britt, une journaliste qui a raté sa carrière dans l'absurde d'une Afrique stéréotypée. Sa lutte permet à elle seule d'indiquer les pistes nouvelles vers la Poésie et l'Histoire. L'amour tragique entre Luendo et May Britt rejoint ici les passions essentielles qui ont mené les hommes vers la conquête de l'absolu ⁴⁰⁹».

⁴⁰⁹ Tirée de la page de couverture verso de la pièce éditée chez l'Harmattan, 1993.

3.8. Ce qui ressort à l'idéologie de Ngandu Nkashama

Jusque là son théâtre, dans les pièces citées ici, est compris entre 1977 et 1993. La période concerne le règne de la deuxième République pendant laquelle la dictature mobutienne a déjà connu un bon parcours pour verser dans l'incurie, la mauvaise gestion et l'élimination des opposants politiques. Son œuvre dramatique récuse « l'idéologie plombée du Parti-Etat », dans le terreau tourmenté par le règne au Zaïre. Il met en lumière les souffrances d'un peuple congolais qui n'en finissent pas et, où l'inconscience en général, martyrise la jeunesse, la condamne à un avenir incertain. A travers la situation d'Illunga, considéré comme martyr, il faut y voir la réclamation des droits et libertés de l'homme, confisqués par le pouvoir phallocrate et pervers. Un pouvoir qui broie le peuple, même le héros qui en a pris la lourde responsabilité de sauver le peuple. D'où, les héros dans leur incapacité d'aller jusqu'au bout de leur logique, laissent au peuple le droit de se libérer seul. Cette recherche de liberté est parsemée des trahisons et des fables mythologiques par lesquelles se constituera l'histoire de la conquête. Au centre du conflit, comme cela arrive dans la révolte de peuple, très souvent, ce sont des enfants qui paient le lourd tribut des dommages causés par la malveillance des gens qui oublient que les autres existent et qui s'octroient le droit sur tout le monde. Ainsi, les enfants sont les premières victimes, même si désespérément on pense aux nouvelles espérances.

La pièce *L.E.O.V* s'inscrit dans un irréalisme des dirigeants qui veulent instaurer l'émergence de régime néocolonial pour mener l'africain à la catastrophe. Le dramaturge s'interpose comme un politique, pour critiquer les régimes forts qui, entre autres, conduisent à la déstructuration mentale des peuples. Il explique que la politique de tels dirigeants est remplie des projets non anthropophiles, irréfléchis et d'une sorte de folie qui s'enfle dans les maux et égarements qui marquent la déliquescence totale de la société. La vie semble s'arrêter, le peuple est exsangue, inexistant aux yeux du pouvoir dans le comble des sacrifices. La descente aux enfers du peuple congolais, car il s'agit bien de lui, est devenu l'ombre de lui-même, soumis à l'agonie d'une vie pour laquelle il n'a ni droit ni prérogatives. Il n'a pas de bouche, ni de corps pour exprimer des sentiments. Rien ne vit et tout est à l'arrêt.

C'est pourquoi un appel est lancé dans M.B.S.C, pour opérer une résistance face au régime des imperturbables dictateurs. Ceux-ci, n'ont pas dans la mémoire, le bonheur du peuple ; ils manipulent et pillent les richesses du pays. Il faut donc participer à la conquête de sa propre liberté ; s'animer de la rage de proclamer, sans crainte la vérité, de s'auto-gérer et de se déterminer dans l'acquis de toutes les libertés fondamentales de l'homme. L'apport de celui-ci, consiste à s'ériger en rempart pour lutter contre l'intolérance de la « terrible armada » du pouvoir qui veut vaincre toute lutte pour la liberté. Alors, le peuple deviendra à jamais un affranchi qui, sur ses épaules porte son destin, brise toutes les contradictions qui le minent, le maintiennent dans le néant pour qu'il ne se dépasse pas.

Dans la quantité des précautions que produit l'idéologie de M.B.S.C, il apparaît aussi nettement, l'attachement à son pays natal, le devoir à le servir, à le défendre pour qu'il ne se présente pas comme la béance d'une plaie qui ne cicatrice toujours pas et d'une déchirure qui le paralyse constamment.

3.9. *Le Père Kadiebwé Muzembe Nyanya*

➤ **L'indépendance à tout prix**

La fable de la pièce

Cette pièce de théâtre pose le problème du devenir socio-institutionnel par la politique, avec un impact évident sur le moral et le psychologique. Dans l'Ile d'Or, terre paisible, se lève un leader du nom de Kadjata du parti démocratique. Ce leader lutte pour son peuple et réclame l'indépendance de son pays. A la suite de cette réclamation, un cadre de concertation préliminaire s'engage entre d'une part, Kadjata, les chefs traditionnels et d'autre part, le gouverneur colonial Bill et son adjoint Debois. L'indépendance est accordée au pays, sans préparation, et le pays va vite déchanter. Enfin, il sera muselé par la dictature.

➤ **L'anti-sorcier et la science**

La fable de la pièce

Delphine excédée par la maladie de son fils Edouard, qui a douze ans, a pu convaincre son beau-père de consulter un guérisseur : l'anti-sorcier, en dépit de l'opposition de son époux Philippe. Après une dernière tentative auprès de la médecine moderne, l'épouse et son beau-père, vont voir l'anti-sorcier. Celui-ci a vu déjà la cause de la maladie avant l'arrivée des visiteurs : Edouard est sous l'emprise de sa grand-mère, quatre fois démoniaque. Le combat de la délivrance étant périlleux, l'anti-sorcier emploie de grands moyens pour délivrer Edouard.

Celui-ci, guéri parfaitement, de même que Marc Bodo que l'anti-sorcier a soigné. La médecine traditionnelle a réussi le pari de conjurer le mauvais sort jeté par les familles de deux malades.

Mais comment l'anti-sorcier y parvient-il ? Cela demeure encore un mystère, même pour ses propres assistants Abdoulayi et Ndzana qui ne perceront jamais le secret de celui qui encaisse beaucoup d'argent pour les soins administrés. Il n'y a aucun doute, la médecine traditionnelle, accusée d'être une pratique magique, recourt aux faits palpables de la nécessité d'existence.

3.10. *L'idéologie véhiculée par Kadiebwé Muzembe Nyanya*

Le Père Kadiebwé s'interroge sur le devenir des peuples en quête de liberté et d'un mieux-être. La colonisation est un fait de l'histoire, mais qui a touché plus les peuples du Sud, en butte à la recherche d'une voie, dans le sens de la marche du monde. L'indépendance quant à elle, se pointe comme une réponse à la revendication de l'intégrité nationale, au refus de demeurer sous le joug de l'étranger. A la vue des résultats de ces deux faits historiques, l'on est en droit de s'interroger s'ils ont servi à quelque chose. Les avantages et les désavantages sont relativement regardés par les uns (africains) et les autres (occidentaux) aussi différemment. Après ces faits, le Père Kadiebwé constate même une sorte d'hypothèque qui pèse toujours sur les peuples africains. Ceux-ci donnent l'air de se laisser faire et de subir le poids de leur autonomie mal gérée à travers le temps. En revanche, constate-t-il que l'Occident, au

motif de venir christianiser le continent africain, a versé dans la contradiction de sa propre démarche.

Dans *L.A.S.S.*, notamment, il revient sur ce conflit entre deux civilisations, l'africaine et l'occidentale, pour noter que la tradition conserve encore intact ses vertus et ses convictions du monde. Aussi, la médecine moderne mise en face de la médecine traditionnelle, ne justifie plus sa supériorité, ni sa toute puissance dans les résultats attendus par les hommes. Il s'avère que la médecine traditionnelle, ferment de dissension entre le bon présenté par l'Occident et le mal par l'Afrique, devient plutôt le sabre qui tranche l'orgueil blanc et présente toute la splendeur d'une vie naturelle et longue d'expériences. Cependant, à travers les propos d'Abdoulayi, on peut s'inquiéter et on se demande si cette splendeur peut perdurer longtemps : « Je croyais découvrir les secrets et les puissances de nos ancêtres ; mais je me trouve devant les secrets et les mystères. L'anti-sorcier a montré les limites de la science, mais il y a introduit une nouvelle exploitation : il s'enrichit aux dépens des autres ». (Acte III, sc. 2, p. 40). Devant une telle position, on revoit l'absence de la solidarité inhérente à la culture nègre, la contradiction qui se dégage du blocage d'une évolution culturelle et technologique appropriée, pour emboîter le pas à l'individualisme tant critiqué, à l'injustice et au profit.

3.11. *Lukonzola Munyunga*

➤ **A quand le procès ?**

La fable de la pièce

La pièce s'ouvre par une accusation dont sont responsables tous les hommes. Elle présente les faits pour lesquels une société devient égoïste et injuste. Les uns vivent dans l'opulence et les autres croupissent dans la misère et la crasse. C'est pour cette raison que Kiyana, frappé d'abord par la misère d'un paysan forgeron et ensuite révolté par cette grande indifférence de la société envers les pauvres, décide de vivre avec ceux qui souffrent. Pétrit d'un idéal de fraternité universelle qu'il compte tout seul réaliser en toute liberté et à sa manière, il s'éloigne de sa famille nantie et de la solitude de celle-ci, pour vivre autrement. Par cet acte, il conteste l'autorité paternelle, à ses yeux, responsable du désordre familial. Son père est mis en accusation et finit par percevoir l'enjeu de cette réalité, au point d'exprimer son indignation. Confronté à l'officier du

Ministère public qui l'accuse d'incapacité de faire à réaliser quelque chose, Kiyana veut construire une nouvelle société, celle qui aborde sans atermoiement le virage du changement pour fuir l'immobilisme d'une société malsaine. Celle qu'il faut traîner dans un procès. Kiyana et Muyumba, vont déclencher le processus d'anéantissement de la machine sociale en place. Aussi, prenant d'assaut la villa d'un riche bourgeois, ils tuent le propriétaire, s'approprient ses biens et décident de les distribuer aux pauvres. Mais, à leur comparution devant le tribunal, ils sont condamnés à la peine capitale, en dépit des protestations du public.

3.12. *Ce qui procède de l'idéologie de « A.Q.P »*

Lukonzola Munyunga fait presque un état de lieu de la conscience et des actes que pose l'africain vis-à-vis de son frère, sa société, son peuple et son pays. Le portrait de ce dernier semble être dessiné, à tort ou à raison ? Sinon, le dramaturge continue de mettre en doute, la capacité de l'africain à résister, à l'assaut des éléments négatifs d'une culture d'empreint. Il veut qu'il fasse obstacle à l'assimilation et à la colonisation. Il le renforce à se considérer, comme « un centre d'autoréférence », dans le but de se définir contre la manipulation extérieure.

A.Q.P fait le procès d'une famille riche au sein de la société, pour atteindre la catégorie des riches qui voient le train de vie des pauvres se dégrader continuellement. Un procès, le vrai, avant celui qui accable la jeunesse, souhaité par Lukonzola Munyunga, qui place toute la société au ban des accusés pour l'inégalité qu'elle supporte, même à l'excès. Comme les adultes ne perçoivent pas cette incohérence de la société, la jeunesse trouve dans la violence une voie opportune, mais révolutionnaire, pour réagir contre l'injustice consacrée. Ainsi, s'engage un désaveu de l'homme, du pouvoir incapable de changer la masse vers une société plus honorable et humanisée. Pour Kiyana, la masse est la source et l'embouchure du pouvoir et donc elle ne peut pas souffrir ; au contraire c'est à elle que revient le choix des directives et le rôle de conduire toute la société. Dans ce procès, la femme mariée convoite avec frénésie l'argent et subit son pouvoir. Ce qui veut signifier que la femme au regard de sa douceur et de ses dispositions à éviter les dangers qui rongeraient la famille, devrait, en principe, adoucir les appétits des hommes qui écrasent les autres, c'est-à-dire les faibles. Malheureusement,

elle ne le fait pas, sa conscience est orientée vers sa propre survie fondée sur le pouvoir de l'argent. Son choix entre la liberté et l'aisance matérielle est difficile à opérer.

Lukonzola Munyunga a choisi la misère et la pauvreté, comme deux axes sur lesquels tous les autres problèmes sont regardés attentivement. Deux conditions qu'il faut évacuer par la société, du fait qu'elles constituent la pesanteur qui tire vers le bas tout progrès et toute la réalisation d'une société juste. Ce faisant, la société, elle-même est l'objet d'attaque car, elle est divisée en différentes catégories d'importance inégale. De cette manière, ficelée et attentatoire, elle ne peut facilement résoudre l'équation des nantis et des pauvres. Au contraire, elle la ravive en une source de conflit aggravant chaque jour. Les actes des jeunes constituent quant à eux, un jugement du niveau de capacité des adultes à gérer, au quotidien, les problèmes de la société. La condamnation des jeunes démontre, à suffisance une crise aigue entre les parents et les enfants, entre ces derniers, la justice et la société.

3.13. *Bwabwa wa Kayembe*

➤ **Le Délégué Général**

La fable de la pièce

Par sa nature, Ditu Dilonda se comporte comme un hors la loi. Père de famille, le hasard lui sourit. Il connaît une montée sociale imprévue et même non méritée. Il devient délégué général d'une entreprise publique de construction dénommée « CAMIZA », alors qu'il n'a aucune base intellectuelle ni morale. Pour lui, l'heure a sonné afin de se venger contre tous et contre la croix portée au cours de sa précédente situation sociale. Il va imprimer une gestion tablée sur l'enrichissement facile et rapide sur l'arrêt du travail productif et sur l'arbitraire le plus traumatisant. Son sens d'irresponsabilité poussé, aboutit à la corruption, à la déstabilisation et à la dégradation de l'entreprise.

Il s'en suit également la débandade dans sa famille, l'immoralité et le manque de dignité qui provoquent l'instabilité dans son ménage. C'est sa sœur Mangabo qui doit résoudre ses problèmes, car lui-même ne sait pas le faire. A la longue, la débâcle finale de la famille provoque sa folie. Sa femme Mayi, décide de le quitter. Après une scène mimée de pillage du patrimoine de la communauté, Ditu Dilonda reconnaît ses erreurs, mais

il ne s'amende toujours pas. En fin de compte, la nature va le détruire, il s'écroule foudroyé.

➤ **Les flammes de Soweto**

La fable de la pièce

Habitué à la concorde, à l'hospitalité et à la paix ; les noirs de Sud Afrique ont accueilli chaleureusement les immigrants venus d'Europe. Ces derniers, par excès de supériorité, se sont retournés contre les noirs pour anéantir toute cohabitation au sein d'une même nation. Ils ont installé l'Apartheid, dogme contraire aux principes fondamentaux des Nations Unies relatif aux droits de l'Homme, à la dignité et à la valeur humaine.

Désormais le dirigisme du pouvoir dictatorial des Boers a définitivement gagné les cités dortoirs, dont Soweto est la principale instigatrice de la révolte des noirs. A l'usine où travaillent les ouvriers noirs, les conditions sont devenues de plus en plus dures, sous la direction de l'impénitent Werbrecht. Stève Biko et d'autres ouvriers noirs qui travaillent, de manière assidue, à la production économique, ont compris que tout le bénéfice ne revient qu'aux blancs et non aux Azaniens (Zoulous, Swana, Ndebele, Lesotho). A l'usine, ils sont maltraités, dans les cités dortoirs, ils vivent entassés comme des animaux, dans des lieux publics les noirs ne peuvent pas rester à côté des blancs ou fréquenter le même restaurant, la même école, le même hôpital, etc. L'inégalité introduite par les blancs ne fait que renforcer leur souffrance et leur pauvreté. Les blancs soutenant que ce sont eux des véritables citoyens Sud-africains et non les noirs. Ils maltraitent les ouvriers noirs, les traitent comme des choses. Le ras-de-bol suite à l'angoisse, la torture, l'esclavagisme et l'insécurité grandissante, a provoqué un éveil de conscience chez les noirs autochtones. Devant cette misère multiforme du peuple sud-africain autochtone, Stève Biko prend la tête du mouvement de la Conscience Noire.

Le tueur à gage Werbrecht, représentant de Votek, parlementaire des Boers, n'entend pas de cette oreille. Il intime l'ordre à Biko et aux ouvriers noirs de reprendre immédiatement le travail à l'usine. Mais, rien n'y fait, il s'ensuit un échange violent de paroles entre Biko et Werbrecht. Celui-ci est comparé à un nazi. La dispute est à son comble, le travail est arrêté. Les noirs organisent d'interminables marches de protestation pour la libération, pour braver et casser tous les interdits instaurés par les

Africaners, en utilisant des moyens pacifiques. Ce vaste mouvement socio-politique de libération, accompagné des cris, des slogans d'affranchissement pour l'égalité des races, s'est soldé par des tueries. Les survivants sont soumis à une mascarade de procès. Au cachot du Quartier Général de la police, à port Elisabeth où ils sont détenus, ils sont atrocement battus et font l'objet des sévices mortels. Stève Biko est assassiné. Le sort des Azaniens n'est toujours pas réglé par les Nations Unies. L'Apartheid a donc bénéficié du veto, à l'ONU, de grandes puissances, gardiennes du régime en Afrique du Sud.

➤ **L'Ironie de la vie**

La fable de la pièce

L'orphelin Matondo Ndaya, étudiant en Droit de l'université de Kisangani, tombe amoureux de Makenga, fille du riche Tshimanga. Au départ Makenga semble l'oublier, mais parvient à l'accepter comme fiancé et s'implique auprès de ses parents pour l'inviter à la maison. Matondo se rend à Binza Ma Campagne. L'accueil est froid, Tshimanga lui refuse la main de sa fille, en dépit de l'insistance de celle-ci. Pour anéantir ce refus, l'ami de Matondo, le nommé Komba étudiant en Médecine arrive chez Tshimanga. Il pose un diagnostic de cancer incurable de l'œil de Tshimanga dont il est le seul à pouvoir guérir. Le subterfuge a bien fonctionné, ce qui contraint Tshimanga à l'acceptation des fiançailles et par la suite du mariage parce qu'il tient à bénéficier des soins ophtalmologiques les plus appropriés de la part de l'ami de son futur gendre. Cependant, il oblige Matondo au versement d'une dot exorbitante d'un montant d'un million de Zaïre. La situation revient à la case de départ puisque Matondo n'a pas d'argent. Pour la contourner, Makenga s'ingéniera de dénouer l'énigme posé à son cher Matondo, en soutirant à son père le même montant d'argent. C'est ainsi que Matondo réussit à verser cette dot à Tshimanga, propriétaire dupé de la dite somme d'argent.

Après quelques mois Makenga est enceinte. Leurs familles sont auprès d'eux, au camp des étudiants mariés de la Commune de Lemba. Dans ces retrouvailles de la mère nourricière de Matondo et des parents de Makenga, tous anciens voisins de la Zone de Mangobo à Kisangani, va être déballé le récit d'un enfant abandonné, à la suite des émeutes de Kisangani, en 1957. Maman Ntshinga avoue avoir ramassé Matondo en

pleurs dans la brousse. Cette identification de la véritable parenté de Matondo, fils propre de Tshimanga et de Mujinga, consacre au grand jour le caractère incestueux du mariage de Matondo et Makenga.

3.14. *Ce qui se dégage de l'idéologie de Bwabwa wa Kayembe*

Comme écrivain Bwabwa wa Kayembe compte un bon nombre des œuvres qui ne laissent pas le public indifférent. Dans *L.D.G.*, il fait la critique des gestionnaires de son pays le Congo, ex. Zaïre. Il regarde à l'intérieur de sa société et constate des maux qui la rongent, surtout du côté des dirigeants, à quelque niveau qu'ils soient. Ces dirigeants perpétuent des habitudes intolérables, érodent le tissu social et l'existence des citoyens. Les conséquences de leurs actes, conduisent à un train de vie frénétiquement cassant, obstruant les possibilités d'un bon avenir. Ces actes conscrent la désintégration et la disparition des projets bénéfiques à cause de manque total de responsabilité des cadres politiques et administratifs. Face à ses dirigeants, le peuple a exigé l'idéologie de la sauvegarde du patrimoine national qu'est l'entreprise CAMIZA, contraire à celle individuelle de Ditu et de ses collaborateurs au sein de CAMIZA. C'est une quête de valeur qui cherche à instaurer les mœurs sociales policées (euphoriques), à éradiquer la corruption des mœurs sociales dépravées (dysphoriques).

La mort de Ditu Dilonda signifierait la disparition de la gangrène qui pourrit la société toute entière, suivie de l'espoir de restauration des valeurs essentielles qui forment l'homme et la société, ainsi que la voie ouverte au développement harmonieux de tous.

Le sens de libération émane aussi de cette « mort de l'Apartheid » dont le dramaturge attend l'avènement, dans *L.F.S.*, où il demande la liberté du noir Sud Africain, mais aussi bien de toute l'Afrique. Bwabwa wa Kayembe fustige avec vigueur l'opportunisme vil et l'irresponsabilité qui mènent à la tyrannie et l'insolence outrée, comme des facteurs de destruction sociale. *L.I.V* se place dans le cadre d'un refus d'instabilité politique dans la nation pour éviter des troubles et des catastrophes qui atteignent rudement l'homme. La vie est fragile, il faut à ce propos la chérir pour le bonheur de tous. Un autre refus est relatif à l'abandon de mélange harmonieux des classes sociales. Un mélange considéré comme le ferment d'une vie aisée des uns à côté des autres, dans la tolérance de la diversité humaine. Bwabwa met en valeur aussi l'importance de

l'instruction, comme étant un moyen fondamentalement adéquat pour aider à la libération de soi, parvenir au bien-être et éviter de faire un saut dans l'inconnu.

3.15. *Bertin Makolo Musuvasua*

➤ **La Devineresse**

La fable de la pièce

Derrière les rideaux de la scène, Kupa et Kazino se battent parce que leur couple n'a pas encore eu un seul enfant. Cet enfant que Kazino attend depuis dix ans. Chaque jour voit ce lourd et obsédant désir revenir à l'esprit. Kupa est aussi très soucieuse. A la suite de cette bagare, ses voisines arrivent à la maison pour s'enquérir de sa situation. Dans leur causerie, la critique monte contre les hommes. Ceux-ci sont considérés comme des menteurs et des hypocrites. Ils ne possèdent pas le véritable amour. Pour eux, le mariage, n'est qu'échappatoire pour mener une autre vie à l'insu de leurs épouses. Complètement perdue dans ses pensées qui vacillent, Kupa confie à ses voisines qu'elle « entend bien tirer son plan en visant la fécondité spirituelle ». Chassée à cause de la stérilité, elle ne sait à quel saint se vouer. Aussi, Miya lui conseille de voir la devineresse. Le point de vue est aussi soutenu par sa marraine. Après quelques temps, Kazino et Kupa ne s'opposent pas. La marraine propose encore de voir la conformité de l'itinéraire de la dot, celui qui l'a perçue et qui l'a remise à Kazino. La décision est prise. Kupa consulte la devineresse. C'est au terme d'une séance âpre d'exorcisme qu'un jour nouveau se lève dans la vie de Kupa. La devineresse a eu raison de la stérilité.

3.16. L'idéologie qui ressort de la pièce

La Devineresse scande les problèmes des Africains au quotidien. La pauvreté, la faim, l'alphabétisation, les coutumes traditionnelles, la vie rurale et urbaine, le mariage, etc. C'est autour du mariage, précisément, qu'une réflexion est portée sur toute la vie, à l'occurrence celle d'un couple. Il se pose le problème du bonheur de l'homme, même celui d'un *humanisme* réel. Pour être heureux, doit-on vivre seul ou à deux ? Le vrai amour échappe souvent aux personnes parce qu'il revêt une dimension spirituelle. Le mariage nécessite un amour sincère et des vertus. L'homme

ne peut pas s'éloigner de *la cosmogonie africaine* léguée par les ancêtres, surtout quand il s'agit de rechercher *l'harmonie intérieure*. La vie se poursuit et, ni le *droit*, ni la *médecine*, c'est-à-dire la science, n'ont toujours pris le dessus sur *la tradition ancestrale*, sur la fidélité de la femme au mariage et sur la préservation de la santé humaine. La tradition ancestrale mérite un respect par le fait qu'elle est l'émanation de l'âme noire. Cette tradition est la voie sacrée, elle donne des réponses adéquates, même en ce qui concerne la stérilité du couple. Celle-ci, même si elle provient d'une malédiction ou d'une autre source, ne peut empêcher l'harmonie et l'entente au sein du couple. Comme on le voit, la tradition africaine a tout régler pour que les hommes vivent normalement. Elle comporte des réponses même aux questions parfois insolubles. Elle enseigne des *vertus* et des *valeurs* humaines pour la sauvegarde de la vie. Celle du couple l'est dans une certaine mesure, car elle ne peut être étalée au public.

4. LE CARACTERE HOMOTHETIQUE DE L'UNIVERS IDEOLOGIQUE

4.1. Bref contenu exploratoire

4.1.1. *La production des œuvres, prise comme idéologie*

L'idéologie étant un terme *multi-diffuseur* et *propagandiste* va devoir, à ce stade, nous forcer à recourir aux indications que certains chercheurs adulés ont dû soutenir. Dans un article⁴¹⁰, Robert Nadeau parle de *la science* comme idéologie et de *l'épistémologie* comme idéologie de la science. L'un des sens du terme qui est à l'œuvre, repris par Karl Popper, parle de « l'utopisme », comme étant « un élément de l'idéologie historiciste⁴¹¹ » ou encore quand il qualifie Platon « d'idéologue totalitariste (Plato as a Totalitarian Ideologist », in *Totalitarianism : Temporary Madness of Permanent Danger 2*, (s/d) Paul T. MASON). Ce sens fait allusion au fonctionnement d'une société idéale et modèle pour l'établissement des communautés heureuses, qui satisferait le système des opinions morales et socio-politiques. Cette réflexion lumineuse permet, dès lors, de concevoir

⁴¹⁰ NADEAU, Robert, « L'épistémologie comme idéologie », Université du Québec à Montréal, Collection: "Les classiques des sciences sociales", Université du Québec (1983), p. 7. Site web: <http://www.uqac.ca/Classiques> des sciences sociales.

⁴¹¹ Cf. POPPER, Karl, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, rééd. 1969. Trad. française de 3 articles parus dans *Economica*, 11 (1944), pp. 86-103, 119-137 et *Economica*, 12 (1945), pp. 69-89, (1956), p. 73.

aisément que l'activité de science sert à justifier une telle opinion. En ce sens, on dira que la science a une fonction idéologique, ou encore qu'une classe sociale, celle des dramaturges par exemple, se sert des expériences personnelles ou hypothèses pour défendre ou mousser les intérêts communautaires. En fait, cette réflexion rehausse et insinue, sans contexte, le rôle de *la littérature* « entendue comme transposition du fait social, expression de la conscience collective déifiée en vue de l'interprétation et de la traduction de cette dernière en mot d'ordre par les masses populaires en attente d'un idéal⁴¹² ». On le sait, l'idéologie, forme de rationalisation collective sert à la fois à justifier et à diriger l'action d'un groupe. A notre humble avis, tout ne peut pas être ou devenir une idéologie, seulement à condition d'entrevoir durablement le monde de manière attentive, raisonnable et profitable à tous.

Si, de façon fortuite, on peut penser que le théâtre sert seulement les intérêts d'un groupe ou qu'il se laisse structurer par des enjeux partisans ; on dira que la théorie de l'idéologie de Marx peut être considérée comme une théorie particulière de la nature du « noyau dur ⁴¹³ ». G. Rocher, explique que K. Marx avait tout à fait raison de croire que *l'idéologie* joue un rôle important dans la théorisation scientifique, mais il avait tout aussi tort de penser que le caractère de classe⁴¹⁴ de cette idéologie jouait un rôle décisif pour l'acceptation ou le rejet des théories scientifiques » (Marc Blaug (1980), p. 34, n° 25).

De ce point de vue, on peut donc considérer que l'idéologie spécifique d'un auteur dramatique est formée d'un système de valeurs épistémologiques auxquelles il adhère. Elle est aussi formée de l'histoire ou du monde extérieur selon P. Barbéris, (et aussi qui tient compte de la spécificité du texte littéraire), mais aussi sans doute de la vision collective, surtout quand il est question de partage des opinions jugées constructives pour la société. C'est autant dire que l'on prend soin de mentionner peut être ici, le rôle des dramaturges (noyau dur) en particulier et la place que l'idéologie occupe par rapport aux valeurs morales et à la culture

⁴¹² AMURI MPALA LUTEBELE Maurice, dans l'Avant-Propos des **Actes du Colloque International : 1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine**, Lubumbashi, PUL, 26-28 janvier 2005.

⁴¹³ Cf. MUSGRAVE A., Lakatos, I., Eds *Criticism and the Growth of Knowledge*, Londres, Cambridge University Press.1970, Réimprimé avec corrections: 1972, 1974.

⁴¹⁴ Notons que la notion d'idéologie telle que définie à divers endroits de **L'Introduction à la sociologie générale** n'a peut-être pas la connotation négative de conscience fausse que l'approche marxiste a pu laisser sous-entendre en parlant de la représentation que les classes sociales se font de leur situation. La notion d'idéologie est justement associée à la représentation que les sociétés ou les membres d'un groupe social se font d'eux-mêmes, mais ils ne qualifieraient ni négativement ni positivement cette représentation : ils la constatent.

scripturale salutaire. Tout cela appelle une adhésion qui va de soi, d'une « attitude plus rationnelle, plus explicite et aussi plus militante » que celle des modèles et des valeurs inculquées par des mécanismes autoritaires. En effet, dans le fameux débat qui eut lieu chez des théoriciens anglophones, une thèse avait vu le jour. Une thèse courante qui se réfère au système de valeur⁴¹⁵ dans chaque discipline de science et accroît son importance aussi bien dans d'autres champs scientifiques pour ne pas qualifier plus tard d'« activité partisane », les valeurs et les modèles insérés dans leurs œuvres. Et que ces dernières, dérivées de la conscience épurée, ne puissent pas servir de « machine de guerre » pour arbitrer des controverses inutiles. Mais, comme l'affirme P. Pavis, abriter les « premières références non compromettantes⁴¹⁶ » à ce qui doit être, pour laisser libre cours à une « assignation de valeurs de vérité », une autre manière de modéliser le monde.

Toujours dans cette perceptive éclairant le rapprochement au plan idéologique des dramaturges dont il est question ici, T.S. Kuhn pense que les maximes et les valeurs morales sont institutionnalisées. Dans les tentatives d'inculquer les impératifs de la morale, l'entreprise des auteurs est une « logique de la connaissance scientifique ». Pour lui, de telles *maximes* et de telles *valeurs*, dans la mesure où elles sont institutionnalisées (et davantage articulées) et « qu'elles en viennent à faire corps avec l'entreprise scientifique elle-même, peuvent rendre compte des choix effectués et des décisions prises par les chercheurs et que la logique ou l'expérimentation ne pourraient expliquer par elles-mêmes⁴¹⁷ ». D'après R. Nadeau, T.S Kuhn leur accorde pour sa part, sous le nom de « socio-psychological imperatives », une importance certaine dans la dynamique des disciplines scientifiques et c'est dans cette perspective que les règles épistémologiques deviennent à leur tour des *objets d'enquête* du psycho-sociologue de la science.

⁴¹⁵ International Colloquium in the Philosophy of Science tenu à Bedford College, Regent's Park, Londres, du 11 au 17 juillet 1965. Le volume 4 des actes de ce colloque furent publiés par Imre Lakatos et Alan Musgrave sous le titre « Criticism and the Growth of Knowledge ». (Cf. Y. LAKATOS & MUSGRAVE, eds (1970).

⁴¹⁶ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles, Op.cit.*, p. 231.

⁴¹⁷ KUHN, Thomas Samuel, « Logic of Discovery or Psychology of Research? », in I. Lakatos et A. MUSGRAVE eds., (1970a), pp. 1-23. Ce texte a, par la suite, été republié dans *The Philosophy of Karl Popper*, 2 vol., P.A. Schilpp, ed., La Salle, The Open Court Publishing Co., 1974, article 26, tome 2, pp. 798-819, et dans Kuhn (1977), étude XI, pp. 266-292.

C'est dans ce cadre que toute critique littéraire va s'inscrire ; même toute œuvre littéraire prenant conscience de la vie et du destin collectif à améliorer au fil du temps. Cette approche qui prévaut chez les critiques anglophones s'est déjà emparé du rôle de l'épistémologie, son efficacité du moins, aux événements interparadigmatiques (inter-modèle). Ainsi, l'épistémologie, envisagée comme ensemble d'énoncés, ne peut pas inclure seulement des énoncés impératifs (dépendant de la volonté des auteurs dramatiques). Car, ils se présentent faussement sous le couvert de règles de méthode, des « impératifs moraux » dits aussi « maximes de procédure ». Cette attitude à bannir, fait dire que le rôle légitime des œuvres scientifiques comme aussi l'idéologie, pris dans le sens des Marxistes, est une question qui relève de matière d'intérêt historique. L'objectivité de la méthode scientifique ne peut constituer un obstacle, car c'est « à chaque fois qu'on en ait pris pour acquit qu'il existait un ensemble de règles de la méthode scientifique aussi bien universelles que transhistoriques, alors que les normes de la rationalité sont selon Khun relatives à chaque époque de l'histoire⁴¹⁸ ».

Les dramaturges à travers le temps s'accommodent aux préoccupations socioculturelles, économiques et politiques. Ils cherchent à donner un sens à l'activité de l'écriture pour « tenter non seulement de trouver un sens déjà-là mais aussi de donner éventuellement un sens nouveau à l'ensemble de cette pratique progressivement devenue le moteur économique de notre formation sociale⁴¹⁹ ».

Colette Moreux écrit : « nous admettrons que les conditions sociales de la production d'un langage idéologique sont largement déterminantes de ses contenus, tandis que le langage scientifique transcende ces conditions, au moins en partie : à une époque donnée, il n'y aura pas une science bourgeoise et une science prolétaire (...). Tandis que l'idéologie démontre une perméabilité totale aux contextes sociaux, dont elle est un élément, la science manifeste à leur égard une indépendance au moins spatiale⁴²⁰ ». Ainsi, quant au contexte du récit dramatique où loge le langage idéologique, on s'assure qu'il sert de soubassement et de déclenchement se fondant entre autres, sur un conditionnement à même

⁴¹⁸ NADEAU, Robert, *Op.cit.*, p. 9.

⁴¹⁹ NADEAU, Robert, *Idem*, p. 18.

⁴²⁰ MOREUX, Colette, *La conviction idéologique*, Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 12.

de produire un éveil de conscience favorable. Pour cela, disons que les dramaturges en possèdent la faculté.

4.1.2. *La faculté collective de pénétration*

Comme activité scripturale et de surcroît humaine, les œuvres de ces dramaturges énoncent un monde dans lequel grouillent un ensemble de problèmes. A priori, ces dramaturges écrivent pour mettre à la disposition du public une orientation quelconque (réfutation, revendication, sensibilisation, soutien à une circonstance,...). Caya Makhele signale, quant à lui, que le théâtre demeure, jusque dans les années 1980, un lieu très politisé et particulièrement moraliste et dogmatique⁴²¹. Grâce à leur *engagement*, ils excellent dans la mise en œuvre des subtilités dramatiques pour asseoir divers jugements, une panoplie de croyances et/ou opinions. Davantage, leur écriture est sous-tendue d'abord par leur propre introspection, une interpellation face à une situation et à la quasi incapacité de l'ensemble de la société de pouvoir s'exprimer haut et fort devant un événement déclaré de plus en plus préoccupant. Ensuite par un conditionnement devant une multitude plus ou moins chaotique de tous les comportements humains.

Aussi, le rapprochement de ces dramaturges se dévoile dans *la faculté collective* d'atteindre l'autre (le public). De manière convenable, Patrice Pavis signale que « le texte dramatique fixe ce que la scène aurait pour mission de servir ou d'illustrer⁴²² » ; ce qui facilite *l'adhésion du public* à l'idéologie logée dans le texte dramatique. De même, il instaure un contexte qui conditionne l'intérêt, l'attrait et, en retour, l'engagement du public, créant à cet effet une *interactivité*. D'autant plus que le texte lui-même, selon Umberto Eco, se présente comme un champ interactif où l'écrit, par association sémantique, stimule le lecteur, dont la *coopération* fait partie intégrante de la stratégie mise en œuvre par l'auteur. D'où, le texte dramatique participe⁴²³ à la jonction de la capacité du public à

⁴²¹ MAKHELE, Caya, *Les voies du théâtre contemporain en Afrique. Théâtre d'Afrique noire, Alternatives théâtrales*, Juin 1995, n°48, p. 6.

⁴²² PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 185.

⁴²³ Pour ECO Umberto, dans *Lector in fabula*, le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné (...) une machine présuppositionnelle (p. 29). Le lecteur aborde un texte à partir d'une perspective personnelle (...). Il s'agit donc de voir (cas par cas) dans quelle mesure un texte prévoit un Lecteur Modèle qui participe d'une compétence idéologique donnée. Mais il s'agit aussi de voir comment la compétence idéologique du lecteur (qu'elle soit ou non prévue par le texte) intervient dans les processus d'actualisation des niveaux sémantiques plus profonds (p. 109).

agir, dans le sens de l'idéologie textuelle prévue, au déploiement d'énergie nouvelle, au changement sociopolitique et au réveil de conscience du peuple, notamment lorsqu'il y a par exemple rupture ou non respect du pacte social.

Il s'agit là d'un effort de participation en faveur de la société toute entière – dans ce jeu à mettre en musique le texte et sa représentation. Un jeu qui révèle cette faculté collective gonflée d'un engagement de partage de mêmes convictions à déceler, dans les ingrédients de mise en scène, les signes divers susceptibles de traverser la conscience humaine et de pouvoir influencer sur le comportement du public. Pour ce dernier, cette faculté collective peut être vue dans *une perspective d'ouverture* sur une lecture ou sur une conjoncture qui s'inscrit dans un cadre commun, une même culture ou encore une histoire semblable qu'elle soit particulière ou non. C'est à travers une telle lecture que peut insidieusement apparaître au cours de ce moment crucial une idéologie, celle du texte dramatique. Philippe Hamon dit à cet égard : « en principe un texte, un énoncé ou une énonciation est un produit ancré dans l'idéologie⁴²⁴ ». En témoigne, le contexte de création de PFA (la préservation de la nature) et de cette déclaration: « *celui qui n'aime pas les hommes n'a pas de compagnon. Il n'aura pour affronter les malheurs de la vie que son propre ombre (...)* » (Acte II, sc. 7, p. 44), ainsi que de celui du proverbe : « *le chien a quatre pattes, mais ne suit qu'un seul chemin* » (Acte I, sc. 8, p. 14). Ces deux énoncés transmettent une sagesse millénaire autour de la solidarité et de la concorde que les traditions ancestrales recommandent. Pour M.E : « *j'ai appris à souffrir et à trouver ma joie et mon bonheur uniquement dans le résultat -si mince soit-il que j'acquiers par mes propres efforts* (Acte I, pp. 49-50), il s'agit du contexte de la révolte d'un système vieillissant et incapable de favoriser le progrès collectif. Pour N.S : « *nous n'avons que faire d'ambitions politiques car nous n'avons ni domaines, ni florissants commerces ni comptes en banque à protéger* » (Mvt II, p. 26). Cet énoncé contient aussi le rejet du système politique de tendance monarchique qui a privé le peuple de toute liberté. Système qui utilise l'appareil de l'Etat comme un instrument d'une idéologie coercitive. C'est à ce niveau que l'on perçoit chez le dramaturge le rapport de son œuvre dramatique (texte) avec l'idéologie ou l'idéologie dans texte.

⁴²⁴ HAMON, Philippe, *Op.cit*, p. 6.

Ainsi, Mikanza et ses compatriotes dramaturges, dont les œuvres citées dans cette recherche, ont tendance à plonger le public dans une idéologie qui se confond avec « les "mythes" d'une société ou d'une classe sociale ou simplement avec les "préjugés" de l'autre (...)»⁴²⁵ ». Dans leurs œuvres dramatiques, ils s'évertuent parfois à afficher :

(i) « un "discours sérieux, assertif et monologique", "produisant du sens", dichotomique et manichéen (tranchant perpétuellement entre le bon et le mauvais)⁴²⁶ ». C'est un lieu où réside une « schématisation des situations conflictuelles dans la dramatisation, répartition des comportements, distinction radicale entre le bien et le mal⁴²⁷ ».

Naturellement, il faut voir cela dans la mise à nu de l'inégalité sociale, de l'emprise des uns sur les autres, du pouvoir exacerbant, des préjugés des hommes, etc. que reprennent ces dramaturges. Ils mettent en place une adéquation qui a l'avantage d'entretenir le lien *texte-idéologie* dans la mesure où il est « rapport imaginaire à un monde réel ⁴²⁸», de sorte que leurs œuvres dramatiques « se donnent comme déjà axées sur le réel ⁴²⁹» dans leur extériorisation des situations politique, sociale, coutumière, etc. Dans ce discours sérieux subsiste un sens commun légués aux *signes utilisés*⁴³⁰ dans ces œuvres « au moyen desquelles les buts et les intentions (...) font la jonction avec les interprétations de leur public ⁴³¹». Par cette jonction, le contexte des pièces de théâtre, est sans doute matérialisé et que le public « ne peut plus y échapper, il regarde ce qui s'y fait⁴³² ».

(ii) Comme *discours autorégulable*, ces œuvres apprêtent des combinaisons et des éléments qui génèrent la construction des valeurs axiologiques. Elles se couvrent suffisamment des *messages* et des *convictions* transmis comme étant des idées forces censées toucher, bousculer et pénétrer le public. Dans leur savoir-faire, se cristallisent d'abord, les mécanismes figuratifs qui conduisent et imposent la mise en

⁴²⁵ HAMON, Philippe, *Idem*, p. 7.

⁴²⁶ HAMON, Philippe, *Ibidem*, p.7.

⁴²⁷ MAKHELE, Caya, *Op.cit*, p. 6.

⁴²⁸ HAMON, Philippe, *Idem*, p. 8.

⁴²⁹ HAMON, Philippe, *Op.cit*, p.8

⁴³⁰ Le texte dramatique est appelé à être joué ; il est déjà servi par une scène et des signes prosodiques, visuels (où le dramaturge expose quelques matériels connus qu'il offre au public lesquels peuvent remuer *l'olfaction*, *le toucher* et *le goût*) ; ainsi que des signes gestuels dont on ne peut plus faire abstraction.

⁴³¹ HAMON, Philippe, *Idem*, p. 8.

⁴³² PAVIS, Patrice, *Op.cit*, p. 184.

branle des *modèles construits* dans un espace connu (cité, royauté, chefferie, village, forêt,...) grâce auxquels le public se reconnaît ; ensuite les valeurs d'une société exempte aux différentes exacerbations individuelles. Il s'avère qu'à partir du paysage que ces dramaturges présentent, persistent de nombreux rapports qui peuvent préciser « à quel moment historique et dans quelle aire culturelle on se place (...) »⁴³³. Ces dramaturges usent donc du contexte (cadre) explicite, dont le sens jaillit immédiatement, captive le public comme l'évidence s'impose à elle-même, si bien qu'on se trouve en contact avec les éléments matériels de l'environnement proche de tous. Conscients de leur art, acte de lien véritable, communication directe ou indirecte par leurs œuvres théâtrales, ils instaurent un espace qui fait reculer les cloisons (de l'incompréhension) entre les individus.

En se limitant uniquement à la scène de la rébellion muléliste (LBK), au combat interdit (Ngombe), au Sida (TSF) ; à la guerre pour la liberté (L.F.S), à la réclamation de l'indépendance (Kimpwanza et I.A.T.P) ; à l'amour incestueux (L.F.F), et charnel (Biso) à l'amour platonique (L.T.S.H) ; aux dérives du pouvoir (NS et L.F.P) etc., on se trouve face à un décor des souvenirs qui renseignent un peu plus sur la protection du patrimoine humain, la sauvegarde de la vie et la résistance à s'imposer continuellement dans un monde trouble.

Ce genre de *communication* provoque sur le public soit des émotions, soit des souvenirs obsédants qui peuvent le conduire à une identification très forte, au point que les œuvres dramatiques tendent à « gêner le processus d'illusion et de fictionnalisation et bloquent le public sur des sensations ressenties comme très fortes et personnelles »⁴³⁴. Or, par les mêmes artifices, cet effort de procédure tend tout aussi à soutenir une idéologie qui vise « la conscience joyeuse » du public, « le sentiment de goûter un plaisir esthétique »⁴³⁵, car grâce à cela, ces dramaturges s'ouvrent au public et que celui-ci « touche et pénètre ; les deux groupes ne font qu'un, on se mange »⁴³⁶. Tout aussi touchante est la scène d'un puissant roi (Ngombe), la force d'entreprendre (Mayamu), le dépassement de soi (l'Etudiant), le courage exceptionnel de Sengula et Njinji, la bravoure d'Ilunga, etc. ; exemplifiant leur caractère

⁴³³ PAVIS, Patrice, *Idem*, p. 185.

⁴³⁴ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles, Op.cit.*, p. 185.

⁴³⁵ PAVIS, Patrice, *Idem*, p. 185.

⁴³⁶ SCHECHNER, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973, cite par Patrice PAVIS, *Op. cit.*, p. 181.

extraordinaire suivi des sensations fortes que provoque la perception de ce qui est représenté et de la vitalité d'un dynamisme, celui d'un personnage comme sa propre « émergence, sa mise en séquence et en mémoire, sa faculté d'occuper le premier ou l'arrière-plan, d'entrer dans des corrélations ou des alliances⁴³⁷ ». C'est de cette manière que ces dramaturges parviennent entre autres à *exalter*, non seulement leur origine mais aussi à *combattre* pour leurs semblables.

Il se traduit de cette manière, un archétype de leurs visions collectives, une idéologie tout de même, au travers de leurs œuvres dramatiques. Celles-ci reprennent des actions que l'on peut représenter par un modèle de schéma qui détermine des rapports réels dramatisés, afin d'éclairer *la structure de signification* (contexte d'un monde réel ou imaginaire), pouvant aussi produire une idéologie.

4.2. Structuration élémentaire de signification dramatique

4.2.1. Le schéma actantiel

Pour parvenir à soustraire cette idéologie (cachée ou non) dans les œuvres des dramaturges sous étude, l'analyse du sens qu'elles dégagent peut nous y conduire aisément. Le contenu du récit dramatique de ces œuvres, est un réservoir des *thèmes semblables*. Ces thèmes se présentent comme des éléments de création littéraire concertée. Ces thèmes endossent des valeurs oppositionnelles qui font surgir des idéologies concurrentes, mais celles attachées aux valeurs (morales) euphoriques sont considérées comme étant objectives. Et, lorsqu'on s'appuie sur les valeurs thématiques extraites des œuvres analysées et sur les conditions extériorisées de la vie des hommes telles que dramatisées (narrées) ; il n'est nul doute qu'on se place dans le parcours discursif engagé où l'on identifie des *états*, des *comportements*, des *actions* et des *actes* de différents actants fondamentalement opposés.

À ce propos, l'organisation de la structure élémentaire de la signification des œuvres, dans l'ensemble, est guidée par les actants et leurs actes, préalablement établis au niveau du modèle actantiel. C'est un modèle qui propose un schéma actantiel, dont la particularité de la relation actantielle entre les principaux actants (D₁-S-O-D₂-Adj-Op) impose la nature de la signification de l'action dramatique. Ce schéma reprend la

⁴³⁷ PAVIS, Patrice, *Idem*, p. 181.

relation des actants, au travers de l'expression géométrique de triangle actantiel. Ce triangle est qualifié de triangle actantiel *actif*, et se distingue en triangle actantiel *psychologique* et triangle actantiel *idéologique*.

En effet, pour rappel, ces différents triangles actantiels appartiennent au modèle canonique. Le triangle actantiel est dit *actif* lorsqu'il est une « double formulation de la relation actantielle S-O-Op. Il est appelé triangle actif *subjectif* lorsque l'Op menace le S dans son existence et non dans son idéologie. Par contre, il est défini comme étant triangle actif *objectif*, lorsque l'Op s'oppose au désir du S, c'est-à-dire à son O. A ce moment-là, le S et l'Op rivalisent pour le même O.

C'est en somme, le sens de l'intérêt des relations existant dans les différentes œuvres dramatiques. Dans une telle syntaxe, s'active au départ un élément déclencheur de l'action dramatique à la recherche de l'objet principal, « la fin ultime, l'objet majeur poursuivi par le sujet, l'actant central autour duquel sont focalisés tous les enjeux du récit dramatique ⁴³⁸».

A notre avis, c'est la paire « vouloir-faire » ou « pouvoir-faire », ainsi que les moyens (mécanismes employés) et outils mis à profit qui constituent *l'enveloppante matrice* d'une action dramatique, se trouvant dans un espace désigné (fictionnel) qui, manifestement, produit les ingrédients qui donneront lieu à une idéologie. Mais alors, comment s'effectue l'observation simple pouvant conduire à l'opérabilité dans le cadre de la saisie, en première instance d'une idéologie ?

4.2.2. La mise en scène idéotextuelle

Nous avons déjà dit que Norbert Mikanza a présenté des héros dans les pièces de notre corpus, sauf dans *Biso*. Cette notion du héros est remarquable à travers les actes des personnages. Surtout ceux qui ont une grande influence dans l'action dramatique. Ainsi, cette notion a donné lieu à *la sagacité* traditionnelle qui a produit Mayamu ; *la bravoure*, le commandant en chef ; *le courage* et *l'honnêteté*, l'Etudiant ; *la justice*, le garçon et le Meneur. Tous se présentent comme des modèles dans l'imaginaire social.

⁴³⁸ ANSOON BWANG BAZOL, Rogatien, *L'espace théâtral dans l'œuvre dramatique de Mathias Buabua wa Kayembe*. Une lecture sémiotique de la communication théâtrale, Thèse de doctorat, Unikin, 2010-2011, p. 549.

C'est dire que les héros mikanziens et ceux de ses compatriotes dramaturges peuvent être compris et/ou situés par rapport à la présentation des problèmes psychologiques, culturels et moraux correspondant à leurs inquiétudes, voire à l'attente des réponses émanant du public. Ceci participe à la mise à plat qui annonce un contexte favorisant l'émergence d'une idéologie.

Au départ de tout, l'auteur qui écrit une comédie, un drame, une tragédie ou encore tout autre genre, dans un effort de conception qui aboutit à l'écriture, fait aussi partie de cette « mise à plat » d'un jeu idéologique. C'est dans ce cadre que l'action développée se conforme à la structure formelle d'un genre dramatique précis, c'est-à-dire la conformité à *la théorie du genre* à laquelle s'accordent les dramaturges.

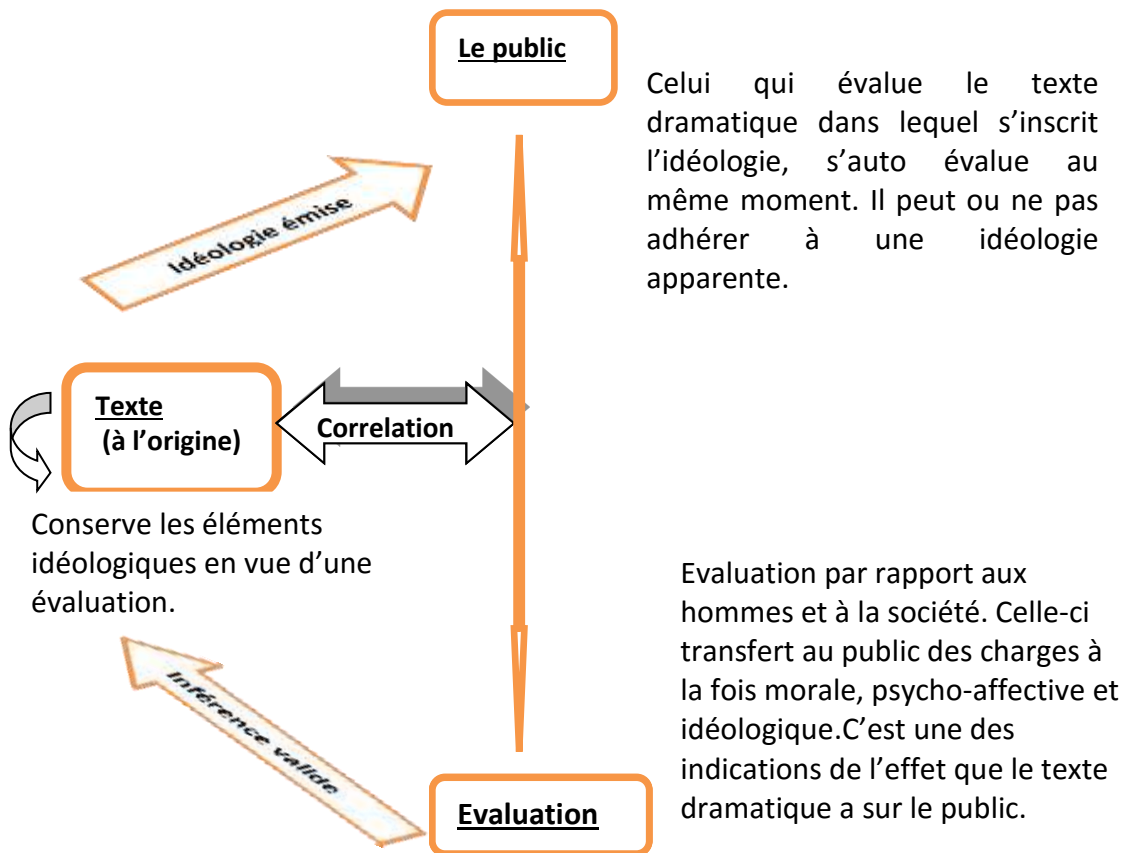
Si l'on peut penser au mystère inventif du dramaturge (génie du dramaturge), de manière générale, ce mystère crée un univers fictif dans lequel existe une implicite adhésion *idéotextuelle*. Si le public (lecteur) entre en contact avec cet univers une fois ou plusieurs fois, il est capable de produire une interprétation.

On peut aussi observer cela dans les œuvres sous analyse, où cet univers, peut être perçu et saisi par le public. Ce décryptage se rapproche de la croyance⁴³⁹, selon laquelle le processus sémiotique se déclenche au contact intelligible d'un signe (réalité). Ce qui s'apparente à un système d'évaluation immédiate, à travers cet univers qui, naturellement, peut aider à la reproduction des faits rencontrés dans les œuvres.

A propos de « mise en jeu » où le conflit, lui-même, est aussi mis en jeu, il reste assujéti à un mode se rapportant à une idéologie, comme résultat du travail dramaturgique consistant à garantir un large horizon d'attente. Voyons à ce titre un schéma simple, dérivant de l'expression géométrique

⁴³⁹ Chez Peirce, la croyance est à la fois une « règle active en nous » et une « habitude intelligente d'après laquelle nous agissons quand l'occasion se présentera ». Pour lui, « une véritable croyance ou opinion est quelque chose sur la base de quoi un homme est prêt à agir : c'est par conséquent en un sens général, une habitude ». Les trois aspects de toute réalité quotidienne : sa pure possibilité (ou priméité, *firstness*); sa réalisation effective (ou sécondéité, *secondness*); et la règle qui la gouverne (ou tiercéité). Toute pensée s'effectue à l'aide de signes. Un signe est une triade: un représentamen (signe matériel) dénote un objet (un objet de pensée) grâce à un interprétant (une représentation mentale de la relation entre le représentamen et l'objet). Le représentamen est premier (une pure possibilité de signifier), l'objet est second (ce qui existe et dont on parle), mais ce processus s'effectue en vertu d'un interprétant (un troisième qui dynamise la relation de signification). L'interprétant est aussi un signe susceptible d'être à nouveau interprété, ainsi indéfiniment.

(triangle), que nous tentons de représenter comme une phénoménologie réceptive de l'idéologie :



Dès lors, nous voyons la figuration d'un triangle actif qui concrétise la signification dramatique des pièces, établit un rapport entre la société du texte théâtral et la société réelle (coexistence espace dramatisé et espace physique). Une société dans laquelle de nombreux problèmes rendent difficile l'évolution ou l'existence de l'homme englué dans un conflit perpétuel.

Le public reçoit le texte dramatique, en lecture ou en spectacle, pour en faire une évaluation selon sa pratique socioculturelle, même de ses choix politique et économique. Cette évaluation fait partie d'une règle d'inférence qui imposerait sa propre idéologie de la rationalité, une règle idiosyncrasique dont la validité est d'ordre logique et non de l'ordre de la conjoncture socio-politique. A cet égard, l'usage du terme « idéologie » dans ce cas est tout simplement bienvenu.

Vraisemblablement, au vu du travail dramaturgique des auteurs, nul ne contestera que leur création théâtrale, obéisse à une sorte de « loi éthique », dont la forme impérative pourrait être à la dimension de celui qui, de manière rationnelle se soumet à cette assertion : « Faisons en sorte

que le public découvre la nature de ses comportements divers, de manière que les déductions qui pourront en être inférées soient plus facilement irréfutables parce que plus précises et portées aux valeurs morales ». Ici, l'existence du dramaturge s'avère déterminante. Et c'est justement, parce qu'elle inclut une telle pensée ou opinion, pour ne pas dire qu'elle s'y réduit, qu'apparaît la méthodologie de la connaissance délicate élaborée et qualifiée aussi d'« idéologie », celle d'auteur levain du peuple hurluberlu dans la plupart de temps.

Au sujet des valeurs, précisément, R. Nadeau note explicitement que ce sont des valeurs fondamentales identifiées comme telles ou simplement certaines parmi les plus fondamentales, « consistantes », exemptes de contradiction (...). Cette consistance est en rapport avec les « normes de validité logique, règles d'inférence valide (*modus ponens*, *modus tollens*), principes logiques fondamentaux (principes de contradiction) et conventions méthodologiques assurant, par exemple, le maximum d'objectivité dans l'adoption de points de vue théoriques sur la nature des choses ou encore l'optimisation de la croissance de notre savoir scientifique⁴⁴⁰ ». Face aux règles de scientificité, il s'agit « d'en scruter le contenu et d'en proposer, le cas échéant, l'usage, et finalement de permettre qu'on puisse apprécier la performance⁴⁴¹ » des œuvres sur différents publics. Mais, aussi leur perméabilité fulgurante aux opinions collectives préférées et/ou novatrices.

4.3. Application de la relation narrative primordiale

4.3.1. Le triangle actantiel psychologique

Ce triangle actantiel est tiré de l'axe primordial D₁-S-O-D₂ pour soutenir toute action dramatique qui débute. Bien avant, nous jetons un regard sur le *triangle psychologique* formulé dans l'axe D₁-S-O. Il faut comprendre que cela est comparable au désir que tout le monde possède pour réaliser ses objectifs, à un certain moment de sa vie. Ce désir qui touche le plan psychologique est de nature ferme.

Une analyse des œuvres dramatiques sous examen, nous pousse à illustrer ce triangle psychologique. En ce sens, *L.I.V*, *P.F.A* et *Biso* montrent

⁴⁴⁰ NADEAU, Robert, *Op.cit*, p. 18.

⁴⁴¹ NADEAU, Robert, *Ibidem*, p. 18.

respectivement la détermination de Matondo Ndaya (S), de Mayamu (S) et des filles étudiantes (S). Aussi, le premier cherche à convoler en noces incestueuses (psychologique) et d'y renoncer en faveur de bonnes mœurs sociales (idéologique), révèle la fréquence de la pratique des mauvaises mœurs sociales dans la société (D₂). Le deuxième à accepter les feux de brousse, malgré lui (psychologique) et de se rendre à Benga pour résoudre le retard (idéologique) du progrès de son village (D₂). Enfin, les filles de renoncent à jouir de leur vacance par la danse (psychologique) pour servir des hôtes (idéologique) à la cité universitaire (D₂), c'est-à-dire à réaliser le nécessaire.

L.F.S traite du combat de Biko (S) contre la déshumanisation des noirs azaniens par l'apartheid (psychologie) (D₁), vise la liberté de cette race animalisée (idéologie) (O). *L.D.I*, parle de la lutte d'Ilunga (S) contre le pouvoir gouvernemental (psychologie) (D₁), vise la liberté de son peuple soumis (idéologie) (O). Sans doute Luendo (S) et le Meneur (S) dans *M.B.S.C* et *N.S*, luttent contre la barbarie et la cupidité des dirigeants (psychologie) (D₁) pour la liberté de leur peuple (idéologie) (O).

Pour *L.D.G*, le peuple coalisé (S) à cause de la terreur, du banditisme (D₁) (psychologique) destructif que répand Ditu, ambitionne l'épuration des mœurs socio-politico-économiques (idéologie) (O). Pour *Tshira*, Nkira Ntan et Mando (S) défient le temps pour obtenir l'harmonie (D₁) (psychologique) et luttent contre l'envahisseur étranger pour le rétablissement du bonheur villageois (idéologie) (O).

De la même manière *L.B.K*, *Kimpwanza*, *L.D.I* signalent le camp du peuple (S) à l'inverse du système d'oppression pour arracher la liberté et la démocratie (D₁) (psychologique), mène la lutte pour installer la révolution (idéologie) (O). Si on fait bien attention à l'inflexion décisive du titre *I.A.T.P*, comme pour entendre la texture impliquée aux autres pièces sous étude, le même leitmotiv s'y retrouve et où l'Etudiant(S), Kadjata(S), Lifanga(S), Motalimbo (S), Kiyana (S), etc. quand ils n'ont pu supporter toutes sortes d'exactions subies (D₁) (psychologique), se battent pour la libération de leur peuple, leur autonomie et l'égalité (idéologie) (O). Ce qui confirme le *drame* qu'ils vivent au quotidien.

A ce titre, et, dans le même ordre d'idées, indiquons de manière condensée ce que Rogatien Ansoon note pour les pièces qu'il a

analysées dans sa thèse : « Dans *L.I.V*, le triangle actif objectif se lit par rapport à son objet principal, la *réhabilitation des mœurs sociales dégradées* surtout au plan éthique, quand on observe l'opposition de Tshimanga vis-à-vis de Matondo Ndaya. Car, Tshimanga lui fait payer une exorbitante dot pour un mariage incestueux qui, d'ailleurs a conduit à une rivalité familiale ». C'est vrai qu'il faut souligner surtout, *l'objectif du mariage* qui est central. Dans ce sens, Makenga (jeunesse) tient à se marier et fait son choix. De ce choix se déclenche le reste de la pièce : la dot, la protection de la richesse de Tshimanga (vieux), à l'instar de l'Avare de Molière, qui craint que sa richesse tombe entre les mains étrangères. C'est un trait important de l'axe *psychologique* qui influence la suite de l'action.

Dans le même cadre, P.M prône aussi la revalorisation de bonnes mœurs au sujet de l'éducation de la jeunesse, du mariage et de l'administration publique. Dans ce dernier cas, M.E et N.S n'ignorent pas les effets dévastateurs de son mauvais fonctionnement. De plus, suite à l'acte déclencheur, émanant du désir ardent de l'Etudiant et du Meneur, se précipitent les événements de chaque pièce. Ici, il s'agit de cet axe *psychologique*.

Dans *L.F.S*, Werbrecht s'oppose à Stève Biko « à cause de la même appartenance des blancs et des noirs à la nation Sud-Africaine. L'un et l'autre revendique un régime politique approprié. L'apartheid pour le premier et la liberté, la démocratie pour le deuxième ». Pour chacun d'eux, son régime garantirait la souveraineté. « Dès lors, le S et L'OP se disputent le même O ». Dans *L.D.G*, c'est aussi le triangle actif objectif qui est de mise. « Le peuple recherche les bonnes mœurs socio-politico-économiques, à travers la bonne gestion du patrimoine commun la CAMIZA. Son Op le Directeur Général Ditu, s'illustre dans la mégestion et favorise les mauvaises mœurs socio-politico-économiques ⁴⁴²».

4.3.2. *Le triangle actantiel idéologique*

Le rapport étroit entre le psychologique et l'idéologique, amorce la persistance du triangle idéologique. En conséquence, étant parvenu au *triangle actantiel idéologique* : on note sans doute que ce triangle actif idéologique en tant que relation actantielle S-O et (D2), c'est-à-dire (S

⁴⁴² ANSOON BWANG BAZOL, Rogatien, *Op.cit*, p. 497.

veut l'O pour D2) qui est dans la poursuite logique du triangle actantiel psychologique, porte sur les conséquences socio-historiques de l'action du sujet sur la société ou sur une classe sociale.

Dans ces pièces, c'est la société du texte (D₂) qui est bénéficiaire de l'action courageuse du personnage principal, qualifié ici de héros (S) pour le changement, l'indépendance, l'égalité, la liberté, le bien-être, l'épuration des mœurs socio-politico-économique (O) au bénéfice de l'ensemble de la communauté humaine. Et pour cela, le passage obligé a été l'holocauste de Biko, ce leader de la Conscience Noire (L.F.S), la guerre (L.B.K), la lutte anticorruption dans toutes ses acceptions (M.E, N.F.S.P.N, N.S, L.D.G, etc.), le suicide d'Ilunga (L.D.I), l'irréversibilité du choix porté à la personne d'un fou (L.F.P), la condamnation à mort et tortures (S.K.M.N), la bravoure et la dignité (N.F.S.P), la lutte contre les pratiques rétrogrades de la tradition ancestrale (L.F.F), les mouvements de contestation (N.S et Kimpwanza), l'écoulement du sang (N.S et L.S.N.P.S), les émeutes, les incendies et les pillages (M.B.S.C) et le rejet des pratiques installées dans la société, mais considérées comme normales dans (P.M, M.E, L.D.G, etc.).

La sémiotisation comprise dans le triangle actantiel est étendue par la suite dans un raisonnement logique : le carré sémiotique. Grâce à ce carré sémiotique, on obtient l'application de différentes relations sémantiques de contrariété d'implication et de contradiction, ainsi que celle des deux opérations logiques d'assertion et de négation. Globalement, ce système du type de relation sémiotique dont la structure du sens, s'organise à partir des sèmes contraires ou des sèmes contradictoires, nous a conduits à la désignation des thèmes majeurs, repris comme suit :

- La liberté vs l'oppression;
- La démocratie vs la dictature
- L'autonomie vs la colonisation ;
- La justice vs l'injustice ;
- La tradition vs modernité ;
- La richesse opulente vs la misère ;
- L'amour charnel vs l'amour chaste ;
- La paix vs la guerre.

Le point de vue de l'acte dramatique fait apparaître la co-existence relationnelle (collaboration), faisant partie de l'existence qui fait appel à

des catégories oppositionnelles sous-tendues par le conflit. Conflit souvent inexplicable parce que basé sur des contenus subjectifs et non conciliables. C'est cela qui conforte dans l'articulation de la signification du récit de ces œuvres dramatiques, des relations sémantiques antonymique et hyponymique. De ce système du type de relation sémiotique duquel se fonde la confrontation entre actants, peut en sortir l'idéologie.

La conviction du sujet, se place dans ce contexte de l'objectif ultime, poursuivi avec (ou sans) l'aide des protagonistes, afin que cela profite toujours au bien-être du destinataire épistémique, le destinataire (D₂). Ce travail du (S) – observé aussi dans les œuvres dramatiques –, convoque à l'esprit, l'implication d'une *transformation* (mutation) dans son chef (S), principal instigateur de l'action dramatique au premier degré et ensuite au second degré, au niveau de la société toute entière.

4.4. Convocation de l'idéologie de changement

4.4.1. A travers le drame vécu

A l'occurrence, si on se penche sur les œuvres dramatiques, nous pouvons montrer, soit la posture des confrontations majeures d'une vision collective, soit le niveau antinomique (antithétique) des idéologies à travers ce que les actants réalisent. Dans leur confrontation idéologique, il peut être envisagé la pénétration d'une idéologie dans une autre et, de *la collision* qui s'ensuit, survient l'anéantissement des énergies de l'idéologie inadéquate. Car, le changement rencontre « des résistances, d'abord en soi par un certain besoin d'ancrage et de stabilité et, peut porter des contradictions comme celle d'ériger en absolu la relativité elle-même, elle constitue pourtant *un point de ralliement* ⁴⁴³».

C'est connu que les actants rangés dans deux camps opposés, ne s'accordent pas parce que les objectifs diffèrent. C'est de cette façon que les valeurs thématiques *aphoriques* et *dysphoriques* s'adosent des termes primitifs contraires-contradictaires et complémentaires, relevés sur le système canonique du carré sémiotique. Cette tendance oppositionnelle s'observe aussi à travers les thèmes ci-dessous :

⁴⁴³ NADEAU, Robert, *Op.cit.*, p. 12.

a) La place de la thématique de la tradition ancestrale

En rappel et de façon générale, avant l'indépendance les auteurs de théâtre ont placé d'une part, la *conquête et l'infiltration d'une nouvelle civilisation* des blancs pour intégrer leur propre vision. Celle-ci est en butte avec *la tradition que les noirs protègent*. D'autre part, la *mise en valeur d'une culture nègre* chère, par la littérature orale (contes, mythes, proverbes, légendes, etc.), et le *comportement exemplaire à demeurer naturellement congolais*, sans complexe, à ne pas paraître inférieurs aux blancs, exempts des préjugés ni dédaigneux envers les siens. Il s'agit de l'équation dramatique contradictoire, résumée en ceci : « culture étrangère et non-culture étrangère ».

Plus particulièrement et loin de calquer l'exemple des étrangers de l'époque coloniale, Albert Mongita fait état de *la loi du plus fort* dans le récit dramatique qui relate une tradition sanguinaire du chef de la tribu et roi, Ngombe. Cette tradition sanguinaire de tuer des filles (faibles) et de garder les hommes censés assurer la défense du village est châtiée par l'action courageuse qui consiste à *quitter l'immobilisme traditionnel* : une vision qui réalise l'honneur, le *droit de vivre à tous*, la *perpétuité de la vie* et non son contraire qui est une négation de vie.

En bref, cette époque coloniale signale *la célébration d'une idéologie qui consiste à garder les sources exaltantes de l'identité noire africaine et d'annihiler les mauvaises pratiques qui en résultent*.

Chez les auteurs dramatiques qui ont pris la relève, se succèdent des œuvres abondantes et significatives. *Tshira*, *N.F.N.S.P* et *L.F.F* invitent au respect de la tradition ancestrale et du sacré traditionnel (thème aphorique). C'est aussi le cas de *Muzang* qui prône le sacré à travers le rite Mbal. Dans un autre contexte, *La devineresse* et *A.S.S* prônent le recours à la tradition comme essentielle et par sa pratique pour sortir de tracasseries. Tandis que cette même tradition ancestrale fait l'objet d'un regard antinomique dans *L.F.P* et *L.D.I* pour briser les liens de la tradition d'un pouvoir fort et imprimer la liberté de perpétuer la condition qui met tous d'accord sans exclusion d'une frange sociale.

b) Le recours à la thématique de la liberté

La *liberté* retentit de nouveau dans l'opposition entre la colonisation blanche et l'autodétermination des noirs dans *L.S.N.P.S* et *L.F.S*. Ces

œuvres fustigent le fait de considérer les noirs comme des sous-hommes et que S.K.M.N dénonce les travaux forcés dont sont victimes les noirs. D'où, l'opprimé est censé de s'engager dans *la voie de la contestation*. Tout cela au péril de sa vie.

N.S, L.D.I, M.E réclament la liberté contre toute forme d'oppression exercée par les compatriotes, au sein d'une même société. Pendant qu'il est exigé de façon irrésistible, le rétablissement de l'équilibre social ainsi que des mœurs sociales épurées dans L.B.K, P.M, M.E, L.D.I et L.G.I.

A travers *l'amour* du terroir extériorisé dans la société de textes dramatiques, que recommandent les dramaturges ; on note sans doute, l'amour des hommes entre eux, celui de leur propre société et de toute culture, pour autant que la réalisation des conditions heureuses, s'en iront jeter hors de la sphère humaine celles qui sont agonisantes.

c) D'une situation statique à une autre : la mutation est possible

Souvent, la réclamation qui consiste à la transformation d'une situation négative vers une situation positive, s'avise comme facteur du rétablissement de tout équilibre social. Dans l'ensemble, il existe une transformation soit au niveau de l'action des actants dramatiques, soit au niveau de la vision du monde, la dominante est étayée par *l'idéologie de changement*. Une idéologie transversale et irréductible dans toutes les œuvres dramatiques sous analyse, car exhale une importante mission au regard de la fonction altruiste et anthropique des auteurs.

Parlant de l'action dramatique, disons que s'il existe un procès de l'action, c'est qu'il tient du drame qui en est constitué par la suite, comme une situation inévitable au départ d'un acte volontaire ou involontaire posé au préalable. En tant que processus, ce drame reprend une action, un ensemble d'éléments que Lucien Tesnière désigne par la phrase, c'est-à-dire *pièce de théâtre*. Processus qui comporte les acteurs, l'action, le décor (lieu) et les circonstants. D'où, une syntaxe structurale : verbe-actants-circonstants. C'est dans ce procès que se trouve le schéma actantiel, selon toujours Lucien Tesnière, lequel renvoie à *un faire transformateur (processus, action)*.

Ce faire transformateur est multiple dans ces œuvres dramatiques quant aux moyens employés par les différents protagonistes (forces agissantes qui entrent en conflit). A ce propos, le *héros*, et ceci est toujours invoqué, a souvent été l'invariable pivot de tout récit de fabulation, qui agit et use

de tout son pouvoir pour atteindre son objet et, certes au profit de l'intérêt collectif. C'est ainsi que, le héros agit en dépit des subterfuges, des armes et tortures, des trahisons, des tabous et interdits, et de l'oppression dressés contre lui. C'est pourquoi, Sengula et Njinji figures emblématiques féminines, – des cas pris singulièrement – n'ont pas faibli même si toute description de dénie faite à l'endroit d'une femme, en rapport avec des *engagements passionnels*, (*polarisations affectives*) n'a pu tordre l'idéal qu'elles se sont assigné.

Tout et presque l'essentiel dans les œuvres est filtré par la question du changement social : l'idéologie du *changement*. Concevoir le changement comme une idéologie et concevoir cette idéologie comme facteur de mutation sociale, semble couvrir la noble tâche des dramaturges, aiguilleurs de la société. C'est une sorte d'identification au système de valeurs qui attribue une concordance à l'entendement commune du bonheur public, qui rend conscient les objectifs de la classe sociale. Identifier le changement à une idéologie et l'idéologie du changement, comme facteur de mutation sociale, est une entreprise généreuse (noble). L'intention du Meneur selon laquelle « *il faut que ça change* » dans *N.S* ainsi que la détermination introduite dans la réclamation orchestrée par Kadjata au ton tonitruant de « *l'indépendance à tout prix* », procèdent d'une marque indélébile de ces dramaturges, austères dans leurs positions, pour changer les conditions déplorables dans lesquelles vivent les hommes. C'est une transformation à laquelle Kadjata veut parvenir, tout en engageant un *cadre de concertation* avec le colonisateur. Tandis que le Meneur, au sujet de cette transformation, veut apporter de nouveaux éléments au moment de l'incorporation : *l'eau, les abris, la nourriture, le salaire*, etc. qui manquent au peuple ; tout comme la liberté, l'égalité qui font cruellement défaut dans les autres récits dramatiques.

Ce changement se profile dans la promotion d'une nouvelle société en germe qui se substituerait à la société corrompue et matérielle, dont la caractéristique principale ne faisait pas encore l'unanimité. Ainsi, il faut insuffler une nouvelle morale où le statu quo apparaît comme une faute et, naturellement de faire l'examen de conscience ou de distinction entre le bien et le mal. En conséquence, on aboutit au choix opéré par les jeunes dans *L.F.P*, celui de l'épouse de Ditu et du peuple dans *L.D.G*, qui ont démontré le ras de bol d'une situation qui perdure et qui ne change pas.

Cette transformation est aussi « une perception du monde, une certaine conviction ». Le changement ne se produit pas qu'en dehors de l'homme mais aussi par l'homme comme cela est exprimé, en majorité, par le peuple indexé dans ces œuvres dramatiques. Le rythme accéléré des transformations économiques et sociales issues des intérêts des blancs Boers d'Afrique du Sud notamment, tel que noté dans *L.F.S.* Sans doute aussi, la situation d'inertie paralysante et celle de multiples déchéances, dans d'autres œuvres dramatiques, ont respectivement provoqué chez les noirs opprimés et chez le peuple, une dialectique interne d'une opinion particulière, et aussi une dialectique globale d'une société qui a cessé d'être homogène. Une société à l'inverse de celle qui rejette la perversité d'une croyance attachante à la négativité, se rapportant à l'idéologie du conservatisme et d'anarchisme (des Boers et Africaners d'Afrique du Sud), ainsi qu'à celle dont les dirigeants sont décriés dans *Ngombe*, *N.S.*, *L.D.G.*, *S.K.M.N.*, *L.D.I.*, *Tshira*, etc.

Saisir la dialectique constante, revient à procéder à une conversion dans la suite du processus corsé d'un engagement plus explicite et plus volontaire par rapport aux modèles et aux valeurs proposés par les dramaturges. L'héroïsme par exemple, et voilà que nous y recourons encore, devenu séculaire en est le dessus de cette panoplie de valeur et de modèle. Cette panoplie peut aussi se réaliser dans l'incorporation de nouveaux éléments compatibles ou rendus compatibles avec la structure existante. Cela est évident puisque, pour le sociologue, le changement est « un des lieux principaux où se créent les valeurs⁴⁴⁴ ».

Saisir cette dialectique dans le milieu où évolue les hommes, signifie également installer un lien automatique de cause à effet « entre la surface de la vie collective et l'expérimentation dramatique ⁴⁴⁵ ». C'est ce que soutient également Patrice Pavis⁴⁴⁶ dans une analyse qui cadre avec les effets de mimésis.

⁴⁴⁴ ROCHER, G., « L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale », dans Rocher G., *Le Québec en mutation*, Montréal, Éditions Hurtubise H.M.H., pp. 207-221, (1973a), p. 13.

⁴⁴⁵ DUVIGNEAU, Jean, *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, p. 37.

⁴⁴⁶ PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 235.

4.4.2. Dans l'espace référentiel investi

Lier une œuvre à ce qui l'a rendue possible, penser son apparition en un temps et un lieu déterminés, est une tâche aussi vieille que l'étude de la littérature. Les procédés d'accomplissement n'en manquent pas. La lecture des œuvres dramatiques des auteurs sélectionnés, fait découvrir un espace dans lequel est campée l'action dramatique. C'est l'espace référentiel dans lequel les dramaturges gardent leur ancrage commun. P. Pavis explique que cette dimension, entendez l'espace ou l'univers crée, « s'ouvre sur le monde psychologique ou social où elle s'inscrit ; elle perd sa texture et son autonomie au profit de savoirs et de discours tout faits : idéologie, explication du monde, référence concrète aux pratiques sociales, toute mise en scène faisant allusion à la réalité sociale fait entendre un commentaire – sous-texte ou métatexte – qui la rattache au monde extérieur⁴⁴⁷ ».

Dans le recours à cet espace, même si certains dramaturges peuvent en user de façon illusoire et détournée, l'essentiel est d'en percevoir l'artifice. Cependant cet espace qualifié de référentiel n'est pas exempt d'idéologie. Une dénomination qui eut cours en permanence à la tête des entreprises publiques à l'époque du Zaïre « le Directeur Général », est reprise par Bwabwa wa Kayembe. La pièce *L.D.G* à l'instar des autres pièces (*L.B.K*, *P.M*, *Biso*, *T.S.F*, *L.I.V*, *L.F.S*, *S.K-M.N*, *L.D.I*, *N.N.P*, *M.B.S.C*, *E.O.V*, *I.A.T.P*, etc), a comme espace Kinshasa et la R.D Congo, non seulement connoté et référentiel, supposé et révélé, mais aussi évocateur.

Il n'y a pas mieux que cette observation de Ngandu Nkashama (1982 ; pp. 63-73) relative aux textes du théâtre zaïrois et mythes sociaux, repris par Rogatien Ondain A. dans sa thèse : « à travers tous ces textes d'une désintégration consommée dans la société zaïroise moderne : les générations désarticulées désormais accordées à des violences sociales incontrôlables ont perdu leurs traditions et ont abandonné le potentiel d'espérance qui était le leur, la conquête du passé historique à récupérer ». Il s'agit à ne point en douter d'un passé congolais et africain⁴⁴⁸ ». Cela étant et compte tenu de cette accointance thématique assignée, nous faisons recours à un inventaire précédemment établi et repris par Rogatien Ondain A. Il est ainsi repéré et augmenté :

⁴⁴⁷ PAVIS, Patrice, *Op.cit.*, p. 196.

⁴⁴⁸ ANSOON BWANG BAZOL, Rogatien, *Op.cit.*, p. 631.

1. Philippe, Elebe, L., *Simon Kimbangu ou le Messie Noire*, Paris, Debresse, 1972.
Le sang des noirs pour un sou, Paris, Debresse, 1973.
2. Norbert, Mikanza, M., *Procès à Makala*, les Presses Africaines, Kinshasa, 1977.
Monnaie d'échange, ([Texte imprimé]/Mobyem M.K. Mikanza/[Paris] : D.A.E.C. coopération, 1974)les presses africaines,(Bobiso), Kinshasa, 1979 (1994 ?)
Notre sang, AS-Editions, Kinshasa, 1991.
Tu es sa femme, Circuit AS-Editions, Kinshasa, 1993.
3. Pius, Ngandu, N., *La délivrance d'Ilunga*, Paris, J.P., Oswald, 1977.
L'empire des ombres vivantes, Paris, Carnières, Lansman, 1991.
May Britt de Santa Cruz, Paris, L'Harmattan, Coll.Encres Noires, 1993.
4. Ngenzi, Lonta, M., *Njinji ou la fille de Ngola sauvera le peuple Ngola*, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1976.
La fille du forgeron, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1978.
La tentation de sœur Hélène, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1977.
5. Yoka, Lye, Mudaba, *Kimpwanza*, Paris, Karthala, 1983.
Tshira, Kinshasa, Lokolé, 1984.
La Foire des pharaons, inédit, 1992.
6. Buabua wa Kayembe, *Les flammes de Soweto*, Kinshasa, La Grue Couronnée, 1979 (1998).
Le Délégué Général, Paris, Silex, 1982.
L'Ironie de la vie, Kinshasa, Ed. Ngongi, 1997.
7. Latere, Amabuli, *Pitié pour ces mineurs*, Bobiso, Kinsahasa, 1976.
8. Sangu, Sonsa, *La Dérive*, Paris, ORFF, 1979.
9. Albert, Mongita, L., *Ngombe*, Kinshasa, Présence Congolaise, 1957.
10. Bertin, Makolo, M., *La Devineresse*, Kinshasa, EUA, Coll. » l'Arc en ciel », 2002.
11. Lukonzola, M., *A quand le procès ?*, Kinshasa, EUA, St Paul, 1994.
12. Kadiebwé, M, N., *L'indépendance à tout prix*, Kinshasa, Coll. EDUAF-THEATRE, 1993.
L'anti-sorcier et la science, Kinshasa, Coll. EDUAF-THEATRE, 1993.
13. Mwamb'a Musas, *Muzang*, Ed. Ngongi, coll. Théâtre du Zaïre, (s.d.), 1977.
14. Bisikisi, Tandundu, *Quand les Afriques s'affrontent*, Paris, L'Harmattan, 1984.

Ces dramaturges congolais considérés par certains milieux de la critique théâtrale qui les classent dans la catégorie « à dramaturgie prolifique » du théâtre congolais francophone (décennies 1970-1980-1990), ont exploité l'univers dramatique familier du terroir congolais au sein d'un continent aux multiples situations et à l'expansion négative exponentielle. Et, en rapport avec ce terroir, Norbert Mikanza avait fourni une indication non négligeable sur des auteurs des drames sociaux. Rogatien Ondain A. y revient pour noter qu'il s'agit d'un aspect thématique essentiel, « parmi tant d'autres, prioritairement, des dramaturges dont les pièces ont campé en leur sein la société zaïroise au plan socio-économico-politique d'un point de vue dramatique⁴⁴⁹ ». C'est un avantage qu'ils veulent bien tirer pour asperger leur pilule idéologique quand il est avéré qu'ils

⁴⁴⁹ ANSOON BWANG BAZOL, Rogatien, *Op.cit.*, p. 632.

exploitent aussi, et pour s'y faire, majoritairement la tradition, la satire contre les mœurs sociales, la politique et l'économie.

En outre, une observation synchronique rapide, au plan onomastique signale que l'espace géographique congolais est notifiée par des désignations *factuelles* : Lifanga (Ngombe), Matondo, Makenga, Tshinga, Tshimanga, Mujinga, Komba, Ndaya (L.I.V), Ditu Dilonda, Mayi, Mangabo (L.D.G), Mukoko, Mayamu, Dititi (P.F.A), Ruzizi, dawa (L.B.K), Kadjata (I.A.T.P), Ndoki, Nkira-tan (Tshira), Baba (L.F.P), Sengula (L.F.F), Njinji (N.F.N.S.P.N), Kimbangu (S.K-M.N), Ilunga , Ntambwe (L.D.I), Luendo (M.B.S.C), Ndzana (A.A.S), Kiyana, Muyumba (A.Q.P), etc. ainsi que par un procédé de référentiel spatial congolais, tous deux renvoyant à l'image du monde. Cette dernière dénomination traduit l'existence de valeur culturelle et l'attachement à cette dernière, l'enracinement nécessaire dans la réalité socio-culturelle nationale.

La dynamique de l'écriture dramatique dans l'un de ses aspects idéologiques, viserait le progrès multidimensionnel pour sortir d'une société enfoncée dans une ampleur d'incommensurables déviations, dans la négligence de la jeunesse, la résurgence d'un impérialisme décadent sous une forme nouvelle, la profanation de l'éthique africaine de vie et le martyr persistant du peuple au bénéfice d'une bourgeoisie créée de toute pièce. Toutes ces descriptions rentrent dans le cadre des valeurs thématiques négatives prélevées dans tous les récits dramatiques. Dans une telle circonstance, ces valeurs thématiques négatives, casées au niveau des structures discursives (comme celles positives), plongent les actants novateurs dans la tourmente. La réaction de la dimension progressiste homonymique des valeurs positives dans le socio-texte ne s'est pas fait attendre.

5. CATEGORIES THEMATIQUES SEMIQUES « AU POINT D'INCIDENCE»

Tous les thèmes représentant les valeurs (positives et négatives) sont transversaux, étant donné que leur expansion est bien réelle dans les œuvres dramatiques pour qu'ils soient revisités. Certainement, aux fins de s'en inspirer comme d'un héritage inoubliable. Mikanza et ses compatriotes dramaturges font retentir en écho les particularités des valeurs thématiques favorables caractérisables d'exaltation de la tradition et du combat contre toute forme de pression.

5.1. L'exaltation de la tradition africaine

5.1.1. Du tragique dramatique

Le mythe et la tradition sont présents dans les œuvres dramatiques de ces dramaturges. Albert Mongita Likeke, tout en exploitant le caractère tragique d'élimination physique des filles, s'inspire d'une légende d'origine populaire de sa province natale pour mettre en exergue la formation mythique du peuple Ngombe. Le suicide d'Ilunga, comme personne qui « corrige » les extravagances des hommes et de la société toute entière, s'apparente à celui de Motalimbo qui combat le système anthropophage de son père, devenu un mythe, comparé au mythe du pouvoir dictatorial qui a provoqué le suicide collectif de tout un peuple qui n'a plus l'occasion de vivre autrement. Ce genre de pouvoir est condamné par la femme masquée dans *N.S.*, au regard de bain de sang qui a coloré le macadam de la rue menant à la Place de l'Indépendance.

Ce mythe se perpétue dans l'usage des fétiches « Bisi » qui protège les hommes à Loliba na Ngandoa et « Manii » par lequel communique le chef. Grâce à « Manii » Motalimbo qui en possède le secret, a pu terrasser le chef Ngombe et le démystifier. L'usage des fétiches « Mai-Mai » dans *L.B.K* scelle le pacte avec l'esprit de la forêt et rend invisible et invincible. Dans *Tshira* Nkira Ntan aide Mando à vivre à travers les siècles. Quant au rite « M'Pemb » obligatoire aux ancêtres, il est de plus en plus révélateur de l'épaisseur cachée de la vie au sein de laquelle les esprits conduisent et protègent l'homme dans toutes les circonstances.

Le tragique provient aussi du fait que Motalimbo est confronté à son propre destin. Il est partagé entre l'amour voué à sa jeune sœur Nyota,

celui de la réhabilitation de sa place au sein de la famille et la contrainte à combattre Lofanga, auprès de qui il a trouvé refuge, sans s'attirer la rancœur de Nyota. Tel est le cas d'Illunga dans *L.D.I.*, confronté aux contradictions des événements qui surviennent au cours de son combat. Il est trahi dans la succession à cause d'une tradition plus forte, dont la main traîtresse se lève contre lui. Ce qui conduit à sa propre destruction, car il s'est élevé contre le pouvoir traditionnel, en dépit de sa lutte en faveur de la libération de son peuple.

Il faut dire que l'époque et le contexte historique que rappellent ces dramaturges enflent l'aspect tragique, surtout celui qui émane des rites, des légendes et des mythes traditionnels. A travers une telle évocation, il n'en demeure pas moins évident que la force d'esprit, reconnue à Simon Kimbangu et à Lumumba, morts tous deux dans des conditions tragiques, demeure toujours dans la conscience collective des Congolais, des Africains et du monde. Cette force d'esprit est corollaire à la race nègre qui distille un certain ésotérisme aux accents divinatoires, mais inviolable par sa propre nature. Une nature dans laquelle on reconnaît les esprits des ancêtres vénérés dans les communautés villageoises. D'ailleurs, les propos de Faïk Nzuji selon lesquels « l'omniprésence des forces supérieures dont les polarités marquent la nature de toutes les créatures et déterminent leur caractère dans toutes les circonstances où elles se manifestent⁴⁵⁰ », consolident cette assertion de force d'esprit inhérente à la race nègre. *T.S.F* montre un tragique de nature à la fois cornélienne et racinienne, « cornélienne, elle dépeint les hommes tels qu'ils devraient être, particulièrement l'héroïne. L'Epouse choisit le devoir et la résignation contre les jérémiades de la révolte inutile. (...) Racinienne, cette pièce peint aussi les hommes tels qu'ils sont et c'est ainsi que sont présentés les comparses⁴⁵¹ ». En l'occurrence, l'oncle, la mère, la sœur, les enfants et le prophète qui subissent impuissants, la rage du temps et des situations qui les découpe comme un couperet.

Tragique est la disparition de ces deux figures morales (Kasa-Vubu, Lumumba), au moment où s'en souviennent les soldats veilleurs de *L.B.K.*, sans ignorer la déportation de leurs frères congolais, les travaux forcés et

⁴⁵⁰ NZUJI, Faïk, *Puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, Edition La Renaissance du Livre, Collection Voyages Intérieurs, p. 89.

⁴⁵¹ LUKUSA, MENDA, « La construction du tragique dans Tu es sa femme de Mobyem MIKANZA », Kinshasa, CALMEC, ACLK, *Le théâtre zaïrois d'expression française. Actes du colloque organisé dans le cadre du Festival MIKANZA*, 1996, p. 131.

la colonisation. Tragique aussi parce que plusieurs compatriotes meurent sur le champ de bataille. Ce tragique qui n'exclut pas la croyance à la tradition, notamment aux esprits protecteurs. Cette croyance se mêle à la peur et à l'inquiétude d'une violence destructive aussi bien chez les soldats de *L.B.K* que chez l'Epouse de *T.S.F*. Tous, vivent dans l'incertitude grandissante qui ne prévoit aucune possibilité de vie commune.

5.1.2. De l'expérience mythique et sociale

La tradition se manifeste dans l'idéologie et le caractère ésotérique qui ressortent de l'exploitation du village. Celui-ci est le cadre dans lequel se font entendre les dramaturges, à travers la représentation, par l'entrée en compétition de deux villages. Albert Mongita Likeke met en concurrence le village de Yalembe et de Loliba na Ngandoa. Mikanza présente le village Kipwala qui s'oppose au village Benga. La vie paysanne est soumise à rude épreuve des sorciers dans *Tshira*. Le devin, les notables, les fétiches et le sacré sont les motifs que ces dramaturges saisissent pour présenter la vie traditionnelle. Ces différents motifs et d'autres encore continuent de côtoyer la vie dans les villages. Cela revient souvent dans le théâtre et explique que « l'idée-force qui motive l'existence de l'homme noir est la force vitale. L'homme noir vit sur une orbite où la recherche permanente est la vie et les moyens d'accroître cette vie. Pour y parvenir, il doit lutter sans cesse pour combattre la cause de la brièveté de la vie⁴⁵² ». Cette recherche permanente de la vie est reprise dans les actions des personnages (Ngombe, Motalimbo, Sengula, Mayamu, l'Epouse, le Meneur, l'Etudiant, Ilunga, ...) qui à la fois seraient ou auraient dû devenir des modèles (icônes) pour la société. Toujours présente, la tradition se fait plus prenante dans *L.B.K* et *Tshira* pour, non seulement démontrer sa pérennité, son imposition dans la vie quotidienne, mais aussi le respect d'une hiérarchisation de la fonction spirituelle et religieuse, la puissance de ses effets et celle de l'organisation d'une activité, fût-elle commerciale, à Benga. On y perçoit une idéologie forte dans laquelle transparaissent la spécificité et la personnalité noire.

Si l'on peut en dire un mot brièvement, Yoka Lye Mudaba, avec *Tshira*, recourt au rite de la tribu Boma d'exorcisation et privilégie la tradition qui est à l'origine de la vie sociale pour fustiger les méfaits de l'acculturation. C'est aussi le cas dans *Muzang* de Mwamb'a Musas Mangol, avec le rite

⁴⁵² TEMPELS, Placide, *Philosophie Bantoue*, Edition Présence Africaine, Kamina, 1949, p. 72.

du peuple Mbal pour recouvrir le pouvoir au profit du village. Il enseigne que le sacré ne doit pas être détruit de l'environnement du noir. Mikanza évoque dans *P.F.A* le respect des us et coutumes ancestrales devenus la règle du jeu pour décider de la marche quotidienne et du sort de village. Quant au courage de Mando, habité par Nkira-tan, qui sauve le village du joug des envahisseurs et enseigne la liberté au peuple, il faut y voir le sens mystique dans la transformation de l'homme. C'est une marque où le mythe et la puissance ancestrale s'exercent pour la protection du village et la prise en charge de la marche de l'homme vers son destin harmonieux.

L'exaltation du courage et de la bravoure est reprise par Ngenzhi Lonta dans *N.F.N.S.P.* C'est l'histoire du peuple Pende qui préserve les valeurs traditionnelles, héritées des ancêtres ainsi que le village contre l'envahisseur étranger. Dans *S.K.M.N*, Philippe Elebe Lisembe ne met pas sous le boisseau l'attachement à la tradition que montre Simon Kimbangu. Ce dernier évite la religion catholique et honore le sacré et le spiritualisme venant de la tradition africaine. Dans un regard que l'on peut qualifier d'atemporel, Bertin Makolo Muswaswa, Kadiebwe et Mikanza indiquent que la guérison de la maladie peut venir de la médecine traditionnelle. Si chez Mikanza, la proposition des parents du malade se fait pressante pour recourir à la médecine traditionnelle, les deux dramaturges la font tout simplement triompher face à la médecine moderne. Dans *La Devineresse*, Mbiya conseille à son amie Kupa d'y recourir pour guérir son fils. *L.A.S.S* met en valeur la médecine traditionnelle suivant les pratiques mythiques de l'Anti-sorcier. La même vision est perceptible chez les parents du malade dans *T.S.F*, qui veulent contacter sans délai le devin-guérisseur, arguant que la maladie dont souffre leur fils, ne peut être guérie que par des pratiques d'exorcisme et des séances traditionnelles de guérison.

La scène de la plupart des pièces de théâtre de ces dramaturges en revue, présente des similitudes dans les actions. *L.B.K* et *L.D.I* campent d'un côté les troupes gouvernementales et de l'autre côté leurs opposants, tous combattent pour le pouvoir. *Thsira* et *N.F.S.P.N* présentent le combat contre la présence étrangère dans le terroir africain ; *Kimpwanza* et *L.S.N.S*, la lutte contre le colonialisme ; *N.S*, *M.B.S.C* et *L.O.V*, s'activent à la lutte contre les dictatures ; *P.F.A* et *L.F.F*, présentent, entre autres, la palabre et la danse comme des moyens efficaces pour régler

les conflits à la manière africaine, tout en préservant la grandeur spécifique du noir et de sa culture. M.B.S.C et P.M exploitent le cocuage dont Tossier et l'assassin sont victimes, sous leur propre toit, mais n'en sont pas du tout dupes. On note par ailleurs que le cocuage mêlé à l'empoisonnement donne ce ''piment tragique'' et le désespoir quand survient la mort du fils de l'assassin dans P.M. De même, May Britt qui refuse de garder un bébé bâtard, meurt en consommant de la goyave empoisonnée. En sus de ce qu'exposent ces dramaturges, il faut aussi rapprocher la satire caustique des mœurs administratives dans *Allô Mangembo ... Keba* des critiques formulées par l'Etudiant de M.E et du procès qui s'en suit. Les pièces de théâtre *Allô Mangembo ... Keba*, L.B.K de Mikanza et *Bonjour monsieur le Ministre* de Pius Ngandu Nkashama se joignent, en ce qu'un autre procès qu'elles traitent, pointe du mauvais doigt les dirigeants politiques qui se livrent « à une gestion autocratique et cannibale de la Cité⁴⁵³ ». D'où, l'insécurité consécutive au manque total de confiance, aux pillages, aux troubles orchestrés par les soldats dont le solde n'est pas payé à cause de l'incapacité du pouvoir politique. C'est un pouvoir politique usurpé, issu d'une logique qui écarte des initiatives jugées « perturbatrices d'un ordre ''immanent'' du capitalisme, comme l'affirme Henri Lefebvre⁴⁵⁴. C'est vrai qu'en copiant la politique conçue et construite par l'Occident, sans en saisir correctement « les véritables lois internes du ''régime'' et de la ''structure'' qu'elle constitue à son propre profit⁴⁵⁵ », est une marque d'acculturation et d'ineptie. Parce qu'une telle politique délaisse les éléments du fonds culturel harmonieux des us et coutumes africains et indifférente au peuple, à l'instar du libéralisme qui appartient à l'idéologie d'un *Etat des classes* tant décriée par Karl Marx. Ainsi, comme on le sait bien, ces pratiques provoquent entre autres la catastrophe économique, aboutissent à l'appauvrissement du peuple. Ce même sentiment d'insécurité et de misère est repris par Mikanza dans N.S par la bouche de l'Envoyé :

Voyez la populace ... la négraille limaceuse : des enfants squelettiques aux têtes démesurées. Des hommes au regard éteint ... sans vie. (N.S, Mvt II, p. 29).

⁴⁵³ KADIMA NZUJI, Mukala, « Théâtre politique au Congo », *Op.cit*, p. 484.

⁴⁵⁴ LEFEBVRE, Henri, *Pour connaître la pensée de KARL MARX*, Paris, Bordas, Nouvelle édition, 1977, p. 253.

⁴⁵⁵ LEFEBVRE, Henri, *Ibidem*, p. 253.

Et, Luendo qui enfonce le doigt dans la plaie avec cette déclaration :

(...) des paysans qui ne mangent plus à leur faim. Des enfants qui naissent plus sur des nattes. (M.B.S.C, Acte III, sc. 2, p. 134).

Le ton à la vengeance du peuple dans N.S et M.B.S.C fait du Meneur et de Luendo les porte-paroles, qui veulent renverser les rapports sociaux existants ; fait apparaître ce « promontoire idéologique » qui côtoie les habitudes révolutionnaire et communiste du XX^{ème} siècle finissant.

La comparaison est clairement affichée entre d'abord les villages Yalembe et Loliba na Ngandoa, Kipwala et Benga pour exprimer deux manières de conduire la société et des antagonismes entre villageois quant à leur désir d'exécuter un projet. Ensuite, entre le *monde occidental* et le *monde africain* opposés dans leurs traditions et leurs différentes expériences. Les dramaturges désignent le monde comme le lieu idéologique dans lequel des expériences aussi minces, variées et contradictoires sont insérées dans la vie quotidienne. Et, par complexe de supériorité les occidentaux disent que l'Europe est un monde supérieur. T.S.F, M.E considèrent l'Europe comme terre d'asile et de bonheur pour les noirs qui y trouvent refuge. M.B.S.C présente l'Afrique comme terre des expériences médicales et *La Devineresse* comme terre protectrice des enfants qu'on « ne précipite pas dans les flammes ⁴⁵⁶», mais bien plus un monde fascinant où Tossler et d'autres expatriés prospèrent vite, deviennent riches. Bien qu'il en brandisse l'argument selon lequel : « Nous sommes dans l'éclat de tous les soleils qui ont illuminé l'univers depuis la naissance du temps », la peur de quitter l'Afrique convoque à son esprit le chômage, le supplice comme se l'imagine May Britt, de vivre à l'étroit, sous les paliers encombrés de détrit, dans les quartiers insalubres à Mantes-La-Jolie.

Dans les pièces de théâtre en revue, la femme est reprise constamment pour indiquer non seulement sa présence, mais aussi ses méfaits et ses prouesses. Dans son œuvre apologétique, Simone de Beauvoir considère que « l'homme a fait de la femme l'Autre, l'objet » et qu'il n'existe rien de « naturellement ''féminin'' ⁴⁵⁷ ». C'est l'homme qui a inventé le féminin pour servir ses intérêts. En dépit du caractère assez féministe d'une telle position, les dramaturges la présentent tantôt comme une personne

⁴⁵⁶ MAKOLO MUSWASWA, Bertin, *La Devineresse*, Kinshasa, EUA, L'Arc-En-Ciel, 2002, p. 61

⁴⁵⁷ Propos évoqué par Suzanne, LILAR, *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF, p. 15.

perfide et affaiblie (P.M, M.E), traîtresse et pénitente, stérile (La Devineresse), tantôt comme la femme prostituée (P.M), incestueuse (L.F.F). Elle est devenue en plus, l'objet du mariage précoce ou du mariage d'entente, comme Nyota qui est donnée à Lifanga. Ce sont des indexations des dramaturges qui dénoncent à travers cela, les crises sociales et la démesure de ceux qui ont une parcelle d'autorité. Pourtant, Pius Ngandu Nkashama voudrait qu'elle s'attache à son rôle primordial qui faisait d'elle « la gardienne de la tradition et l'oracle tutélaire des sociétés futures⁴⁵⁸ ». De ce point de vue, la femme est un pilier dont dépendent toute la famille, le clan et la tribu.

Le besoin accentué de la femme pour l'argent est un reproche dans A.Q.P. Sa mise en accusation peut révéler que la société est en butte à plusieurs contradictions. L'on accepte que « c'est une transposition du drame social entier, sur l'image de la femme, chargée d'assumer les passions que la collectivité ne parvient pas elle-même à nommer⁴⁵⁹ ». Toutefois, dans le processus de son émancipation vis-à-vis des coutumes et tradition, jugées rétrogrades, la femme se débat. Elle combat aussi pour la libération de son pays de toutes formes d'agression et d'oppression, condition *sine qua non* de son développement. Les pièces montrent l'image de la femme qui mène chaque jour un combat. Leah, Sengula, Nyota et l'Epouse se rejoignent dans leur souci de garantir un destin collectif pour dissiper tout malentendu qui pèse sur elles, à l'instar de ce que l'Epouse de T.S.F qui s'efforce de garder sa sérénité devant les différents problèmes auxquels elle est confrontée. Cette situation paraît déplorable, à l'heure actuelle où l'Afrique se cherche encore pour obtenir sa totale émancipation.

Par ailleurs, Ngenzhi Lonta dans L.T.S.H, fait une observation psychologisante de la sœur Hélène qui est projetée comme devant un miroir. Il se dégage le dévoilement de son intérieur, pour dire le mal et le bien que représente l'acte qu'elle veut poser. Cet acte se rapproche d'une quête qu'elle s'exerce à faire. Bien que cette pièce de théâtre ne reprend pas la lutte du peuple, comme dans la plupart des pièces, mais elle en trace une autre, intérieure, profonde sur l'âme, mieux la situation

⁴⁵⁸ NGANDU NKASHAMA, Pius, « Le théâtre vers une dramaturgie fonctionnelle », in **Notre Librairie**, La littérature zaïroise, n° 65, Paris, CLEF, 1982, p. 67.

⁴⁵⁹ NGANDU NKASHAMA, Pius, **Op.cit**, p. 68.

de l'homme face à son engagement dans la voie du salut éternel. A un certain moment, cette voie intérieure est devenue obsédante chez la sœur du malade dans *T.S.F.* Celle-ci se pose la question sur l'existence humaine, précisément des Africains qui ne sortent pas du cocon dans lequel les différentes circonstances du temps les ont placés. A en croire ce qu'elle dit :

Dieu ! Qui a dit qu'il n'est là, que pour nous qui, paradoxalement, tirons le diable par la queue ? Savez-vous comment je me l'imagine, votre Dieu ? Une espèce d'arrière grand-père décharné, sourd ... à la longue barbe blanche. (...) du haut de son ciel, tendant l'oreille et observant avec ses jumelles pour distinguer ses enfants sur la surface de la terre. (...) Soucieux, il s'interroge : sont-ils vraiment mes fils, ceux-là aussi ? (T.S.F, Tab. I, p. 24).

C'est qu'il n'y a aucune réussite chez les Africains, car leurs pays reculent chaque jour. La psychologie y est présente, même lorsque le prophète rentre en scène avec la certitude d'avoir le dessus sur la maladie et les tracasseries de la famille de l'Épouse. Cependant, la force de la fatalité se dresse devant lui, pendant qu'il rassure la famille éplorée. Il tente aussi d'expliquer l'insignifiance et l'inutilité de l'existence de l'homme. Celui-ci, en effet, par rapport à une situation qui le dépasse totalement, se trouve limité et perd son assurance.

5.2. Un même combat contre l'oppression et le colonialisme

5.2.1. Combat pour le peuple

Le conflit que rapporte Pius Ngandu Nkashama se rapproche du conflit dans *L.B.K* où le pouvoir se sert de l'armée pourvue d'armes modernes pour mater la montée de la contestation et le droit à la différence politique dans le pays. Le prologue de cette pièce retrace avec une certaine amertume un moment de passage du colonisateur qui est à la base de troubles et de mécontentement qu'a connu le Congo, havre de paix. Les instruments de pression sont bien évidemment les armes. Celles-ci sont inégales, les rebelles ne sont armés que d'arcs et de flèches qui ont déjà éliminé beaucoup de soldats des troupes gouvernementales. Le mythe qui dérive de la tradition guerrière est présente pour renforcer la supériorité de la personnalité de l'homme noir sur les outils d'importation étrangère. La problématique de *L.D.I* et de *L.B.K* se situe au cœur même du débat de l'appropriation de nos propres moyens pour diriger le pays. Dans *Q.A.A*, Bisikisi Tandundu, propose une réflexion, allégorique sur le

pouvoir et la politique en Afrique. Tandis que dans *Les promesses de l'aube*, il fait une allusion directe à l'histoire de l'indépendance du Congo, met en scène des « hommes-panthères » adeptes de la secte occulte Aniato, qui assassinent rituellement les principaux leaders nationalistes. Seul, un adjudant-chef s'engage à lutter contre cette sorte de terreur entre les noirs. Il existe un réel problème jusqu'à l'heure actuelle, sur l'exercice du pouvoir politique en Afrique en général et en RDCongo, en particulier. Dans une analyse de quelques pièces de théâtre de Mikanza, Mukala Kadima Nzuji constate que Mikanza « pose le problème du conflit des ''politiques'' (politique en tant que ''l'art de gouverner la cité'') ⁴⁶⁰ ». C'est dire que le pouvoir s'érige comme une réelle et grave difficulté, sans doute aussi un handicap insurmontable qui touche le milieu rural pour s'étendre au niveau du pays entier. Dans *Allo, Mangembo ... Keba*, poursuit-il, le pouvoir use de la corruption chez le représentant du pouvoir en province et engendre la peur des fonctionnaires et du chef de localité, qui tous, tiennent à garder à tout prix leurs fonctions, en utilisant des subterfuges, mais se font prendre par la supercherie du faux inspecteur. *L.B.K*, pièce qui plaît au pouvoir mobutien, montre la persistance d'un pouvoir grâce aux armes, avec le sang qui coule constamment. Pour Mukala Kadima Nzuji, *N.S* exprime « une contestation politique dans un contexte du pouvoir inique et sans partage, mais aussi une ''interrogation sur le destin national'' ⁴⁶¹ ». Comme il en est le cas chez Pius Ngandu Nkashama dans *L.D.I*, *M.E* dénonce, à l'image des autres pièces qui s'attaquent au pouvoir, les mœurs administratives dominées par la corruption, l'égoïsme et les intérêts mesquins.

Mikanza et ses compères mettent le doigt dans la plaie pour protester contre le système politique qui fragmente l'espace de liberté et de contestation. Comme entité totalitaire et malfaisante, signale Petelo Nginamau, ce système « cristallise chez les écrivains zaïrois (congolais) une communauté de dénis, de défis et d'aspirations, tournés vers l'affirmation et la régénération de tout ce qu'il a détruit ». L'affrontement oppose habituellement le peuple, « cobaye du politicien et chair à canon, au système arbitraire du Pouvoir dictatorial ». De *N.S* de Mikanza Mobyem à *L.D.I* de Ngandu Nkashama, qu'il s'agisse du *Bel Immonde* de Mudimbe Vumbi Yoka, de *Croissant des larmes* de Tshisungu wa Tshisungu ou de *Cité 15* de Djungu Simba, pour ne citer que ces titres, nous retrouvons « la même lutte apparemment inégale entre le nain David et le géant

⁴⁶⁰ KADIMA NZUJI, Mukala, « Théâtre et politique au Congo/Zaire. Hommage à Norbert M. Mikanza », *Op.cit*, p. 482.

⁴⁶¹ KADIMA NZUJI, Mukala, *Op.cit*, p. 488.

Goliath ⁴⁶²)). C'est le cas patent du pouvoir africain, oppressif, répressif et sanguinaire face au peuple. Ce qui invite ce dernier à organiser sa révolution, une véritable révolution pour ne pas se laisser avaler par le gouffre dans lequel la complicité avec l'étranger le maintient définitivement dans la misère.

Tshira et *N.F.S.P.N* se placent aussi dans cette fougue à repousser l'oppression venant de l'extérieur pour soumettre un peuple dans son propre terroir. *L.D.I* y revient pour fustiger la trahison d'un chef, membre de sa communauté, contre celle-ci dans le but de conquérir à jamais le pouvoir, anéantir toute tentative de liberté et du bien-être social. Tel est le cri que lance le Meneur (*N.S*) pour conquérir et parvenir à ce bien-être social de tout un peuple. L'eau en est le symbole et manquer de l'eau, « aliment naturel gratuit », par la faute des dirigeants, est une situation comparable à la condamnation du corps humain et à la privation extrême qui conduisent à la disparition de l'espèce humaine.

Alors qu'ils réclamaient un mieux-être social dans *P.P.M* de Latere Amabuli, la scène se transforme en une escalade qui aboutit à des tortures que subissent mineurs et maquisards dans la maison d'arrêt. Ce spectacle révolte tous les détenus et provoque une mutinerie générale. De même, cet écho se fait entendre chez Bwabwa wa Kayembe, pour dénoncer avec vigueur, la souffrance de l'homme en Afrique du Sud de l'époque d'apartheid. Mais, aussi montrer dans *L.F.S* ainsi que dans *P.P.M* la situation dans laquelle vivent les hommes dans leur propre pays. Pius Ngandu Nkashama a noté, à ce propos qu' « il transparaît, constamment sous-jacente, la sourde révolte et la répression sournoise, dérivée de la situation sociale précise, celle du pays ». C'est une situation extrêmement difficile, dans l'irresponsabilité de tous, surtout de ceux qui tiennent les rennes du pouvoir. L'irresponsabilité décriée par Mikanza dans *P.M*, celle des adultes qui ne voient que leur propre bonheur, celle des autorités publiques qui se pavanent dans leurs limousines et se permettent toute sorte de folie de grandeur. Cette situation prive le peuple de vivre paisiblement. *N.S*, *Tshira*, et *N.F.S.P.N*, etc. montrent comment sont opprimés les peuples. Cette oppression s'explique par la politique qui incarne des motivations diverses. Comme concept, notion et orientation, la politique devient un prétexte pour aller en l'encontre de bonnes

⁴⁶² PETELO, Fidèle, NGINAMAU, *Op.cit*, p. 25.

dispositions de diriger le peuple et ne tient pas compte des intérêts de toute la communauté. La politique est de plus en plus un alibi des prédateurs et des oppresseurs qui travaillent dans un enclos hermétique où seuls, ils demeurent les maîtres absolus, mais pour détruire toute velléité de liberté et d'harmonie sociale. Et, on entend Yoka Lye Mudaba serrer les dents pour décrire ce contexte socio-politique difficile et compliqué. Un contexte de la misère : « (...), celui de la misère (...), l'autoritarisme politique » et « le ras-le-bol d'une génération désorientée par la foire à laquelle se livre une classe politique ubuesque, (...) la crasse des politiciens, contre les hauts fonctionnaires, les ministres, les ministricules, la société si... vile, les députés, les dissecteurs d'écoles, les prophètes bénévoles⁴⁶³ ». Inutile de dire que cette description reprend sans détour la situation des peuples en Afrique subsaharienne. Réalité triste qu'un digne fils, représentant le peuple ne peut laisser sous silence. Ainsi l'Etudiant (M.E) dans sa recherche de l'équité du point de vue social et du bon fonctionnement du système politique, peut être comparé à Ilunga et Luendo, des héros de Pius Ngandu Nkashama. Ce sont des personnages oniriques bien sûr, mais pris comme des modèles pour la société.

Le rejet de l'esclavagisme et de l'oppression se remarque dans *I.A.T.P* et *Kimpwanza*. Ces deux pièces de théâtre réclament une nouvelle donne sur le devenir racial. La race noire refuse, d'une part d'être constamment soumise à la race blanche, de considérer toujours deux mondes différents et, d'autre part, pose les prémices d'un seul monde, enclin à la fraternité, à l'amour et à la justice sociale. Un seul monde où la couleur n'existe pas. Cependant, ailleurs, l'apartheid s'est mué sous d'autres formules en gardant le même système d'oppression. *Kimpwanza* aussi refuse le colonialisme blanc, facteur d'anéantissement de la personnalité nègre et réclame l'indépendance de tout un pays. A travers *L.F.S*, *Kimpwanza* et d'autres pièces de théâtre de la même époque, on voit la situation en Afrique du Sud et du Congo d'antan, telle que présentée par les dramaturges et puisée dans la réalité de l'histoire que vivent les peuples.

⁴⁶³ YOKA Lye MUDABA, « Silence, on tue! Etat des lieux de la littérature congolaise de langue française de la fin du 20^{ème} siècle », in **La littérature congolaise et sa critique. Etudes de textes**, s/d, LUKUSA MENDA, T, Kinshasa, Calmec, 2005, p. 210.

5.2.2. Les dramaturges : hérauts

C'est une vision qui revient chez tous les dramaturges congolais, hérauts de leur peuple qui souffre de plusieurs maux : l'aliénation de sa propre tradition, le rejet du mythe ancestral, l'abus du pouvoir, la dictature et l'inversion des valeurs, la mauvaise gestion, l'injustice, l'oppression et le néocolonialisme. Dans une pareille situation, les dramaturges s'expriment pour dénoncer les inconvenances et le cynisme, parfois au risque de leur vie surtout que le régime postcolonial, a constamment censuré plusieurs œuvres qui mettent à nu sa gestion de la Cité, sous un jour de vérité. Ils transmettent sans contexte, une idéologie à travers l'invitation au patriotisme pour la bonne gestion du pays. Ils suggèrent la solidarité et le nationalisme qui refusent la domination étrangère du pays et l'absence de l'auto-détermination, tel que cela apparaît chez Yoka Lye Mudaba, Pius Ngandu Nkashama et d'autres. Gérard Dessons qui voit un certain pouvoir dans *la prose* dit qu'il y a « une valeur idéologique, à la fois éthique et anthropologique, du prosaïsme, appuyée sur le système philosophique de Hegel. Dans le **Cours d'esthétique**, la représentation prosaïque est liée à l'engagement de l'homme dans le monde pratique, ordinaire. Partant, elle se révèle incapable de prendre en charge une quelconque élévation spirituelle, tâche réservée à la poésie⁴⁶⁴ ». Ainsi, ces œuvres dramatiques invitent à l'élaboration de l'exercice démocratique pour la plupart. Le chef traditionnel doit respecter la liberté d'expression des autres et éviter que l'imposition s'érige en maître-mot. Le chef Manga en a payé les frais parce qu'il a tenu à ignorer le bonheur du village. Le caractère évolutif du monde voudrait d'abord que les hommes changent, ce que Motalimbo, Nyota, Lofanga, le Meneur, Sengula, Mando, l'Etudiant, Ilunga, Mayamu, etc. font déjà, lorsqu'ils combattent, pour les uns la toute puissante tradition, les tabous et le sacré dans leur versant négatif et pour les autres l'oppression de leurs semblables. Sengula, par exemple, condamne la fixité de la tradition, des interdits et reçoit l'appui des anciens qui se sont réunis sous l'arbre à palabre pour briser la loi sur l'inceste. Mayamu reçoit aussi le soutien du sorcier et du chef traditionnel du village Benga pour anéantir les appétits du pouvoir de Manga. L'arbre à palabre est ainsi en œuvre dans *P.F.A* pour parvenir

⁴⁶⁴ Cf. La publication de DESSONS Gérard, « Prose, prosaïque, prosaïsme », in **Semen 16**, Rythme de la prose , 2003, Page Web [en ligne], le 1^{er} mai 2007.

au consensus — un mode politique —, qui revient souvent en application dans les négociations importantes entre pays ou groupes d'intérêts.

Ce caractère évolutif participe à un processus du changement. Changement ou amélioration, c'est un point sensible de la réflexion politique ou de son exercice, quand la figure anachronique du roi ou du chef déviationniste et tyrannique « problématise la possibilité d'instaurer une médiation entre la particularité toujours neuve des individus de la cité et la légitimité d'un ordre général et contraignant⁴⁶⁵ ». Aussi, tentons-nous d'exprimer ceci : comment alors fonder une harmonie du monde aux normes discutables ? De la tradition comme contrainte « introvertie », il survient une autre le néocolonialisme. Philippe Elebe Lisembe s'interroge sur la violence, le pouvoir, la résistance face à l'oppression que subit Simon Kimbangu qui, dans sa fascination à la spiritualité nègre et à sa sublimation, tient à garder intactes sa nature et sa collectivité. Cet esprit d'autonomie est un déclic que les dramaturges reprennent, pour restituer la réalité actuelle du temps, rapporter la déconstruction de la société et exprimer la révolte contre une nouvelle oppression. Pendant la colonisation, dit Mukala Kadima Nzuji, « le théâtre s'est attaché à la simple description des mœurs ⁴⁶⁶ », par la suite on note une évolution d'auteurs dramatiques pour qui, on reconnaît cette métamorphose, car ils entrent en politique comme il leur est arrivé un jour d'entrer en littérature. Il n'y a qu'un seul pas à esquisser. Comme toutes les pratiques humaines, la littérature est donc à la fois saturée d'idéologie et productrice d'idéologie. Les écrits d'auteurs, à l'instar des actes que posent des « intellectuels jouent ainsi un rôle dont l'ampleur donne la mesure des effets sociaux de l'idéologie ⁴⁶⁷ ». Sur l'engagement d'un écrivain, Barthes renseigne que ce qu'on peut lui demander, c'est d'être responsable, qu'il « soit responsable de ses opinions est insignifiant, qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela est même secondaire, pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement

⁴⁶⁵ JUDET DE LA COMBE, Pierre, « Espace public et individualité selon la tragédie, sur l'Agamemnon d'Eschyle », *“Drame et théorie politique”*, Centre de Recherche Philologique, Université de Lille III, 1991, p. 2.

⁴⁶⁶ KADIMA NZUJI, Mukala, *La littérature zaïroise de langue française*, Paris, Editions Karthala-ACCT, 1984, p. 101.

⁴⁶⁷ ARON, Paul, « L'idéologie », Contextes n° 2, in *L'idéologie en sociologie de la littérature*, mis en ligne, le 15 février 2007, p. 3.

manqué (...) ⁴⁶⁸). Mikanza qui voulait, de son vivant, un théâtre sans torticolis, soulignait au cours d'une conférence que le théâtre est « un acte de fidélité et en même temps le sentiment d'une personnalité africaine, d'une œuvre, d'une continuité à assumer⁴⁶⁹ ».

A ce sujet, le parcours d'un dramaturge est ainsi dessiné : « il passera d'une république à l'autre, celle des lettres à celle des hommes. (...) Son imagination créatrice devra se conformer aux normes esthétiques de l'idéologie dominante ... ou alors il se taira pour de bon, choisira de mener les hommes, d'organiser la société ⁴⁷⁰ ». C'est de cette manière que Caya Makhélé constate « la naissance d'une dramaturgie nouvelle dont les personnages ne sont ni des figures mythiques, ni des porte-parole politiques ou des fers de lance de la contestation, mais avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain⁴⁷¹ ». D'ailleurs, des lectures « politiques » confirment leur conception du rôle d'écrivain dans la politique africaine. Ces critiques, avec un certain raffinement, portent les auteurs de fiction à la cohérence de leur idéologie ou à l'efficacité de leur adhésion à la marche de la société. Ici, il faut entendre que l'idéologie dominante, dont il est question, révèle les capacités des dramaturges à s'adapter aux nouvelles circonstances de temps, à s'octroyer la parole pour le peuple et pour eux-mêmes, car la société dans laquelle ils vivent est la même, et doit accepter l'apport de tous.

Avec hargne, Mikanza affirme, tout comme ses compères dramaturges, la confiance dans le pouvoir de lutte qui libère l'homme. Une lutte solidaire des masses, c'est-à-dire de toute la classe sociale. Ces dramaturges poussent à la compréhension du réel, dans ce qui leur apparaît encore actuel. Les engagements au travers des thèmes de liberté, de justice, d'égalité, de modernité, etc. pour être construits, vont se joindre à l'expérience humaine que reprennent les pièces de théâtre en cause dans cette étude. En ce sens, elles mettent en œuvre une critique de drame et de tragédie des peuples qui leurs sont

⁴⁶⁸ BARTHES, Roland, « Ecrivains et écrivains » (1960), in *Essais Critiques* (1964), Paris, Seuil, "Points-essais", 1981, p. 150.

⁴⁶⁹ Conférence donnée à l'invitation du Centre Culturel Français de Kinshasa, le 21 mars 1978, dans la cadre du programme « Regard sur le théâtre ».

⁴⁷⁰ TANELLA BONI, « L'écrivain et le pouvoir », in *Notre Librairie*, juillet-sept., n° 98, Paris, CLEF, 1989, p. 82.

⁴⁷¹ MAKHELE, Caya, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », in *Notre Librairie*, Théâtre contemporain du Sud 1990-2006, juin-août, n° 162, pp. 49-50.

contemporains : cosmologie africaine et occidentale, le mythe, l'aspiration politique, etc.

La raison est évidemment idéologique parce que la société africaine contemporaine et, notamment congolaise, n'a toujours pas accompli son programme d'autonomie dans le choix de ses priorités et continue d'exhiber des contradictions historiques à la base de son retard. On note à cet égard que les dirigeants africains font perpétuer de nombreux conflits et contradictions qui sont des ramifications des anciens apports étrangers, héritage accablant de lutte hégémonique dans l'espace africain, lesquels se voient réactiver par les intérêts égoïstes actuels en Afrique. Une telle situation a facilement et, inutilement, introduit des zones d'instabilité en Afrique offrant de ce fait, un paysage désolant de guerre, de crise et finalement de manque de développement.

C'est que souvent les dirigeants africains et leurs élites, se réfugient dans la collaboration avec la politique étrangère occidentale, portent un déguisement qui ne peut être que prétexte à une inversion de valeur. Cette inversion est patente chez le directeur de l'administration publique (M.E), l'Envoyé et ses dirigeants (N.S), le pouvoir dans L.D.I et M.B.S.C. Leur comportement dans ce déguisement volontaire effarouche Yoka Lye Mudaba qui, par un jeu dramatique substitue le fou à la place du roi, pour dire l'égalité qui existe entre les hommes, à l'instar de Ruy Blas propulsé au sommet du pouvoir. L.F.P met en scène un roi déchu, un muet appelé Baba qui entend parfaitement bien ce qu'on lui dit, pour choisir le roi du carnaval. Ce procédé est un blocage manifeste des excès du roi qui était devenu de plus en plus sourd aux souffrances de son peuple. Le voici à présent, ridicule et suppliant, opposé à Baba qui ne veut rien entendre de l'interruption du carnaval. En plus, le personnage du fou, sans aptitudes intellectuelles convenables, considéré comme un marginal et sans aucune valeur humaine, joue les premiers rôles, pour accabler le roi déchu. Dans **Ruy Blas**, un Laquais devient le premier ministre et passe pour être plus important dans son double rôle de jeune premier comique et de premier rôle tragique. Même virtuellement ces personnages, le fou et Ruy Blas sont un cas des hommes promus à une situation sociale plus élevée, afin de mettre en relief, le bouleversement de la hiérarchie et l'égalité de droit. Celle qui, apparemment, est une entorse ou une aberration historique qui ferait dire que le fou et Ruy Blas seraient le peuple même. Il apparaît, in fine, de comprendre que le peuple parvient

au pouvoir par le jeu dramatique qui écartèle la société en morceau. C'est la règle, ce sont les Droits de l'homme qui doivent prévaloir au sein d'une société appelée à un avenir prometteur.

C'est ainsi qu'à l'instar des penseurs et critiques politiques, Makolo Musuasua préconise la fin des pouvoirs dirigistes et tyranniques. Il encourage l'avènement d'une nouvelle race des hommes politiques dans le respect strict de droit, de la démocratie et de l'adhésion de tous. Et, à la suite de ces penseurs et critiques, nous proposerions de cesser de calquer notre système politique à celui des Occidentaux, mais de trouver un juste milieu de la gouvernance basée sur les acquis traditionnels qui assurent un équilibre de la stabilité matérielle, psychologique, socio-économique et le bien-être collectif. Aussi, pour réussir une nouvelle gouvernance, il faut recenser la morale chez le politique, celui-ci doit être convaincu de la première idéologie consistant à « rendre service à la patrie », en tant que *citoyen de la nation*.

Le front commun pour le progrès de toute la collectivité est une garantie pour le renforcement de la légitimité de tout pouvoir, comme on l'a vécu dans la légitimité du pouvoir traditionnel. Une légitimité dénuée de toute forme de coercition, de toute acuité des rivalités ethniques qui affaiblissent l'identité nationale⁴⁷², l'émergence d'un pouvoir personnel ou factice fondé sur des relations de clientélisme et la course au lucre, mais bien au contraire sur le consensus de différents groupes sociaux en présence. C'est une libération des séquelles du colonialisme et de nouvelles formes de dominations infructueuses au pays.

Cette démarche originale qui recourt à la tradition et à la volonté perspicace de l'homme se justifie par le fait que *la démocratie* apportée en Afrique est l'une des théories occidentales. Or, il faut « garder présent à l'esprit le fait que toute théorie est une construction sociale et idéologique, et donc relative⁴⁷³ ». Ce service à rendre à la nation n'est pas un *nationalisme* tel que préconisé par les dirigeants politiques qui vident de tout contenu toute énergie à défendre. Cela, d'une part pour éviter une direction de la res publica axée sur « l'enivrement au fauteuil du pouvoir », l'accès aux courtisans et l'oubli total du peuple et,

⁴⁷² Voici plusieurs années que cette identité semble apparente. Le peuple ne dispose pas d'une idéologie propre et acceptable pour prétendre à une posture souveraine (posture socio-culturelle, politique et économique adéquate).

⁴⁷³ Politique Africaine n° 26, *Classes, Etats, Marchés*, Paris, Corlet, juin 1987, p. 5.

d'autre part, pour mettre en déroute le capitalisme vieillissant, dont les lois socio-économiques relèvent d'instabilité et d'absence d'un automatisme interne de régulation sur des bases égalitaires.

Conclusion partielle

Produit de la société, l'idéologie revient dans les pièces de théâtre de Mikanza pour montrer, peut-être, ce qui se cache dans la société réelle. La société des pièces de théâtre bien que fictive, fait, en effet, étalage d'un certain nombre de faits, soit qui dépassent l'homme, soit ceux auxquels il tente de faire face. Ainsi, à ce niveau s'infiltré le contexte d'une idéologie à la fois transmise par le récit des pièces de théâtre et par le dramaturge lui-même.

Ces pièces de théâtre traitent de ce que représentent l'homme et la société, dans celle-ci l'homme se détermine par un caractère propre. On dira d'une certaine manière que la société lui transfère des charges à la fois morale, psycho-affective et idéologique. Mais, avant de percevoir et même de se fixer sur l'existence de l'idéologie dans la société de ces pièces de théâtre, on peut dire qu'elle y est d'abord comme un présupposé, à la fois discours et structure. De même qu'en se transmettant à travers le temps, elle s'érige en un système qui identifie l'homme, ses us et coutumes et tout son comportement dans la société. L'existence des présupposés est remarquable également du fait que la société humaine diffuse un ensemble de maximes, lesquelles sont considérées différemment par les classes sociales. A ce propos et en guise d'exemple, des questions relatives à *la tradition* et à *la modernité* sont soulevées ainsi que celles qui posent le problème de *solidarité* et d'*identité*. Il apparaît ensuite dans les pièces de théâtre des indices à valeur idéologémique, parce que le texte théâtral est une productivité, un miroir ; partant un réceptacle des faits de la société et une modélisation de la réalité.

Faut-il rappeler que le texte de théâtre mikanzien est irréductible à la réalité historique et sociale que saisit la rationalité connaissante. Aussi, suggère-t-elle une idéologie, identifiée comme celle de l'homme congolais qui a connu et traversé des étapes surchargées d'impositions et de manque total de liberté. C'est dans ce contexte que vont naître les possibles engagements dans l'idéologie de nationalisme. L'éventualité de forger ce nationalisme est soutenue par la reconnaissance des droits du peuple (citoyen) au sein de l'espace national et par la réclamation du changement et de l'autonomie.

L'oppression et l'imposition sont à l'origine de la transformation de cet homme qui a été surpris par le colonialisme, débarrassé d'une partie de son fonds culturel. Cet homme donc, sombre dans l'attentisme, l'inaction et subit l'imposition du nouveau colonisateur, aujourd'hui transformé en maître-dictateur. Sa solidarité comme valeur et discours préférentiel, s'étirole avec son identité. Il faut reprendre du sens et de l'énergie dans *la tradition*, socle de la culture, mais aussi l'allier aux éléments positifs de la modernité. C'est ici que nous avons noté trois figures de disposition altruiste et de qualification idéologique : Mayamu, le Meneur et l'Etudiant.

L'écriture des pièces de Mikanza s'inscrit dans deux périodes importantes de l'existence du pays. P.F.A, P.M, Biso et L.B.K renvoient à la période du Parti-Etat, où le monopolitisme ne permet pas aux dramaturges d'élever la voix contre le pouvoir, tandis que les autres pièces de théâtre se rapportent à la période du processus de démocratisation qui a ouvert une brèche afin que le monde littéraire puisse désigner sans attermoiement les maux qui rongent la société. C'est à cette dernière période que les pièces de théâtre des dramaturges congolais sont encore, plus virulentes, plus précisément à l'endroit du pouvoir politique.

A travers la texture des pièces de théâtre de Mikanza et ses compatriotes dramaturges, on perçoit nettement ce contexte de changement que le peuple appelle de tous ses vœux, car, même après la colonisation, les problèmes apportés par l'indépendance, n'ont pas aidé au progrès de l'homme congolais, au regard de ce qui se passe dans la société. La persistance de la situation de domination et d'incitation d'une société à deux vitesses noyée dans l'injustice, la corruption et les anti-valeurs, continue d'anéantir les énergies humaines.

Ses compatriotes dramaturges s'en sont également aperçus. En effet, dans leurs œuvres les personnages s'efforcent, dans un élan de courage, à vaincre le mal. Toutefois, l'échec ne cesse de les hanter. Ces dramaturges n'appellent pas au découragement ; au contraire, ils préparent la conscience du public (lecteur, peuple) à contourner tous les obstacles qui entravent la route du développement humain. Ils en tracent quelques fois les lignes maîtresses qui régleraient les conduites et éviteraient la déliquescence d'une société transpercée déjà de toute part.

Au vu de ce dérapage, Mikanza et ses compatriotes dramaturges en appellent à un sursaut d'orgueil et de prise de conscience individuelle et collective pour se détourner définitivement de toutes les pesanteurs qui bloquent le progrès de l'homme. Son humanisme place l'homme au-dessus de toute préoccupation. Il est relayé par d'autres dramaturges congolais qui vivent les mêmes problèmes et qui les transposent dans leurs pièces de théâtre. Certes, lorsqu'il évoque par exemple, *la corruption* qui forme le lit de la gouvernance politique dans *P.M*, *N.S* et *M.E*, Pius Ngandu Nkashama, Yoka Lye Mudaba, Bwabwa wa Kayembe, Lukonzola Munyunga et d'autres, la reprennent et, qui plus encore dénoncent la dérive de la société africaine en général, et congolaise, en particulier. Dans l'ensemble le *caractère homothétique* des œuvres des dramaturges est évident, grâce au concours des écrits, du rôle régulateur qu'ils exercent au service de la société et de l'éveil de la conscience que cela engendre.

Le rapprochement des dramaturges se réalise aussi par l'inscription dans un même espace référentiel et la mise en exergue des valeurs thématiques euphoriques (favorables) pour combattre une dimension figurative négative des antivaleurs (esclavagisme, oppression, injustice, dictature, corruption, etc.) telle que ressortie des structures discursives du récit dramatique.

La structure élémentaire de signification au travers du modèle actantiel a pu laisser libre cours à la propension des oppositions entre les actants dans toutes les œuvres dramatiques analysées. Cette prédisposition est le résultat d'un besoin urgent d'évoluer autrement qui a produit l'idéologie de changement. Aussi des thèmes oppositionnels essentiels apparaissent nettement par les catégories hyperonymiques d'une part et, d'autre part non-hyperonymiques.

Mikanza et ses compatriotes dramaturges font retentir en écho les particularités des valeurs thématiques favorables caractérisables dans l'exaltation de la tradition. Non seulement que la tradition ancestrale (*le sacré* et *d'autres pratiques*) fait l'objet du traitement dans les pièces de théâtre de la plupart de ces dramaturges, mais il y a aussi le tragique lié au destin de l'homme, ainsi que *l'expérience mythique* et *sociale* au travers de l'existence du village africain qui regorge des réalités visibles et invisibles. Il y a également leur combat contre toute forme de pression qui

hante l'homme, poursuivi par la fatalité (le fatum) dans son vécu quotidien, alors qu'il veut voir la société se conformer aux principes d'une bonne existence. Dans l'idée de voir l'existence humaine s'améliorer davantage, ces dramaturges, devenus catalyseurs, introduisent des thèmes comprenant les valeurs de solidarité, de dignité, de moralité, de justice, de bonne gouvernance, etc. pour combattre toutes les manifestations inhibitrices du bien-être socio-culturel et politico-économique.

CONCLUSION GENERALE

Cette modeste recherche arrivée à son terme, emboîte le pas à d'autres qui l'ont précédée pour placer les œuvres dramatiques de Mikanza à un niveau plus élaboré des travaux de recherche existants dans la littérature dramatique congolaise. Il a été question de considérer *la dramaturgie*, creuset des mécanismes à la composition d'une pièce de théâtre, selon trois axes principaux chez Mikanza Mobyem. Elle a permis d'exciper la problématique qui a noté entre autres l'importance et la place des œuvres de ce dramaturge congolais de renom dans la création littéraire congolaise et l'ambiguïté de leur absence ces dernières années au niveau de la recherche. Ainsi, comme on peut le constater, *la dramaturgie* offre aisément la possibilité de saisir le fonctionnement des pièces de théâtre et opère une symbiose dans laquelle la structure, l'esthétique et l'idéologie apparaissent, pour éclairer « les ombres » du texte dramatique.

Pour asseoir notre étude, il a fallu recourir au corpus des sept pièces de théâtre, examiner le texte dramatique en tant que texte littéraire et proposer quelques hypothèses.

Aux hypothèses posées, celle relative au théâtre, comme manifestation artistique portant une réponse aux agressions de toute nature qui affectent l'homme, indique que le théâtre de Mikanza semble être un effort au didactisme pour « un mode d'emploi social », dans l'adversité que connote la vie sociale. Comme le statut des personnages est susceptible de cette adversité dans un univers en crise où se justifie la condition de l'existence, du changement et de la liberté ; le caractère conflictuel dû parfois à l'aspect politique, se mélange à l'équivoque qui orne la voie du développement harmonieux de l'homme. C'est la première hypothèse, cumulée à la deuxième, celle qui insiste sur l'hypothèque qui pèse sur l'avenir du peuple et, enfin, la troisième donne lieu aux défauts par lesquels Mikanza appelle à une société juste, équilibrée et prospère.

Pour conduire cette étude, nous avons recouru à la combinaison de deux approches contigües, *la sémiologie du théâtre* et *l'analyse dramaturgique*. Et, *pour quel dessein ?* Dans une perspective évidente que les deux, analysent, sans contexte les signes théâtraux, réalisent sans ambiguïté un rapport conduisant à une bonne compréhension du texte théâtral, dans lequel se trouvent un code linguistique et un procès de

communication. Comme il est d'ailleurs aisé de voir, d'abord, la sémiologie du théâtre en tant que lecture critique, procède en une analyse qui prend en compte l'ensemble complexe des signes verbaux et non verbaux. A cet égard, nous avons tenu compte des signes verbaux. Ces signes considérés tantôt comme objet et tantôt comme texte, comportent sens et valeur dramatiques, demeurent un précieux outil d'analyse. Parce qu'ils constituent un ensemble disposant, à cet effet, d'une forme et d'un fond où l'on extrait la signification dénotée et connotée. Elle intègre aussi dans sa théorisation certains acquis des études théâtrales, linguistiques, etc.

D'un point de vue dramaturgique, ensuite, l'analyse décrit « les principaux opérateurs allant du paratexte au texte proprement dit dans lequel se trouvent les principaux paramètres pour la production et la figuration d'une action. Elle permet aussi de décrire la manière dont les forces en présence réalisent leurs actions, structurent leurs conflits et comment cela produit un effet sur le lecteur.

S'invitant à sa conformité, notre recherche articulée autour de trois parties, a mené de manière assidue l'étude de trois composantes principales pour inclure notre étude dans un ensemble qui invoque la logique d'une cohésion à la naissance de son écriture dramatique. La première partie ayant trait à *la structure* des pièces, a eu pour tâche d'identifier les éléments constitutifs du texte dramatique et de préciser le rapport qui en découle. A ce stade, nous avons noté dans cette partie qu'il existe *une structure narrative* constituée comme étant *histoire* et *construction*, en ce sens qu'il y a une base opérant entre l'histoire ou le contexte des pièces de théâtre, matériau qui relève de l'invention ou de l'intention génétique et, la logique du récit, formant un seul ensemble homogène, hiérarchisé et compréhensif. Au niveau de l'histoire, chaque pièce possède sa propre structure narrative, au regard de la nature et de la spécificité de son récit, lieu où siège la fiction du texte dramatique.

La paratextualité présentée comme une *épi-structure* de la structure globale, possède des éléments dont l'ensemble s'associe à la *structure de l'intrigue*. Celle-ci a paru consolidante, détaille le texte dramatique du prologue jusqu'au prélude, car c'est l'action à la base de l'existence d'une œuvre dramatique qui produit une série de réponses concernant les personnages, les événements, le temps et l'espace. L'on sait en outre

qu'une pièce de théâtre sans action pêcherait cruellement contre la notion du « théâtre en mouvement ». Et, l'intrigue ou l'action invoque une structure que le dramaturge donne à une pièce de théâtre, ce qui implique aussi celle du texte dramatique. Ainsi, dans l'agencement de l'action par rapport aux actes des personnages, dérive une catégorisation des personnages et actants, car, l'action a proposé également la structure de l'espace et de temps, deux facteurs qui non plus, ne se conçoivent pas sans avoir, au préalable, l'action dramatique subséquente à la fable et au cadre dramatique.

Ainsi, *la structure liée aux personnages et actants*, a signalé que les personnages sont articulés à la fois, en éléments et aussi comme éléments d'un ou plusieurs ensembles paradigmatiques, de sorte qu'il s'établi une différence entre personnages, actants et acteurs, rôle, discours, etc. Dans la multitude des signes auxquels ils font partie, ils en sont le point d'ancrage, substance et lieu géométrique de structures diverses. Par contre, pris comme actants, ils consacrent une autre diversité des relations à la base desquelles *la conflictualité* semble prendre toujours le dessus. C'est grâce à cette conflictualité que le théâtre s'incruste dans une convertibilité spécifiquement dramatique et existentielle. Elle éclaire le niveau de la quête ou de la motivation, le niveau à la naissance du conflit, dans lequel il existe deux camps qui s'opposent pour la réclamation d'un objet. Aussi, empêtrés dans *le triangle dramatique*, l'adversité ne permet pas de changer et d'atteindre le stade de sérénité pour tous. Le rôle du héros, honorable et bienveillant pour les uns ; celui des faibles, victimes et vilains pour les autres, éloigne la conciliation. Or, un élan commun au dépassement peut aider à la résolution du conflit.

L'examen de *la structure de l'espace et de temps*, a noté qu'il existe, d'une part des indications de l'espace dans les didascalies et les dialogues formant un ensemble de la spatialité comprise dans le texte dramatique, d'autre part, celles qui rassemblent à une même vision l'espace et le temps dans lesquels se déroule l'action dramatique. L'espace et le temps couvent ensemble tous les faits et les gestes des personnages pour les rendre compréhensibles. Subsidiairement, les faits ou événements ayant une accointance avec le social et le culturel, ont contribué à notre analyse comme une porte ouverte sur les figurations du temps et de l'espace (chronotopes), en vue de produire une expérience sensible qui ne se dérobe pas des situations que traverse la société réelle.

Somme toute, cette partie nous a laissé voir un rapprochement de la structure profonde exhibant un conditionnement antinomique, en dépit de la différence de récit et en raison d'une variation thématique inhérente à chaque pièce. C'est une perspective chargée de cohérence, nécessaire à la composition dramatique de Mikanza. Un autre aspect dramatique consubstantiel est celui de *l'esthétique* que recouvrent les pièces de théâtre de Mikanza.

Ainsi, la deuxième partie de la recherche, avec la tâche de prélever la poéticité des facteurs et des options dramatiques, a signalé d'abord, l'esthétique liée au genre et composition dramatique dans laquelle les techniques fourmillent au vu de l'expérience particulière du dramaturge Mikanza. C'est ici que nous retrouvons *la forme* du texte dramatique, dans ce qui lui est spécifique. Cette forme comprend un matériau qui révèle un certain nombre de techniques, notamment au profit de sa texture et de sa représentation. Il y a lieu de constater que le dramaturge recourt à quelques *procédés cinématographiques* (le bruitage, le décor, le flash-back, la lumière, etc.) pour aider à ressortir les faits sur scène. Il insère également et, de manière ingénieuse, la théâtralisation, le procès à travers le tribunal et l'arbre à palabre pour restituer à la dramacité et à la théâtralité leur intérêt. Dans un récit qui enchâsse un autre, on passe de rebondissement à la surprise, de l'inquiétude à la détente quelque fois, en même temps qu'il côtoie *la narration* comme chez Bertold Brecht qui introduit « la forme épique dans le dramatique ». Cette *narration* nous introduit dans le monde de la fiction et de la diègese où il est facile d'y voir le narrateur dans son contenu avec le raconté (le récit) et le sujet du récit. Son génie est aussi palpable dans cette espèce d'éclat dramatique, celui du *parallélisme* qu'il opère magistralement. Pour cela, il met en face deux situations symétriques, un village en face d'un autre, la tenue de conseil du village à Kipwala et à Benga, la médecine moderne en face de la médecine traditionnelle par leurs adeptes interposés, le monde européen face au monde africain, la palabre africaine se fait la concurrente du tribunal et de la justice moderne, etc.

C'est que la vie toute entière est narrée dans les pièces de théâtre, grâce aux subterfuges employés par le dramaturge. Celui-ci, par le jeu théâtral, en fait un écran grâce à la vocation artistique, constamment ancrée dans la mise en scène et le jeu, où très souvent, il prône une bonne conduite et une moralité qui résiste à toute épreuve. Cette moralité est

liée à la fois au vraisemblable et à la bienséance observés par le prescrit aristotélicien et même ses continuateurs. Pour cela, il a préféré éduquer par le théâtre, - *la pédagogie au théâtre* -, qui a un rapport avec *la mimésis* et *la catharsis*, censées « plaire et instruire » et, aussi, imiter la nature humaine pour dire aux hommes ce qu'ils doivent faire, ce qu'ils ne peuvent pas entreprendre, au risque de dégrader la vie. Par cette manière de procéder, apparaît *le réalisme* de Mikanza que la société du texte dramatique représente de manière morose, monotone et heureuse.

Un autre effet dramatique se rapporte au *tragique* représenté aussi de manière réaliste pour indiquer des faits inéluctables qui annihilent tout effort de l'homme tendant à éviter obstacles et difficultés de toute nature. Ce tragique du ressort aristotélicien et son adhésion, sont une convenance dramatique qui produit l'esthétique. Ceci dit, l'esthétique de Mikanza se lit à travers son appartenance au *canon esthétique* hérité du XVII^{ème} siècle, mais, souvent, il s'en débarrasse pour présenter les marques ayant trait à son génie créateur. Au vu de l'applicabilité à la *mimésis* et la *catharsis*, il est confortable de signaler que Mikanza s'aligne à ces normes du XVII^{ème} siècle. A l'opposé de l'adhésion se réalise un certain *écart* tout aussi bien dans ce même souci esthétique. Une marque visible à travers ce qui est représenté dans le texte théâtral, surtout pour le spectacle qui en est produit, au moment où *le proverbe* et *la parole* s'activent sur scène. Dans cette élaboration de ce qu'on appelle *écart*, Mikanza use de l'hybridation, un autre trait caractéristique qui allie les règles classiques et le drame moderne. Cette hybridation s'inscrit non seulement dans l'apport personnel du dramaturge, mais aussi dans le cadre d'un projet dramaturgique visible dans ses pièces de théâtre, notamment la dramaturgie liée au progrès social, dans le but d'un éveil et de sauvegarde de l'homme. Cette originalité est aussi marquée, sur le plan dramaturgique, par l'introduction de la danse, le chant, les proverbes ; techniques purement africaines, comme il le dit lui-même, ainsi que la notion de radio-trottoir qu'il a introduite dans une adaptation de **Le Cid**. Il avait par ailleurs précisé au cours d'un entretien qu'il nous a confié que « la dramaturgie, comme art universel d'écrire des œuvres théâtrales, obéit à des lois précises, mais puisque c'est un art, elle laisse aux créateurs une large part de liberté qui confère à la production de chacun un cachet personnel ». La véritable technique avait-il poursuivi, réside au niveau des valeurs que diffusent la palabre, la danse, le chant

et les proverbes. Cette originalité agit dans un conditionnement esthétique pour expérimenter un mode d'écriture dramatique, – à l'instar de *N.S* présenté comme un long poème et/ou récit –, à la mesure de son génie qui a produit une pratique multiforme du théâtre.

Les pièces de théâtre ont laissé entrevoir *l'illusion référentielle*, en ce sens que la prison de Makala (*P.M*), Kamanyola (*L.B.K*), Kipwala et Benga (*P.F.A*), la chambre (*N.S*), le salon (*M.E*), la véranda (*T.S.F*) et le campus universitaire (*Biso*) produits par des signes verbaux et indexicaux dirigent l'attention vers ce qu'ils renvoient. Bien qu'il s'agisse des espaces confinés et indicatifs, ils constituent une référence de la société entière. Et, comme il fallait s'y attendre, Mikanza observe le respect de *l'unité d'action* dans toutes les pièces de théâtre : une seule action se déroule du premier Acte ou Tableau jusqu'au dernier, sans qu'elle ne puisse être absorbée par une autre. *L'unité de lieu* est partiellement respectée. *Biso*, *P.M*, *T.S.F* et *L.B.K* voient leurs actions campées dans un seul espace, tandis que *P.F.A*, *M.E* et *N.S* font apparaître deux à trois lieux où se déroule l'action dramatique. Une liberté totale éloigne Mikanza de *l'unité de temps*. Les pièces de théâtre connaissent une durée variable qui va d'un jour à plusieurs jours. Cela se justifierait par la difficulté du dramaturge à observer cette unité et aussi à montrer que l'action au théâtre peut être semblable à celle que les hommes vivent tous les jours. Hormis, la présentation de *N.S* en bloc, nous pouvons dire qu'au regard du recours à l'unité d'action, à celle partielle de temps et à la division en Actes et Tableaux, les pièces de théâtre de Mikanza sont des *pièces-machines*.

En outre, la mise en scène de la vie quotidienne, donne à voir la théâtralité sociale du regard établissant d'une façon ou d'une autre un lien étroit entre la scène théâtrale et la scène sociale. Mikanza est à l'assaut des problèmes quotidiens qui assaillent l'homme. Ce dernier est constamment confronté à son semblable devenu son bourreau et son enfer. On lui impose des obstacles et problèmes d'ordre sociopolitique, économique et culturel souvent insolubles qui s'accumulent et s'acharnent sur lui dans les pièces *P.F.A*, et *L.B.K*. Celles-ci empreintes de cette dure épreuve sociale sont qualifiées de *dramas sociaux*. Se fondant sur des aspects moraux, psychologiques et sociaux, Mikanza représente son discours sur la scène sociale, comme fondement théâtral qui stigmatise les systèmes politique, social, culturel et économique établis. Par la suite, l'évolution des normes classiques et modernes telle que

prônée par Racine (cf. **Bérénice**), consigne les pièces (P.M, M.E, T.S.F et N.S) dans le registre de *la tragédie*. Ce sont des pièces qui possèdent ce côté tragique dans le retournement de la situation qui conduit au malheur des faibles et innocents, constitués victimes, et aussi amène à la mort. Ce ton tragique est à la mesure de la fatalité qui frappe l'homme et de la déchéance d'une société qui a du mal à se relever. Il alterne ce ton tragique par un climat de détente dans *Biso*, une comédie.

Comme outil de création, le langage dramatique de Mikanza, au travers du dialogue et des didascalies, verse plus, non seulement dans l'art de convaincre mais aussi dans la prise en compte de l'art dramatique. Toujours réaliste, empreint de franchise, ce langage se révèle aussi, et à la fois, comme *symbolisme* issu d'une conception pour tantôt sublimer les qualités de l'homme chassé de toute inconvenance, d'inactivité et d'échec ; tantôt pour donner libre cours à la révolte afin de s'engager résolument dans la voie de liberté, tantôt encore pour parvenir à l'exemplification iconique, dans le contexte d'une référentialité dramatique. Avec panache et au regard de l'esthétique dramatique, Mikanza emploie le dialogue dans lequel on distingue le *faux dialogue*, la *conversation*, le *monologue* et le *polylogue*, la *stichomythie*, les *tirades*, les *interruptions*, le *silence*, ... pour signifier la beauté et la richesse du texte dramatique.

Une panoplie des procédés qui montre, à la fois cette richesse et la facilité harmonieuse à les employer pour étaler toute sa technicité dramatique. En outre, pour amplifier son langage d'une touche de sonorité littéraire, il va du simple dialogue vers quelques subtilités du langage dramatique, pour rejoindre les proverbes et les figures de rhétoriques. Ainsi garni, ce langage à travers les proverbes procure un merveilleux accent de sagesse traditionnelle. Quant aux figures de rhétoriques, tout aussi nombreuses, les pièces de théâtre comportent celles liées à l'agencement de l'action. Il s'agit de *l'interrogation*, reprise dans toutes les pièces, de *l'analepse* et *la prolepse* qui marquent respectivement un retour en arrière des faits exposés et de leurs anticipations. Celles en rapport avec la rhétorique sont observées principalement à travers *la métaphore* et *la métonymie*, *l'allégorie*, *la synecdoque*, et d'autres encore, formant dans ce cas un ensemble intéressant du patrimoine langagier.

Il met en place un procès social avantageusement obtenu par son ingéniosité à faire du théâtre un motif judiciaire, un engagement et un combat de tout homme. C'est ainsi qu'il se rapproche de la réflexion esthétique entreprise par Denis Diderot qui en établit la première règle, « imiter la nature et la vie » pour déduire à un réalisme Mikanzien. Il s'appuie sur le rôle du théâtre en tant que « miroir de la société ».

Dans la troisième partie consacrée à *l'idéologie*, les pièces de théâtre traitent de ce que représente l'homme, ses us et coutumes, ce qu'il ressent et subit dans la société. Dans l'interprétation du système idéologique, on note d'abord les présupposés, à la fois discours et structure. Ensuite, comme système érigé dans la société et qui conditionne l'exploitation adéquate de question de caractère idéologique. C'est à travers ce système qu'on constate les apparitions possibles de la tradition et de la modernité, de la solidarité et de la question identitaire et des idéologèmes. L'existence des présupposés est remarquable également du fait que la société humaine diffuse un ensemble des maximes, lesquelles sont considérées différemment par les classes sociales.

A ce propos et en guise d'exemple, les questions relatives à *la tradition* et à *la modernité* sont soulevées ainsi que celles qui posent le problème de *solidarité* et d'*identité*. Faut-il rappeler que le texte de théâtre mikanzien est irréductible de la réalité historique et sociale que saisit la rationalité connaissante. Aussi, celle-ci suggère une idéologie, identifiée comme celle de l'homme congolais qui a connu et traversé les étapes surchargées d'impositions et de manque total de liberté. C'est dans ce contexte que vont naître les possibles engagements dans l'idéologie de nationalisme. L'éventualité de forger ce nationalisme est soutenue par la reconnaissance des droits du peuple au sein de l'espace national et par la réclamation du changement et de l'autonomie réelle.

Mikanza a vécu ce *nationalisme* comme témoin de l'idéologie du *changement* et du *progrès social*. Il veut éviter la condition de domination totale, du système « dominant-dominé », tant par les agents étrangers que par ses propres concitoyens. Pour cela, il exige un humanisme. L'oppression et l'imposition sont un déclic pour la transformation que souhaite cet homme qui a été surpris par le colonialisme, débarrassé d'une partie de son fonds culturel. Cet homme

donc, sombre dans l'attentisme et l'inaction. Il subit l'imposition de ses propres dirigeants. Il n'existe plus de solidarité, il perd son identité. Il faut reprendre du sens et de l'énergie dans *la tradition*, socle de la culture, mais aussi allier aux éléments positifs du modernisme. A cela, il faut ajouter le système qui évolue entre la tradition et le modernisme que les pièces de théâtre révèlent. Au sujet de la tradition, elle exprime sa constance et se présente comme solution au conflit dans *P.F.A*, contrepoids dans *T.S.F* et *M.E* où s'exerce sa combinaison avec le modernisme et, comme recours dans *L.B.K*, *N.S* et *P.M*. Le *modernisme* se profile dans les habitudes et les comportements de certains personnages et espaces de toutes les pièces de théâtre à l'exception de *P.F.A*. De ces différents rapports, le modernisme parvient parfois à prendre le dessus et, la solidarité du type africain en souffre énormément. Il se fait qu'à l'image de l'Etudiant (*M.E*), du Meneur (*N.S*) et de Mayamu (*P.F.A*) s'interpose la notion de l'identité africaine en général, et congolaise en particulier. Surtout lorsque l'on sait que l'homme noir a subi, de par son histoire, le colonialisme et l'esclavagisme le plus abject. C'est une situation de perdition qui le déracine, fait de lui un étranger dans son propre pays. Par voie de conséquence et, en dépit de sa condition, l'homme congolais doit s'inscrire dans un cadre de nationalisme propice à l'éclosion de sa nature et sa personnalité. Un cadre qui va susciter par la suite un éveil de conscience réclamé dans *N.S*, *M.E*, *L.B.K*, notamment, pour parvenir à un changement bien que cette perspective continue d'être entravée par les dirigeants politico-administratives, afin de maintenir, toujours, deux classes sociales opposées : les dominants et les dominés.

L'écriture des pièces de Mikanza s'inscrit dans deux périodes importantes de l'existence du pays. *P.F.A*, *P.M*, *Biso* et *L.B.K* renvoient à la période du Parti-Etat, où le monopolitisme ne permet pas aux dramaturges d'élever la voix contre le pouvoir. Tandis que les autres pièces de théâtre se rapportent à la période de processus de démocratisation qui a ouvert une brèche afin que le monde littéraire puisse désigner sans atermoiement les maux qui rongent la société. C'est à cette dernière période que les pièces de théâtre des dramaturges sont plus virulentes encore à l'endroit du pouvoir politique.

Il apparaît ensuite dans les pièces de théâtre des indices à valeur idéologémique, parce que le texte théâtral est une productivité, un miroir

; partant un réceptacle des faits de la société et une modélisation de la réalité.

Cette préoccupation qui est aussi celle des autres dramaturges, a été abordée par Mikanza tantôt par *prémonition* pour devancer les événements, tantôt comme une *exposition de la situation* de sa propre société, afin que chaque personne puisse tirer profit des enseignements qui en découlent.

Pour indiquer que tout cela est vérifiable, le recours à quelques dramaturges de renom a fait connaître que Mikanza et ses compatriotes dramaturges congolais, se situent dans un même univers idéologique. Mukala Kadima Nzuji, estime que la critique « s'assigne la mission de révéler et d'explicitier à l'intention du lecteur réel ou virtuel, [entre autres] la dimension anthropologique ou le projet idéologique des œuvres⁴⁷⁴ ». Ainsi, chez Mikanza comme chez ses compatriotes dramaturges, une ligne d'orientation se dessine, un peu comme l'appréhende Mukala Kadima Nzuji pour les conditions sociopolitiques dans lesquelles les littératures africaines voient le jour et se développent. A ce propos, il note que cela « s'explique aussi par la volonté des auteurs d'apporter une autre réponse que celle proposée [jadis] (...), [réponse] aux interrogations que leur pose leur environnement immédiat⁴⁷⁵ ». C'est que dans leurs pièces de théâtre, au regard du traitement de l'évacuation de la dictature, de la sauvegarde de la vie humaine, de l'exaltation de la tradition et de l'auto-prise en charge, etc. les dramaturges tirent la sonnette d'alarme et « sensibilisent », afin que soit mené le combat pour sortir de l'ornière où l'oppression, l'intolérance, l'injustice et le pouvoir tyrannique ont placé l'homme congolais, en particulier et l'africain, en général.

A travers la texture des pièces de théâtre de Mikanza et ses compatriotes dramaturges, on perçoit nettement ce contexte de changement que le peuple, surtout, appelle de tous ses vœux, car, même après la colonisation, les problèmes apportés par l'indépendance, n'ont pas aidé au progrès de l'homme congolais, au regard de ce qui se passe dans la société. La persistance de la situation de domination et d'incitation d'une

⁴⁷⁴ KADIMA NZUJI, Mukala, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », *Op.cit*, p. 897.

⁴⁷⁵ KADIMA NZUJI, Mukala, *Op.cit*, p. 897.

société à deux vitesses noyée dans l'injustice, la corruption et les anti-valeurs, continue d'anéantir les énergies humaines.

Aussi ses compatriotes dramaturges s'en aperçoivent et, dans leurs œuvres, les personnages s'efforcent dans un élan de courage à vaincre le mal. Toutefois, l'échec ne cesse de les hanter. Ces dramaturges n'appellent pas au découragement, au contraire, ils préparent la conscience du public (lecteur, peuple) pour contourner tous les obstacles qui entravent la route du développement humain. Ils en tracent quelques fois les lignes maîtresses qui régleraient les conduites et éviteraient la déliquescence d'une société transpercée déjà de toute part.

Au vu de ce dérapage, Mikanza et ses compatriotes dramaturges en appellent à un sursaut d'orgueil et de prise de conscience pour se détourner définitivement de toutes les pesanteurs qui bloquent le progrès de l'homme. Son humanisme place l'homme au-dessus de toute préoccupation. Il est relayé par d'autres dramaturges congolais qui vivent les mêmes problèmes et qui les transposent dans leurs pièces de théâtre. Certes, lorsqu'il évoque par exemple, *la corruption* qui forme le lit de la gouvernance politique dans *P.M*, *N.S* et *M.E*, Pius Ngandu Nkashama, Yoka Lye Mudaba, Bwabwa wa Kayembe, Lukonzola Munyunga et d'autres, la reprennent et, qui plus encore dénoncent la dérive de la société africaine en général, et congolaise, en particulier. Dans l'ensemble le caractère *homothétique* des œuvres des dramaturges est évident, grâce au concours des écrits, du rôle régulateur qu'ils exercent au service de la société et de l'éveil de conscience que cela engendre.

Le rapprochement des dramaturges se réalise aussi par l'inscription dans un même espace référentiel et la mise en exergue des valeurs thématiques euphoriques (favorables) pour combattre une dimension figurative négative des antivaleurs (esclavagisme, oppression, injustice, dictature, corruption, etc.) telle que ressortie des structures discursives du récit dramatique.

La structure élémentaire de signification au travers du modèle actantiel a pu laisser libre cours à la propension des oppositions entre les actants dans toutes les œuvres dramatiques analysées. Cette prédisposition est le résultat d'un besoin urgent d'évoluer autrement, qui a produit l'idéologie de changement. Aussi des thèmes oppositionnels essentiels apparaissent

nettement par les catégories hyperonymiques d'une part et, d'autre part non-hyperonymiques.

Mikanza et ses compatriotes dramaturges font retentir en écho les particularités des valeurs thématiques favorables, caractérisables dans l'exaltation de la tradition. Non seulement que la tradition ancestrale (*le sacré et d'autres pratiques*) fait l'objet de traitement dans les pièces de théâtre de la plupart de ces dramaturges, mais il y a aussi le tragique lié au destin de l'homme, ainsi que *l'expérience mythique et sociale* au travers de l'existence du village africain qui regorge des réalités visibles et invisibles. Il y a également leur combat contre toute forme de pression qui hante l'homme, poursuivi par la fatalité (*le fatum*) dans son vécu quotidien, alors qu'il veut voir la société se conformer aux principes d'une bonne existence. Dans l'idée de voir l'existence humaine s'améliorer davantage, ces dramaturges – devenus catalyseurs – introduisent des thèmes comprenant les valeurs positives pour combattre toutes les manifestations inhibitrices du bien-être socio-culturel et politico-économique.

C'est une tâche à laquelle la littérature s'occupe depuis et continuera à s'y employer dans un élan qui appelle le concours de l'art, de l'humanisme et de la critique, pour restituer la dure épreuve de la vie que montrent les pièces de théâtre étudiées, en toute objectivité. Tâche avantageuse mais aussi, l'une des « marques » de la littérature, « langage, parole porteuse de l'imaginaire collectif⁴⁷⁶ » pour traduire l'âme des peuples, transcendance qui relève de l'acte de création.

⁴⁷⁶ AMURI MPALA LUTEBELE, Maurice, *Op.cit.*, p. 41.

BIBLIOGRAPHIE

I. PIÈCES DE THÉÂTRE DE L'AUTEUR

A. PIÈCES DE THÉÂTRE DU CORPUS

1. *Mikanza, Mobyem, Pas de feu pour les antilopes*, Kinshasa, Editions Congolia, 1970.
2. *La bataille de Kamanyola*, Kinshasa, Les Presses Africaines, 1975.
3. *Procès à Makala*, Kinshasa, Les Presses Africaines, 1977.
4. *Notre sang*, Kinshasa, AS-Editions, 1991.
5. *Tu es sa femme*, Kinshasa, Circuit Arts & Spectacles, 1993.
6. *Monnaie d'échange*, ([Texte imprimé]/Mobyem M.K. Mikanza/ [Paris] : D.A.E.C coopération, 1974). Kinshasa, les Presses Africaines, (Bobiso), 1979.
7. *Biso*, (inédite, écrite en 1978).

B. AUTRES PIÈCES DE THÉÂTRE DE L'AUTEUR

8. *Allo Mangembo keba*, (inédite, écrite en 1970).
9. *Nkoy Mobali*, (inédite, écrite en 1972).
10. *Moni Mambu, le pousse-pousseur* (inédite, écrite en 1972).
11. *Prix mangondo*, (inédite, écrite entre 1972-1973).
12. *Ngembo, une comédie musicale sur disque*, As-Editions, Kinshasa, 1985).
13. *Baoni*, (inédite, écrite en 1988).
14. *Festin des dupes*, (inédite, écrite en 1993).
15. *Sang des Martyrs* (inédite).
16. *Mundele Fundji*, (inédite).
17. *Maternité salle d'attente*, (inédite).
18. *Le Maître*, (inédite).

C. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR

19. *Kinshasa des arts et des spectacles*, AS-Editions.
20. *Je fais du théâtre*, (Théorie), Paris, ACCT-Silex, 1984.
21. *Otages*, (essai).
22. *En allant au cimetière*, (nouvelle).

II. ŒUVRES THÉÂTRALES D'AUTRES AUTEURS

23. BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
24. BISIKISI, TANDUNDU, *Quand les Afriques s'affrontent*, Paris, L'Harmattan, 1984.
25. BISIKISI, TANDUNDU, *Les promesses de l'aube*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997.
26. BWABWA, Wa KAYEMBE, *Les flammes de Soweto*, Kinshasa, La Grue couronnée, 1979.
27. BWABWA, Wa KAYEMBE, *Le Délégué Général*, Paris, Silex, 1982.
28. CESAIRE, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
29. CESAIRE, Aimé, *Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, 1966.
30. COCTEAU, Jean, *Les parents terribles*, Paris, Gallimard, 1938.
31. CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, Paris, Hachette, 15 septembre, 1999.
32. ELEBE, LISEMBE, Philippe, *Le sang des noirs pour un sou*, Paris, Debrasse, 1973.
33. ELEBE, LISEMBE, Philippe, *Simon Kimbangu ou le Messie noir*, Paris, Debrasse, 1972.
34. GENET, Jean, *Les Bonnes*, Paris, L'Arbalète, 1947.
35. GENET, Jean, *Les Nègres*, Paris, L'Arbalète, « Folio », 1958.
36. GENET, Jean, *Les Paravents*, Lyon, L'Arbalète, Décines, 1961.
37. IONESCO, Eugène, *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1949.
38. IONESCO, Eugène, *Les chaises*, Paris, Gallimard, 1954.
39. IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Expérience du théâtre, 1958.
40. KADIEBWE, MUZEMBE NYANYA, *L'indépendance à tout prix*, Kinshasa, Coll. EDUAF-THEATRE, 1993.
41. KADIEBWE, MUZEMBE NYANYA, *L'anti-sorcier et la science*, Kinshasa, Coll. EDUAF-THEATRE, 1993.

42. LUKONZOLA, MUNYUNGA, *A quand le procès ?*, Kinshasa, EUA, St Paul, 1994.
43. MAKOLO, MUSUASUA, Bertin, *La Devineresse*, Kinshasa, EUA, Coll. « l'Arc-en-ciel », 2002.
44. MENGA, Guy, *La marmite de Koka-Mbala*, O.R.T.F, Répertoire théâtral africain, 1969.
45. MAROUBA, FALL, *Chaka ou le roi visionnaire*, Paris, NEA, 1984.
46. MOLIERE, P. Jean Baptiste, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
47. MONGITA, LIKEKE, Albert, *Ngombe*, Kinshasa, Présence Congolaise, 1957.
48. MWAMBA, MUSAS, *Muzang*, Kinshasa, Ed. Ngongi, Coll. Théâtre du Zaïre, 1976.
49. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *La délivrance d'Ilunga*, Paris, J.P. Oswald, 1977.
50. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *Bonjour monsieur le Ministre*, Paris, Silex, 1983.
51. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *L'Empire des ombres vivantes*, Paris, Carnières, Lansman, 1991.
52. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *May Britt de Santa Cruz*, Paris, l'Harmattan, Coll. Encres Noires, 1993.
53. NGHENZI, LONTA M., *Njinji ou la fille de Ngola sauvera le peuple Ngola*, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1976.
54. NGHENZI, LONTA M., *La tentation de sœur Hélène*, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1977.
55. NGHENZI, LONTA M., *La fille du forgeron*, Kinshasa, Ed. Bobiso, 1978
56. OYONO, MBIA, Guillaume, *Trois prétendants, un mari*, Yaoundé, CLE, 1970.
57. OYONO, MBIA, Guillaume, *Jusqu'à nouvel avis*, Yaoundé, CLE, 1970.

58. OYONO, MBIA, Guillaume, *Le Bourbier*, Yaoundé, CLE, 2002.
59. PLIYA, Jean, *La secrétaire particulière*, Yaoundé, CLE, 1973.
60. SARTRE, Jean, Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1972.
61. SEMBENE, OUSMANE, *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1966.
62. SEYDOU, BADIAN K., *La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1961.
63. SHAKESPEARE, *La tempête*, Paris, Hachette, 1876.
64. SHAKESPEARE, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Hachette, 1909.
65. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, Hatier, 1963
66. SONY, LABOU TANSI, *La parenthèse du sang*, Paris, Hatier, Coll. Monde noir, Poche, 1981.
67. TOUCHARD, Pierre, Aimé, *Dionysos, apologie pour le théâtre*, Paris, 1959.
68. YOKA, Lye MUDABA, *Tshira*, Kinshasa, Lokolé, 1984.
69. YOKA, Lye MUDABA, *Kimpwanza*, Paris, Editions Karthala, 1983.
70. YOKA, Lye MUDABA, *La Foire des pharaons*, inédit), en 1992 (première représentation).

III. OUVRAGES D'ANALYSE DES PIECES DE THEATRE

71. DUMAZEAU, H., *Mère courage*, Analyse critique, Paris, Hatier, 1972.
72. FIANGOR, Koffi M. Rogo, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.
73. FROIS, Etienne, *La guerre de Troie n'aura pas lieu de Giraudoux*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1971.
74. FROIS, Etienne, *Antigone d'Anouilh*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1972.
75. GIRARD, R, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990.

76. GROS, Bernard, *Le roi se meurt d'Ionesco*, Analyse critique, Paris, Hatier, 1976.
77. LECHERBONNIER, Bernard, *Huis clos de J.P Sartre*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1972
78. MATHE, Roger, *Phèdre de Racine*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1973.
79. REGIS, Antoine, *La tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire*, Paris, Bordas, 1984.
80. RODNEY, E. Harris, *L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire. Etude de trois tragédies : Et les chiens se taisaient, La Tragédie du Roi Christophe et Une Saison au Congo*, Sherbrooke, Ed. Naaman, 1973.

IV. OUVRAGES SUR LE THEATRE ET THEORIQUES

81. ABASTADO, C, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Ed. Complexes, 1979.
82. ABICHARED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
83. ADAM, A, *Le théâtre classique*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1970.
84. ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.
85. ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », (1964) 1985.
86. AUBIGNAC, François, Hédelin, *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, (1957) 1971.
87. BABLET, Denis et ASLAN, Odette, *Vers une nouvelle écriture dramatique*, Lausanne, La Cité, 1978.
88. BAKARY, Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.
89. BARRAULT, J.L, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1959.
90. BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Edition du Seuil, 2002. Sur Racine, Paris, Seuil, 1979.

91. BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Dramaturgies n° 26, Bruxelles, P.I.E, Peter S.A, Editions scientifiques internationales, 2010.
92. BOURASSA, André, *Le texte dramatique, ses formes et ses fonctions*, Montréal, UQAM, ETH 7160, 1997.
93. BRAY, R, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1927.
94. BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre. La Marche vers le théâtre contemporain*, Paris, L'Arche, 1978.
95. CHARBONNIER, Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, A. Colin, Masson, « Synthèse. Lettres », 1998.
96. CHARVET, Pierre et Alii, *Pour pratiquer les pièces de théâtre. Lexique théâtral, Langages nouveaux, pratiques nouvelles*, Bruxelles, A. de Boeck, Paris-Gembloux, J. Duculot, 1979.
97. COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
98. CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur la poésie dramatique*, Paris, Flammarion, (1660) 1999.
99. CORNEVIN, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Ed. Le Livre africain, 1970.
100. CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1980.
101. CRAIG, E.G, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942.
102. DIDEROT, Denis, *Discours de la poésie dramatique*, Paris, Larousse, Coll. « Nouveaux Classiques », 1975.
103. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
104. DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, « Points », 1986.
105. DUVIGNAUD, Jean, *Spectacle et Société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
106. DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 2ème Edition, 1973.

107. ESSLIN, M, *Anatomie de l'art dramatique*, Paris, Buchet-Chastel, (1960) 1979.
108. FORT, S, *Le lieu de la scène*, Paris, L'Harmattan, 2001.
109. GINESTIER, Paul, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, PUF, 1961.
110. GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
111. HELBO, André, *Sémiologie de la représentation, théâtre, télévision, bande dessinée*, Paris, Editions Complexes, 1975.
112. HELBO, André, (s/d) *Théâtre. Modes d'approches*, Bruxelles, Ed. Labor Méridiens Klincksieck, 1987.
113. HUGO, Victor, *Préface de « Cromwell »*, Paris, Larousse, Coll. « Nouveaux Classiques », (1827) 1971.
114. IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.
115. JOUVET, L, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1952.
116. KEIR, Elam, *The semiotics of theatre and Drama*, London, and New-York, Methuen, 1980.
117. KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, La Haye, Paris, Varsovie, PWN-Ed., La Haye Mouton, « Approaches to Semiotics », n° 55, 1975.
118. KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan Université, 1992.
119. LARTHOMAS, P, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972.
120. LARTHOMAS, P, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
121. LESSING, Gotthold, Ephraim, *Dramatique d'Hambourg*, Belval : Circé, "Bibliothèque critique", 1993.
122. LIOURE, Michel, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971.

123. LIOURE, Michel, *Le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, « Fonction du théâtre », 1998.
124. MINEKE, SCHIPPER, *Théâtre et société en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984.
125. MIRCEA, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.
126. MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977.
127. MONOD, R, et RYNGAERT, J.P, *Savoir théâtral. Pratiques dramatiques et apprentissages fondamentaux*, Paris, Sorbonne, Institut d'Etudes Théâtrales, 1989.
128. MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie du théâtre*, Paris, Ed. Minuit, 1970.
129. NAUGRETE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, Coll. « Fac », 2000.
130. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *Théâtre et scènes des spectacles : études sur les dramaturgies*, Paris, L'Harmattan, 1993.
131. NOUGARET, J.B, *De l'art du théâtre, suivi de De l'art du théâtre en général*, Genève, Slatkine Reprints, 2 tomes, en vol. 1, 1971.
132. PANDOLFI, Vito, *Histoire du théâtre. Symbolisme, avant-garde, théâtre et histoire*, Marabout Université, Verviers, 1969.
133. PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, PUQ, 1976.
134. PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.
135. Patrice, PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, (PUL, 1982), Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
136. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
137. RICARD, A, *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1986.

138. ROUSSET, J, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, (1962) 1982.
139. RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre, Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
140. RYNGAERT, Jean, Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
141. SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1973.
142. SOURIAU, E, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
143. STANISLASVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, (1938) 1984.
144. SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'homme, (1956) 1983.
145. THOMASSEAU, J.M, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1987.
146. TOUCHARD, Pierre, Aimé, *Dionysos, apologie pour le théâtre*, 1959.
147. TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975.
148. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, Les classiques du peuple, 1978.
149. UBERSFELD, Anne, *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Editions Sociales, 1981.
150. VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.
151. VINAVER, Michel, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, Coll. « l'Aire théâtrale », 1982.
152. VINAVER, Michel, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 93 – Méthode d'approche du texte théâtral, 1993.
153. VOLTZ, P, *La Comédie*, Paris, A. Colin, 1964.

V. OUVRAGES DE THEORIE ET DE CRITIQUE LITTERAIRE

154. ANGENOT, Marc et al, *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989.
155. BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points, 1981.
156. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
157. BI KACOU DIANDE, Parfait, *Topolectes 2*, vol. 2, Ed. Publibook Université (EPU), Recherches, Lettres et Langues, Linguistique, 2013.
158. BLONDY, L, *La fête de l'instant*, Paris, Arles, Actes du Sud, 1996.
159. BOGATYREV, Petr, ADAM, P, *Ordre du texte, ordre du discours*, *Pratiques*, 13, 103-111.
160. BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Larousse, édition de Guy Riegert, (1674) 1972.
161. BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
162. CLAUDEL, Paul, *L'Art Poétique, Connaissance du temps. Traité de la co-naissance au monde et de soi-même développement de l'église*, 8^{ème} Edition, Paris, Mercure de France XXVI, Rue de Condé, 1913.
163. CNOCKAERT, s.j, André. *Littérature négro-africaine francophone. Panorama historique et choix de textes*, Kinshasa, C.R.P, Collection Boboto, 2003.
164. CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997.
165. DERRIDA, Jacques, *L'Ecriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points », 1979.
166. ECO, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, (1972) 1984.
167. ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
168. EIGGENMANN, Eric, *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*, L'Arche, 88, 1996.

169. FAIK-NZUJI, Clémentine, *La puissance sacrée. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, Ed. La Renaissance du Livre, Coll. Voyages Intérieurs, 1993.
170. FAUCON, Louis, *La peste d'Albert CAMUS (extraits) avec Notices biographique, historique et littéraire, des Jugements, un Questionnaire et Sujets de devoirs*, Paris VI, Librairie Larousse, 1963.
171. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
172. GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
173. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
174. GIBERT, Balthazar, *La rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, 1730.
175. GOLDMANN, L, *Pour une sociologique du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1964.
176. GREIMAS, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1970.
177. HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1ère éd., 1997.
178. HEGEL, Georg Wilhelm, Friedrich, *L'Esthétique*, Paris, Flammarion, « champs », 1953.
179. JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.
180. KADIMA, NZUJI, Mukala, *La littérature zairoise de langue française*, Paris, Editions Kathala-ACCT, 1984.
181. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.
182. Lylian Kesteloot, *Césaire et Senghor. Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006
183. KOFFI M. FIANGOR, ROGO, *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.

184. KRISTEVA, Julia, *Langages*, vol. 3, n° 12, 1968.
185. LANE, Philippe, *La périphérie du texte*, Paris, Ed. Nathan, 1992.
186. LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1982.
187. LIPIANSKY, Marc et Mireille, *Le structuralisme de Lévi-Strauss*, Paris, Payot, 1973.
188. MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
189. MAKOLO, MUSUASUA, Bertin, *L'œuvre dramatique de Guillaume OYONO MBIA, Structure, écho des mentalités, évolution de conditions matrimoniales*, Kinshasa, St Paul, Collection « Etudes Littéraires », 1992.
190. MBALA, ZE, Barnabé, *La narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY, 2001.
191. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
192. MOREUX, Colette, *La conviction idéologique*, Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1978.
193. NGANDU, NKASHAMA, Pius, *La littérature africaine écrite en langue française, Poésie, Roman, Théâtre*, Paris, Les classiques Africains, Kinshasa, St Paul, 1979.
194. NISIN, Arthur, *La littérature et le lecteur*, Belgique, Ed. Universitaires, 2^{ème} Edition, 1960.
195. OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, PULIM, Septentrion, 2000.
196. PAVEL, T, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
197. PEIRCE, Charles, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
198. PERELMAN, Charles et TYETECA, Olbrechts, *La Nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958.
199. SCHAEFFER, J, M, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

200. SZONDI, Peter, *La théorie du drame moderne*, Allemagne, 1ère Edition, 1956.
201. TODOROV, T, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970.
202. TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, *L'idéologie comme procédé ou la querelle de Bakhtine*, Université de Magnitogorsk, Histoire Epistémologie, Langage, vol. 23, n° 23-2, 2001.
203. WELLEK, R, et WARREN, A, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1949.

VI. OUVRAGES GENERAUX

204. ADU, BOAHHEN, A, s/d, *Histoire générale de l'Afrique VII. L'Afrique sous domination coloniale, 1880-1935*, Paris, Unesco/NEA, 1987.
205. ANOZIE, Sunday Ogboma, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.
206. ALTHUSSER, L, *Positions*, Paris, Ed. Sociales, 1976.
207. AUTHIER, Michel et HESS, Rémi, *L'analyse institutionnelle*, Paris, PUF, « Que sais-je » n° 1968, 1981.
208. BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1964.
209. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
210. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « points – Civilisations », 1970.
211. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1972.
212. BAECHLER, Jean, *Qu'est -ce que l'idéologie*, Paris, Gallimard, 1976
213. BAUDRY, Marie, *Les portraits de Todorov : entre humanisme des lumières et idéologie juste-milieu*, Acta, octobre, 2010.
214. BAZ, KERSHAW, *The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
215. BOFANE, INKOLI, j, *Mathématiques congolaises*, Arles, Actes du Sud, 2008.

216. BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
217. CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, réédition Flammarion, coll. Champs, 2000.
218. DEBRAY, Régis, *L'obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.
219. DEVESEA, Jean, Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
220. FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
221. GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1955.
222. GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1964.
223. KANKWENDA, M, s/d, *Le Zaïre vers quelles destinées?*, Dakar, Codesria, 1992.
224. LEFEBVRE, Henri, *Pour connaître la pensée de Karl Marx*, Paris, Bordas, nouvelle Edition, 1977.
225. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
226. N'DIAYE, Tidiane, *L'Eclipse des Dieux*, Edition du Rocher, Paris 2006.
227. NZUJI, Faïk, Clémentine, *Puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, Edition La Renaissance du Livre, Collection Voyages Intérieurs, 1993.
228. PECHEUX, Michel, *Les vérités de la Palice*, Paris, F. Maspéro, 1975.
229. POPPER, Karl, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, rééd. 1969. Trad. française de 3 articles parus dans *Economica*, 11 (1944), pp. 86-103, 119-137 et *Economica*, 12 (1945), pp. 69-89, (1956).
230. POULANTZAS, Nico, *Fascisme et dictature*, Paris, Seuil/Maspero, 1974.
231. RICI, François, s/d, *Gramsci dans le texte*, Paris, Ed. sociales, 1975.

232. SHOMBA, K.S, et KUYUNSA, B.G, *Dynamique sociale et sous-développement en République Démocratique du Congo*, Kinshasa, PUC, 2000.
233. TEMPELS, Placide, *Philosophie Bantoue*, Edition Présence Africaine, Kamina, 1949.
234. TODOROV, Tzvetan, *La Signature humaine*. Essais 1983-2008, Paris, Seuil, 2009.

VII. ROMANS, REVUES ET COLLOQUES

235. ACLK, *Le théâtre zaïrois d'expression française*. Actes du colloque organisé dans le cadre du festival Mikanza, Kinshasa, 26-30 septembre, 1995.
236. AMURI, MPALA, LUTEBELE, Maurice, « *Littérature africaine francophones du XX^{ème} siècle. Une dynamique de décolonisation bradée* », in Actes du Colloque International : 1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine, Lubumbashi, 26-28 janvier 2005.
237. COMMUNICATIONS, *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil 16, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, CET, 1970.
238. LAKATOS, Imre & A. MUSGRAVE, , International Colloquium in the Philosophy of Science tenu à Bedford College, Regent's Park, Londres, du 11 au 17 juillet 1965, eds (1970).
239. LA LECTURE LITTERAIRE, « *Que garder aujourd'hui de la lecture thématique de S/Z ?* », Klincksieck, Ed. V. Jouve, 2000.
240. LUKUSA, MENDA, « *La construction du tragique dans Tu es sa femme de Mobyem MIKANZA* », Kinshasa, CALMEC, ACLK, Le théâtre zaïrois d'expression française. Actes du colloque organisé dans le cadre du Festival MIKANZA, 1996.
241. MAKOLO, MUSUASUA, Bertin, s/d, *Valeurs et mentalités dans la littérature zaïroise*. Actes des Premières Journées d'études des littératures francophones, Kinshasa, EUA, 1996.

242. MIKANZA, Mobyem, Norbert, « Etre dramaturge au Zaïre », in *Le théâtre zaïrois d'expression française*. Actes du colloque organisé dans le cadre du festival Mikanza, ACLK, Kinshasa, septembre, 1995.
243. MIMBU, NGAYEL, Rombaud, « Le théâtre congolais, la marche vers la ghettoïsation », in *Francophonie et gouvernance mondiale : vues d'Afrique*, Colloque international de Kinshasa, Paris, Riveneuve Editions, 2012.
244. NDUNDU KIVUILA, « De Pas de feu pour les antilopes à Tu es sa femme : chronologie et constante du théâtre de Mikanza », in *Le théâtre Zaïrois d'expression française*. Actes du colloque organisé dans le cadre du festival Mikanza, ACLK, Kinshasa, septembre, 1995.
245. NGAL, MBWIL A MPANG, G, *Une saison de symphonie*, Paris, L'Harmattan, Coll. Encres noires, 1994.
246. NOTRE LIBRAIRIE, *La littérature zaïroise*, Paris, CLEF, 1982.
247. OKOLO, OKONDA, « Les valeurs et les aspirations de l'être », in *Valeurs et mentalités dans la littérature zaïroise*. Actes des Premières Journées d'études des littératures francophones, Kinshasa, EUA, 1996.
248. PAMBU, GHISEGHO, Donatien, « Du Théâtre du Petit Nègre à la Compagnie Mobyem MIKANZA : un parcours » in *Le théâtre Zaïrois d'expression française*. Actes du Colloque organisé dans le cadre du Festival MIKANZA, Kinshasa, CALMEC, ACLK, 1996.
249. PETELO, NGINAMAU, Fidèle, « Littérature au Zaïre : entre pesanteurs morales et aspirations idéales », in *Valeurs et mentalités dans la littérature zaïroise*. Actes des premières journées d'études des littératures francophones, Kinshasa, EUA ; 1996.
250. REVUE AFRICAINE DE COMMUNICATION SOCIALE, Vol. I, n° 1 janvier-juin, FCK, 1996.
251. SCIENTIA, s/d, NSONSA VINDA, *Quelques aspects de la recherche littéraire*, ISP/ Mbanza Ngungu, numéro spécial – Vol. 3, n° 2, 1988.
252. SEMBENE, OUSMANE, *Ô Pays mon beau peuple*, Paris, Ed. Dumont, 1957.
253. SEMBENE, OUSMANE, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.

254. TRAN, HONG, CAM, s/d, *Cahiers de Littérature et de Linguistique appliquée*, n° 2, Lovanium-Kinshasa, Faculté de Philosophie et Lettres, décembre, 1970.
255. REGNAULT, F, « Qu'est-ce qu'un dramaturge ? », in *Théâtres-Equinoxes, Ecrits sur le théâtre 1*, Actes du Sud, Coll. ''Le temps du théâtre/ Apprendre,'' 15, 2001.
256. ZAMENGA, BATUKEZANGA, *Les hauts et les bas*, Kinshasa, St Paul, 1971.
257. ZAMENGA, BATUKEZANGA, *Un boy à Pretoria*, Kinshasa, St Paul, 1989.

VIII. ARTICLES ET ETUDES

258. ADAM, J, M, et LE CLERC-ADAM, B, « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », in *Pratiques*, n° 59, Metz, 1988.
259. ADAM, J, M, « Approche pragmatique et textuelle du monologue classique », in *Champ du Signe*, PUT, 1997.
260. ALTHUSSER, L, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *La pensée*, 1970.
261. ANGENOT, Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », in *Littérature*, n° 70, mai, 1988.
262. ANGENOT, Marc, « Présupposé, topos, idéologie », in *Etudes françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977.
263. ARON, Paul, « L'idéologie », Contextes n° 2, in *L'idéologie en sociologie de la littérature*, Internet, mis en ligne, le 15 février 2007.
264. BABLET, Denis, « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral », in *Travail théâtral*, n° 6, 1972.
265. BARTHES, Roland, « Bruissement de la langue », in *De l'œuvre au texte*, Paris, Seuil, 1973.
266. BARTHES, Roland, « Ecrivains et écrivains »(1960), in *Essais Critiques* (1964), Paris, Seuil, '' Points-essais '' , 1981.

267. BEILLEROT, Jacky, G.M. & Cie, « La vulgarization en question. Science, production et savoir scientifique, n° 39-40, in EDUCATION PERMANENTE, *Le savoir et les pédagogues. Au sujet du savoir scientifique*, Nancy, BIALEC, France Gutenberg, oct. 1977.
268. BESSIERE, Jean, « Littérature et représentation », in *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.
269. BIAYA, TSHIKALA, Kayembe « L'Ethnicité au cœur de l'idéologie nationaliste », in *Le Zaïre. Vers quelles destinées ?*, Dakar, Codesria, 1992.
270. BOGATYREV, P, « Les signes du théâtre », in *Poétique*, n° 8, 1971.
271. BOURDIEU, Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales ESC*, n° 3, mai-juin, 1977, in *Les Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
272. BOUVIER, Jean, Claude, « La notion d'ethnotexte » in J-N PELEN & C, MARTEL Editions. *Les voies de la parole – ethnotexte et littérature orales, approche critiques*. Les cahiers de Salagon 1, Publications de l'Université de Provence, 1992.
273. CASAJUS, Dominique, *L'Aède et le troubadour. Essai sur la tradition orale*, Paris : CNRS éditions, 2012.
274. CAYA, MAKHELE, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique. Théâtre d'Afrique noire », in *Notre Librairie*, n° 48, Alternatives théâtrales, juin 1995.
275. CAYA, MAKHELE, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », in *Notre Librairie*, n° 162, Théâtre contemporain du Sud 1990-2006, juin-août 2006.
276. CHAMBERS, Ross, « Le masque et le miroir vers une théorie relationnelle du théâtre », in *Etudes Littéraires*, décembre 1980.
277. CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », in *Annales ESC*, novembre-décembre, n° 6, 1989.
278. COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : La notion de genre*, (Cours), Internet, Page Web, (sur ligne), 2001.

279. CORVIN, M, « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », in *Travail théâtral*, n° 22, 1976.
280. COQUET, Jean, Claude, « La quête du sens. Le langage en question. Formes sémiotiques », Paris, PUF, 1997.
281. CROS, Edmond, « Sociologie de la littérature », in *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.
282. CROS, Edmond, « Redéfinir la notion d'idéologème », in *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
283. DELMAS, C, « L'unité du genre tragique au XVII^{ème} », in *Littératures classiques*, n° 16, 1992.
284. DESSONS, Gérard « Prose, prosaïque, prosaïsme », in *Semen* 16, Rythme de la prose, 2003, Page Web [en ligne], le 1^{er} mai 2007.
285. DIANDE, Bi KACOU, Parfait, *Topolectes* 2, vol. Ed. Publibook Université (EPU), Recherches, Lettres et Langues, Linguistique, 2013.
286. DORT, Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995 (Encyclopedia Universalis, 1984).
287. DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean, « Aristote, traduction et commentaires de La Poétique », in *La Poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1980.
288. DURAND, Pascal, « L'occulte au fond de tous. Idéologie et sens littéraire commun » in *L'idéologie en sociologie de la littérature*, Université de Liège, Contexte n°2, Internet, Page Web, en ligne le 15 février 2007.
289. ERTEL, E, « Eléments pour une sémiologie du théâtre », in *Travail théâtral*, n° 28-29, 1977.
290. FALL, Guedj, « Où sont-ils les ''Porteurs de Battu'' dans le roman d'Aminata Sow FALL ? Pour une esquisse de l'esthétique de l'œuvre littéraire africaine en langue française, in *Ethiopiques*, n° 75, Littérature, philosophie et art, 2^e semestre, 2005.

291. FURAMOLI, M, « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », in *Héros et Orateurs*, Droz, 1996.
292. GREIMAS, A, J, « La structure des actants du récit », in *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
293. HAUSER, Michel, « Lecture idéologique et orientation textuelle », in *Œuvres et critiques. Littérature Africaine et Antillaise*, n° double III 2 et IV 1, Paris, Ed. Jean Michel Place, Automne, 1979.
294. IVERNEL, Philippe, « Pédagogie et politique chez Berthold Brecht », in *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, Ed. du CNRS, 1978.
295. IMGARDEN, R, « Les fonctions du langage au théâtre », in *Poétique*, n° 8, 1971.
296. JEUSSE, Marie-Paule, *Les soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Etude critique, Paris, F. Nathan, NEA, 1984.
297. JOURNEES AFRICAINES, *Voies africaines du socialisme*, Bruxelles, Louvain, Document pour l'Action, 1963.
298. JUDET, DE LA COMBE, Pierre, « Espace public et individualité selon la tragédie, sur l'Agamemnon d'Eschyle », in *Drame et théorie politique*, Université de Lille III, Centre de Recherche Philologique, 1991.
299. KADIMA, NZUJI, M et KOMLAN, GBANOU, S, *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Papier Blanc Encre Noire », 2003.
300. KAEMPFER, Jean et MICHELI, Raphaël, « La temporalité narrative », in *Méthodes et problèmes*, Paris, Edition Ambroise Barras, Section de français-Université de Lausanne, 2005.
301. KASENDE, L.A, Jean Christophe, « Oralité et narrativité dans le roman africain », in *Ethiopiques*, n° 79, Littérature, Philosophie et Art, 2^{ème} semestre, 2007.
302. KERBRAT-ORECCHIONI, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques*, n° 41, Metz, 1984.

303. KOUSLY, LAMKO, ''Théâtres « du Sud » : l'épineuse question du répertoire'', in *Notre Librairie*, Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006, n° 162, juin-août, 2006.
304. KUHN, Thomas, Samuel, « Logic of Discovery or Psychology of Research? », in I. Lakatós et A. MUSGRAVE eds., (1970a), pp. 1-23. Ce texte a, par la suite, été republié dans *The Philosophy of Karl Popper*, 2 vol., P.A. Schilpp, ed., La Salle, The Open Court Publishing Co., 1974, article 26, tome 2, pp. 798-819, et dans Kuhn (1977), étude XI, pp. 266-292.
305. LECLERCQ, Nicole et al, *Théâtre africain. De l'écriture dramatique au jeu scénique*. Actes du colloque organisé dans le cadre des Rencontres Théâtrales Internationales de Yaoundé, 6^{ème} édition, 27-31 mai, Bruxelles, Centre Belge de l'IIT, Yaoundé, Centre Camerounais de l'IIT, 1997.
306. LILAR, Suzanne, *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF, 1970.
307. MARTIN, B, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », in *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001.
308. MAXIMIN, Daniel, « Le théâtre de Wole Soyinka », in *Présence Afrique*, n° 79, 3^{ème} trimestre, 1971.
309. MBUYAMBA, NKANKOLONGO, *Guide de littérature zaïroise de langue française (1974-1992)*, Kinshasa, EUA, 1993.
310. MBUYAMBA, NKANKOLONGO, « Le roman congolais de langue française : état des lieux », paru dans *Le Potentiel*, extrait de la page Web, Internet, le 9 avril, 2011.
311. MIDIOHOUAN, OSSITO, Guy, « Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960, in *Peuples Noirs Peuples Africains* n° 31, 1983.
312. MIDIOHOUAN, OSSITO, Guy, *Aimé Césaire pour aujourd'hui et pour demain*, Cotonou, Editions Sépia, 1995.
313. MISSIRE, Regis, « Motifs et proverbes, essai de sémantique proverbiale », PUF, CPST, Université de Toulouse II, et dans la *Revue de Sémantique et de Pragmatique*, n° 19, 2007.

314. MUIKILU, NDAYE, A. et MUADIKI, NJIBA, J, « La genèse du théâtre moderne en République Démocratique du Congo », in *Congo-Afrique*, n° 331, Kinshasa, CEPAS, janvier, XXXIV^{ème} année, 1999.
315. MUKALA, KADIMA, NZUJI, « La littérature du Zaïre : un parcours critique », in *Zaïre- Afrique*, n° 151, Kinshasa, CEPAS, janvier, 1981.
316. MUKALA, KADIMA, NZUJI, « Introduction à l'étude du paratexte », in *Cahiers d'Etudes Africaines*, 140. XXXV-4, Brazzaville, 1995.
317. MUKALA, KADIMA, NZUJI, « Théâtre Politique au Congo, Hommage à Norbert M. MIKANZA », in *Congo- Afrique*, n° 368, Kinshasa, CEPAS, 2002.
318. MUKALA, KADIMA, NZUJI, « Origine et formation du théâtre congolais moderne », in *Congo-Afrique*, n° 373, Kinshasa, CEPAS, 2003.
319. MUKALA, KADIMA NZUJI et KOMLAM, GBANOU, Sélom, *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Papier Blanc Encre Noire », 2003.
320. MUSANGI, NGALASSO, Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français, in *Notre Librairie*, n° 148, Paris, CLEF, juillet – septembre, 2002.
321. MICHAUD, Guy, « Ionesco, de la dérision à l'anti-monde », in *Le théâtre moderne II, depuis la deuxième guerre mondiale*, 2^{ème} Edition, Paris, Ed. du CNRS, 1973.
322. MITTERAND, Henri, « Chronotopies romanesques : « Germinal », in *Poétique*, 81, 1990, p. 91.
323. NGAL M. M, Georges, Le zaïre : une littérature vivante (1991-1995), in *Notre Librairie*, Cinq ans de littérature, janv. Mars, 1996.
324. NGANDU NKASHAMA, Pius, « La littérature au Zaïre avant 1960 », in *Zaïre-Afrique*, 68, n° Kinshasa, CEPAS, oct. 1972.
325. NGANDU NKASHAMA, Pius, « Le théâtre vers une dramaturgie fonctionnelle », in *Notre Librairie*, La littérature zaïroise, n° 65, Paris, CLEF, 1982.

326. NGANGO, Georges, « L'Afrique entre la tradition et la modernité », in *Ethiopiques*, n° spécial, 70^{ème} anniversaire du Président L. S. Senghor, nov. 1976.
327. NOTRE LIBRAIRIE, *Littérature Zaïroise*, n° 44, Paris, CLEF, octobre – novembre, 1978.
328. NOTRE LIBRAIRIE, *Littérature Nationales* 3. Histoire et identité, n° 85, Paris, CLEF, octobre –décembre, 1986.
329. NOTRE LIBRAIRIE, Cinq ans de littérature 1991-1995. Afrique Noire 1, Paris, CLEF, 1986.
330. NOTRE LIBRAIRIE, *Au-delà du prix Nobel*. Colloque de Lagos sur les Littératures Africaines, n° 98, Paris, CLEF, juillet-septembre, 1989.
331. NOTRE LIBRAIRIE, *Penser la violence*, n° 148, Paris, CLEF, juillet-septembre, 2002.
332. NOTRE LIBRAIRIE, *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, Paris, CLEF, juin – août, 2006.
333. NOWOTNA, Magdalena, *D'une langue à l'autre. Essai sur la traduction littéraire*, Ed. Aux Lieux d'être, Coll. Sciences contemporaines, nov. 2005.
334. PAVIS, Patrice, « Etudes théâtrales », in *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.
335. PAVIS, Patrice, « Du texte à la scène : un enfantement difficile », in *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
336. PETITJEAN, André, « Problématisation du personnage dramatique », in *Pratiques* n° 119/120, Université de Metz, Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours, décembre 2003.
337. RABATEL, A, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », in *Pratiques*, n° 119/120, Metz, 2003.
338. ROBICHEZ, Jacques, « L'esthétique du désordre dans le théâtre de Claudel », in *Le théâtre moderne II, depuis la deuxième guerre mondiale*, 2^{ème} Edition, Paris, Ed. du CNRS, 1973.

339. SAPIRO, Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », in *Idéologie en sociologie de la littérature*, Internet, page Web, Contexte n° 2 février 2007
340. ROCHER, G. « L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale », dans ROCHER G., *Le Québec en mutation*, Montréal, Éditions Hurtubise H.M.H., pp. 207-22, (1973a).
341. STEVENS, Claude, « Une Saison au Congo, fresque de la négritude dans le monde moderne », Repris par Rodney E. HARRIS, *L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Ottawa, Editions Naaman, 1973.
342. STOLZ, Claire, *Atelier de théorie littéraire : « Polyphonie et genres littéraires »*, in *Fabula, La recherche en littérature*, Internet, Page Web, Juillet, 2002.
343. TANELLA, BONI, « L'écrivain et le pouvoir », in *Notre Librairie*, juillet-septembre, n°98, Paris, CLEF, 1989.
344. TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Vološinov entre la psycholinguistique et la 'science des idéologies' », Université de Bourgogne, Dijon, in *Cahiers de l'ISSL*, n° 24, 2008.
345. TRUCHET, Jacques, « 'Huis clos' et 'L'état de siège' signes avant-coureurs de l'anti-théâtre », in *Le théâtre moderne II depuis la deuxième guerre mondiale*, Paris, Editions du CNRS, 1973.
346. VAN, SCHENDEL, Michel, « Idéologie et poétique », in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, s/d DUCHET, Claude et VACHON, Stéphane, PUV, Ed. XYZ, 1998.
347. VIGNER, Gérard, « Une unité discursive restreinte : le titre » *Le français dans le monde*, 156, 1980.
348. VOLTZ, P, « L'insolite est-il une catégorie dramatique ? », in *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, Ed. P. Vernois, 1974.
349. VRYDAGHS, David, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du Traité du style de Louis Aragon », in *L'idéologie en sociologie de la littérature*, Contextes n° 2, Internet, page Web, Université de Liège, février 2007.

350. YOKA, Lye MUDABA, « Silence, on tue ! Etat des lieux de la littérature congolaise de langue française de la fin du 20^{ème} siècle », in *La littérature congolaise et sa critique. Etudes de textes*, s/d, LUKUSA, MENDA, T, Kinshasa, Calmec, 2005.
351. ZADI, ZAOURAU, B, *Césaire entre deux cultures*, Paris, NEA, 1978.
352. ZOBEL, Eric, « Le théâtre et l'écriture », in *Le théâtre et les arts de la scène*, Internet, mis en ligne, 2000.

IX. TFC, TFE ET MEMOIRES DE LICENCE

353. ILONGA, Danielle, Bijou, *La place des personnages féminins dans ''Tu es sa femme'' de Mikanza Mobyem*, TFC en Art Dramatique, INA, 1996-1997.
354. ISIO, EKALA, Nacha, *La communication gestuelle, visuelle et auditive dans ''Tu es sa femme'' de Norbert Mobyem Mikanza : Essai d'une sémiologie de communication*, Mémoire de Licence en Langue et Littérature Françaises, Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2003-2004.
355. KASOMBO, SANZI, *Notre Sang de Mikanza Mobyem. Essai d'analyse selon le modèle de communication*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1993-1994.
356. KAZADI, OKIT'OKONDA, E.S, *Apport de la tradition dans l'esthétique du théâtre congolais contemporain. Analyse comparative de quatre créations*, Mémoire de Licence en Art dramatique, INA, 2004-2005.
357. KINIUMBA Ki LUTETE, *La peinture sociale dans l'œuvre dramatique de Ngenzhi Lonta*, TFC en Art Dramatique, INA, 1978-1979.
358. KUBALA, WAL'ME, Delphine, *Code théâtral et signification dans ''Tu es sa femme''*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1997-1998.
359. KWEKWE, MUDRAKAR, *Une analyse dramaturgique de ''Notre Sang'' de Norbert Mikanza*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1995-1996.

360. MONE, MABONGA, LELE, *La peinture sociale dans l'œuvre dramatique de Ngenzhi Lonta*, TFC en Art Dramatique, INA, 1978-1979.
361. MOPASOLA, MOSANGO, J.C, *De l'espace théâtral dans Tu es sa femme*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 2000-2001.
362. MPUTU, BADIBANGA, *La déchéance morale et physique dans ''Notre Sang'' de Mikanza M.K. Mobyem*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1995-1996.
363. MUJINGA, MBUYI INABANZA, *L'image de la femme dans ''Monnaie d'échange''*, TFC en Art Dramatique, INA, 1978-1979.
364. MUJINGA, BITOTA, KENA, *Approche d'un personnage : La fiancée dans ''Monnaie d'échange'' et dans ''La légende des Touaregs''*, TFC en Art Dramatique, INA, 1981-1982.
365. MUJING, YAV, MULAND, Marianne, *''Notre Sang'' de Mobyem Mikanza, Un sosiodrame sur la misère, la violence et la contre-violence*, Mémoire de Licence en Langue et Littérature Françaises, Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2002-2003.
366. MUMBERE, MUJOMBA, *Le théâtre africain contemporain et le pouvoir politique. Cas de : La Parenthèse du sang, Je Soussigné Cardiaque de Sony Labou Tansi, Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort de Tchikaya U Tamsi*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1984.
367. MUTUMBA, KENDA, *De la lecture anthroponymique de ''Tu es sa femme'' pièce de théâtre de Norbert Mikanza*, Mémoire de Licence, Orientation Français-Linguistique, IPN, 1995-1996.
368. NDAKWOM, ZABI ZABI, Coco, *Etude critique de la dramaturgie de Yoka Lye Mudaba. Cas de « Miaramé ou les animaux malades de la faim »*, TFC en Art Dramatique, INA, 1995-1996.
369. NKOKO, TULAMA, N, *Les sources d'inspiration des dramaturges zairois. Interaction de la tradition et du théâtre occidental*, TFC en Art Dramatique, INA, 1989-1990.

370. OLUNG, OSAWUNG, S, *Le personnage du sorcier dans le théâtre en Afrique noire. Cas du Zaïre*, TFC en Art Dramatique, INA, 1976-1977.
371. PEKE PEKE, M, *Les personnages et les problèmes sociaux de Monnaie d'échange. Etude analytique*, TFC en Art Dramatique, INA, 1978-1979.

X. MEMOIRES DE D.E.S ET THESES

372. BERNARD, Judith, *Rhétorique du discours de mise en scène : Mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, Thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, Université Lyon II Louis Lumière, U.F.R Lettres et Arts, 2007.
373. BRASME, Catherine, *La poétique auctoriale dans les tragédies de Sénèque. Stratégies d'auteur : modalités d'émergence du discours auctorial et élaboration de la communication littéraire au seuil des tragédies sénéquiennes*, Thèse de doctorat, Université de Lille III, 2004.
374. GUBARIKA, WA M.W.V, *Le discours théâtral dans ''Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?'' Pièce de Sony Labou Tansi. Analyse des interactions verbales*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2005-2006.
375. GUBARIKA, WA M.W.V, *Le personnage dans l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi. Essai de sémiologie du texte théâtral*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2007-2008.
376. KABONGO, KANYANGA, *L'image du pouvoir politique dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1998-1999.
377. KASINGA, NGWOS, C, *L'esthétique romanesque de Sony Labou Tansi. Essai de lecture stylistique*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1998-1999.

378. KASINGA, NGWOS, C, *L'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi : étude stylistique*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004-2005.
379. MAKOLO, MUSUASUA, *L'univers romanesque d'Henri Lopes : Structure, esthétique et idéologie*, Thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, U.E.R Lettres et Arts, Etudes littéraires Africaines et Antillaises, 1989.
380. MIMBU, NGAYEL, R, *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne Ubersfeld*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Lubumbashi, Faculté des Lettres, 1988-1989.
381. MOKOHA, MONGA-Adogo, J, B, *La prégnance du mythe dans l'univers romanesque d'Olympe Bhely Quenum : Essai d'analyse psycho-critique*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2009-2010.
382. MUSUASUA-MUSUASUA, M. A, *Du nationalisme au mobutisme dans le discours du Président Mobutu (1965-1975)*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2001-2002.
383. NIATI-MATUBA, di LELO, *La libération chez Pius Ngandu Nkashama. Essai d'analyse socio-littéraire*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises, Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2001-2002.
384. MATANGILA, IBWA, Alexis, *Les enjeux de la communication dans les églises de réveil à Kinshasa. Essai d'analyse d'un discours religieux en milieu diglossique*, Thèse de doctorat en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2003-2004.
385. MATONDO, MBIYEI, *Le théâtre et son mode de fonctionnement au Zaïre*, Mémoire de D.E.A en Arts du spectacle, U.F.R de Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris X, 1989.

386. MIMBU, NGAYEL, Rombaud, *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne UBERSFELD*, Thèse de doctorat (inédit), Université de Lubumbashi, 1988-1989.
387. NKIERE, BEL-KIANSIL, N, *La dramaturgie de Norbert MIKANZA : Structures narratives, personnages et expressions spatio-temporelles*, Mémoire de D.E.S en Langue et Littérature Françaises (inédit), Université de Kinshasa, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004-2005.
388. ONDAIN, Ansoom Bwang Bazol, R., *Lecture sémiotique des paradigmes spatiaux dans le Délégué Général de M. Bwabwa wa Kayembe*, Mémoire de DES, Unikin, 2008.
389. ONDAIN, Ansoom Bwang, Bazol R., *L'espace théâtral dans l'œuvre dramatique de Mathias Buabua wa Kayembe. Une lecture sémiotique de la communication théâtrale*, Thèse de doctorat, Unikin, 2010-2011.
390. SUN, Qian, *Poétique et génétique de l'espace de Hérodiade de Flaubert*, Thèse de doctorat, Université de Paris, VII, 1994.
391. YOKA, Lye MUDABA, *Les survivances de la littérature traditionnelle dans le théâtre africain contemporain. Cas du Zaïre*, Thèse de doctorat (inédit), Sorbonne-Nouvelle, 1977.

XI. DICTIONNAIRE ET ENCYCLOPEDIE

392. BOURASSA, A.G, *Dictionnaire du théâtre*, (internet), 2001.
393. CHARVET, Pierre et al, *Pour pratiquer le texte de théâtre. Lexique théâtral*, Bruxelles, A. De Boeck, Paris-Gembloux, Duculot, 1979.
394. CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
395. DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
396. DUCROT, O, et TODOROV, T, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

397. FRANCOEUR, L, et FRANCOEUR, M, *Glossaire des principaux termes usuels en sémiotique du théâtre*, (Internet), 2000.
398. GARDES-Tamine, J, HUBERT, M-C, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
399. MALOUX, Maurice, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, Librairie Larousse, 1960.
400. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Ed. sociales, 1987
401. UBERSFELD, Anne, *Les termes clé de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1995.
402. VILLIERS, Jean, *Le dictionnaire Marabout des pensées des auteurs du monde entier*, Belgique, Ed. Gérard & C. Verviers, Coll. Marabout service, 1969.
403. VUILLERMOZ, M, s/d, *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises de XVII^{ème} siècle*, Paris, H. Champion, 1998.

XII. WEBOGRAPHIE

424. LALIBERTE , Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », L'Annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 23, 1998, <http://id.erudit.org/iderudit/041350ar>
425. PANAINO, Antonio, « Le Feu dans la littérature vieil-avestique », L'annuaire du Collège de France [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 28 août 2013, URL : <http://annuaire-cdf.revues.org/>
426. NADEAU, Robert, « L'épistémologie comme idéologie », Université du Québec à Montréal, Collection: "Les classiques des sciences sociales", Université du Québec (1983), p. 7. Site web: http://www.ugac.ca/Classiques_des_sciences_sociales.
427. SISSAO, Alain, Joseph, « Entre oralité et écriture : Les fondements culturels des proverbes et chants Malinké à travers l'œuvre : En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou KOUROUMA », Centre National pour la Recherche Scientifique et Technologique, Institut des sciences des sociétés, Ouagadougou, <http://biblio.critaui.auf.org/>,

ANNEXES

Dans le cadre de cette recherche, il était apparu important de rencontrer des personnes qui ont travaillé avec Norbert Mikanza Mobyem, celles qui l'ont bien connu, et de recueillir auprès d'elles des renseignements utiles. Cela nous a permis de les noter, les examiner attentivement et d'apprécier leur contenu par rapport aux œuvres théâtrales de Norbert Mikanza Mobyem, sa vie et ses expériences. De la même manière, d'établir une cohérence avec le contexte littéraire, même extra-littéraire de notre étude.

C'est ainsi que nous avons contacté les professeurs et Chefs des travaux de l'Institut National des Arts, censés nous donner des indications susceptibles d'un intérêt scientifique. Il s'agit de

- Monsieur Yoka Lye Mudaba, Professeur et Directeur Général de l'Institut National des Arts (INA) ;
- Monsieur Ndundu Kivuila, Directeur du Centre d'Etudes Dramatiques Art (CEDAR) de l'Institut National des Arts (INA) ;
- Monsieur Pambu Gisengo, Professeur à l'Institut National des Arts (INA) ;
- Monsieur Jean Marie Ngaki Kosi-Basaki, Chef des Travaux à l'Institut National des Arts (INA) et Secrétaire Général du Centre Congolais de l'Institut International du Théâtre (IIT) ;
- Monsieur Pascal Mankonko Anjenlu, Chef des Travaux à l'Institut National des Arts (INA) ;
- Monsieur Viminde, Administrateur au Théâtre National ;
- Monsieur Aneki, Journaliste culturel à la Radio Télévision Nationale du Congo (RTNC).

Chacun en ce qui le concerne nous a fourni soit des renseignements, soit une documentation qui a servi à étoffer notre recherche.

Annexe 1 : Les interviews

A. Interviews avec les enseignants de l'INA

I.- Professeur Yoka Lye Mudaba

Question 1.

Monsieur le Professeur, pouvez-vous nous dire si vous étiez vraiment lié à Norbert Mikanza ?

Mikanza et moi étions d'abord des collègues à l'Institut National des Arts et, les épreuves du même métier de théâtre ont fait que nous soyons devenus des amis.

Question 2.

Norbert Mikanza a revêtu plusieurs casquettes : metteur en scène, professeur de théâtre, théâtrelogue, dramaturge, artiste, penseur, etc, laquelle vous intéresse et pourquoi ?

La faculté la plus forte chez Mikanza, me semble-t-il, est celle d'animateur culturel et de concepteur, avec toujours une vision claire des enjeux. Je crois que, du point de vue de la profession théâtrale proprement dite, il a d'abord été un bon technicien de scène, un bon réalisateur. Plus metteur en scène et réalisateur qu'écrivain.

Question 3.

Dans quelle pièce de théâtre ou circonstance pensez-vous avoir décélé son engagement politique ?

Cela dépend. Il y a eu deux moments dans la dramaturgie de Mikanza. Le premier moment en tant que Directeur du Théâtre National, contraint sans doute de s'aligner sur l'apologie du régime mobutien. Il a alors écrit, peut-être sur commande, *La Bataille de Kamanyola* et *Nkoyi Mobali*.

La seconde phase est celle d'un intellectuel plus dégagé et plus indépendant d'esprit, avec des pièces comme *Procès à Makala*, *Monnaie d'Echange*, ou *Notre Sang, Tu es sa femme*. *Notre Sang* est certainement la pièce la plus politiquement engagée de Mikanza.

Question 4.

Il nous semble qu'au début de ses écrits, il ne s'attaque pas à la politique. Pourquoi cela vient-il tard et de manière aussi crue dans Notre Sang ?

Comme je l'ai dit : ayant abandonné les charges officielles au Théâtre National dans les années 80, et se trouvant dans la mouvance de la contestation générale qui gagnait les consciences, Mikanza s'est révélé à lui-même comme politique. D'ailleurs, autour des années 90, il s'est affilié formellement à un parti politique de l'opposition : le Front Commun des Nationalistes de Gérard Kamanda.

Question 5.

D'après vous professeur, a-t-il aidé à l'essor de notre théâtre et de quelle manière ?

Bien entendu. Mikanza a été de tous les combats pour la renaissance, la reconnaissance et l'essor du théâtre congolais. C'est quand même lui le premier Directeur du Théâtre National ; et c'est lui qui a fait le beau temps de cette institution. En plus, en tant que chercheur, enseignant et Chef de section à l'Institut National des Arts, il a apporté la touche de rigueur et de discipline qui manquait au théâtre, considéré jusque là comme simple délassément.

Question 6.

Quelle est la pièce de théâtre qui, d'abord, répond le mieux à sa conception du théâtre, ensuite celle qui vous interpelle plus, en tant que l'homme de culture ?

Je crois que **Procès à Makala** est typique de la vision dramaturgique de Mikanza. Sur le fond, il aborde la question de la responsabilité de la société des adultes devant la délinquance juvénile.

Question 7.

En quoi auriez-vous raison, si vous le comparez à Molière comme le pense un Membre de l'Assosiation des Critiques Littéraires de Kinshasa (ACLK) ?

Je n'irai pas jusque là, car toute comparaison n'est pas raison. Mikanza n'est pas un auteur comique, comme Molière. Ses pièces de théâtre sont des drames poignants, images d'une société en déliquescence.

Question 8.

D'après vous professeur, quelles sont les étapes de notre théâtre et à quelle étape il reçoit ses lettres de noblesse et celle de décadence ?

Notre théâtre est passé de la formule de patronage scolaire à ses débuts, vers les années 20 – 30, à l'animation publique sous forme de spectacles itinérants dans les années 50, jusqu'à produire ses premiers titres connus autour des années 60 – 70. Et, entre les années 70 et 80, ce théâtre a pris de l'envol comme spectacle de société mais aussi comme un ensemble de productions reconnues internationalement, notamment grâce aux Prix de Radio France Internationale.

A cela est venu s'ajouter le théâtre télévisé qui a fait exploser son audience et son paysage de réception. Mais, il se fait que la forte concurrence des expressions théâtrales diverses, notamment inspirées du Nigéria, du Burkina et de la Côte d'Ivoire ont quelque peu ralenti l'élan naguère pris par notre théâtre.

Notre Théâtre n'est pas décadent, à voir combien la formule de « théâtres en cités » a progressé (Ecurie Maloba à Bandal, Intrigants à N'djili, Marabout-Théâtre à Lemba, Tarmac à Kintambo, les Bédjarts à Bandal, etc). Seulement, nous sommes en période de rupture, et les enjeux actuels appellent *un théâtre professionnel*, au nom de l'économie et de l'ingénierie de la culture.

Question 9.

S'il vous était donné de faire l'état des lieux du théâtre congolais, en quelques lignes, que diriez-vous ?

La question 8 a répondu en grande partie. J'ajouterais que nous ne disposons pas actuellement de suffisamment de données de base pour évaluer correctement le théâtre congolais.

L'expérience de « Yambi », ce projet belgo-congolais de développement de la culture congolaise, m'a conduit dans toutes les provinces du pays. Il y existe des talents certes, mais sans formation adéquate, sans perspective professionnelle et sans espace de créativité. Nous en sommes là, à cette croisée des chemins...

Question 10.

*Quel projet poursuivez-vous dans l'écriture de la pièce **Tshira** ?*

Tshira a été une œuvre de jeunesse. Mon rêve avait été de réaliser *un théâtre total* dans l'esprit de nos traditions. Un théâtre total de textes, de rituel, de musique et de danse, d'évocations historiques... Théâtre total, et donc théâtre expérimental, d'où ses incertitudes...

Kinshasa, janvier 2008.

II.- Ndundu Kivuila, Directeur du Centre d'Etudes Dramatiques Art (CEDAR)

Question 1.

Quels sont vos liens véritables avec le dramaturge Norbert Mikanza ?

En 1994, plus ou moins un mois avant sa mort, un hommage lui a été rendu par l'Institut Supérieur de Philosophie et Lettres et le Centre Culturel Académique Cardinal Malula. Avant cet hommage, dans le cadre de la préparation de la cérémonie, le professeur Biangani, lui avait demandé de désigner la personne la plus indiquée pour le présenter. Aux dires du professeur Biangani, il a cité mon nom sans aucune hésitation. Inutile de dire que j'en étais très flatté.

Pour la petite histoire, la première fois que je l'ai rencontré, c'était à l'Université Lovanium. Le frère Norbert Mikanza est venu en tournée avec sa troupe théâtrale scolaire « le Théâtre du Petit Nègre » et la pièce **Trois prétendants, un mari** d'Oyono Mbia. J'étais en deuxième Licence en Philosophie et lettres. Je l'ai reçu en tant que vice-ministre chargé de la Culture de l'Association Générale des Etudiants de Lovanium. J'étais aussi acteur du Théâtre de la Colline pour avoir interprété le rôle de Christophe, le 2 février 1967, dans la célèbre pièce de Césaire, **La tragédie du roi Christophe**. C'est donc autour des activités de la scène que nous avons fait connaissance.

Notre deuxième rencontre a eu lieu, toujours à l'Université Lovanium, en janvier 1969. Il est de nouveau en tournée avec son Théâtre du Petit Nègre et la pièce **La mort de Chaka** qui a été représentée devant les Chefs d'Etats réunis à l'occasion d'un sommet de l'Organisation Commune Africaine et Malgache (OCAM). Je suis Assistant chargé de l'Animation Culturelle à l'Extension Universitaire et, à ce titre, de l'organisation des manifestations artistiques sur le Campus. La même année 1969, a lieu notre troisième rencontre, cette fois-ci à Kikwit où nous effectuons une tournée de conférences dans le cadre de l'Extension

Universitaire. Puis, une quatrième rencontre quand il quitte Kikwit et la Congrégation des Frères Joséphistes de Kinzambi pour venir s'installer à Kinshasa. Il est nommé Directeur du Théâtre National et chargé de monter une troupe, de composer une pièce de théâtre sur la protection de la faune et de l'environnement. C'est la pièce **Pas de feu pour les antilopes**. Nous nous voyions, nous nous apprécions mais, nous n'étions pas encore amis.

Je voyage pour les études post-universitaires à Paris, où je commence par effectuer un stage à l'Université de l'Institut International de Théâtre. Puis, je suis les cours de l'Ecole Jacques Lecoq et les séminaires de Troisième cycle à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III. Mikanza effectue des voyages et même un séjour aux Etats-Unis d'Amérique, où il se passionne pour la Comédie musicale et pour approfondir ses connaissances en mise en scène et organisation des spectacles à Fisk University de Nashville. Pendant toutes ces années de séparation, il me tient au courant de ses faits et gestes artistiques et de tout ce qui se passe au pays ou en Amérique, en ce qui concerne le théâtre. Il m'envoie, entre autres, le texte édité de **Pas de feu pour les antilopes**, le manuscrit de **Nkoy Mobali**, les coupures des journaux sur l'actualité théâtrale kinoise, notamment sur la bataille d'Allo **Mangembo keba** qui lui a valu l'aversion de la presse. Je lui fais parvenir mes avis et considérations sur ses premiers essais de composition théâtrale. Il appréciait particulièrement mes observations critiques qu'il trouvait pertinentes. Je crois franchement que c'est à travers cette correspondance suivie que s'est développée notre amitié.

Chaque rencontre était une occasion d'approfondir cette amitié, à Nancy, en 1971, au Festival Mondial Universitaire ; à Kinshasa, en 1973, où j'effectuais une mission académique de réforme des programmes du Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique ; en 1975, à Paris, où il effectuait une escale de quelques jours sur son chemin de retour au pays après ses études aux Etats-Unis d'Amérique. Cette escale a été mise à profit pour rencontrer monsieur Jean Darcante, Secrétaire Général de l'Institut International de Théâtre (IIT) et introduire la candidature du Zaïre au sein de cette organisation intergouvernementale.

Deux ans plus tard, en mars 1977, à l'occasion de la 16^{ème} Journée Mondiale du Théâtre, notre pays devenait membre de l'Institut International de Théâtre et, je rentrais définitivement au pays. C'était aussi une occasion pour participer, à l'invitation du Secrétaire général du Centre Zaïrois de l'Institut International de Théâtre, à la création de ce Centre et au premier Festival du Théâtre Zaïrois.

Depuis cette date, nous avons collaboré étroitement, lui au Théâtre National comme Coordonateur des Services Spécialisés d'abord et Délégué Général, ensuite, moi à l'institut National des Arts comme Directeur du CEDAR et Secrétaire Administratif puis, Secrétaire Général Académique. Tous les deux à la Section Art Dramatique, comme professeurs et successivement Chefs de section.

En tout état de cause, aucun projet littéraire, aucun syllabus, aucun projet d'organisation ou d'expertise n'a été réalisé par lui sans qu'il ne me soit communiqué. Cette collaboration a duré jusqu'à sa mort.

Question 2.

Pour avoir vécu des années avec le dramaturge, pouvez-vous nous dire ce qu'il était ?

Norbert Mikanza était un pédagogue. Il le fut dans sa famille, au Théâtre National, à l'institut National des Arts, au Ministère de la Culture et des Arts, dans ses prestations d'expert en Arts du spectacle auprès des organisations internationales telles que l'UNESCO, l'OUA, l'ACCT, etc.

Il avait toujours l'envie et le besoin de donner une explication sur ce qu'il faisait, sur ce qui se passait. Toutes ses pièces de théâtre ne sont que des projets de communication pédagogique. Il cherche par là, donner des explications sur la dérive sociale du pays. Il lance en même temps un appel à la jeunesse pour mieux se conduire, se protéger et se préparer à la relève. A mon sens, il y a quelque part un Mayamu chez lui. Ce personnage de **Pas de feu pour les antilopes** qui interpelle le chef du village et lui indique les stratégies pour sauver le village de la famine. Son dernier écrit **Otages**, a été consacré à l'analyse de séquestration des Conseillers de la République, en mars 1994 et à la démonstration selon laquelle, au-delà des Conseillers de la République, c'est tout le peuple qui était pris en otage par le pouvoir.

Au-delà des écrits, il a prêché par l'exemple. Que d'épreuves n'a-t-il pas subies ? Que d'obstacles n'a-t-on pas dressés sur sa route qu'il a réussi à surmonter comme si de rien n'était. Par trois fois, il a été mis à la touche. Par deux fois, il est revenu triomphalement à la tête du Théâtre National, récoltant l'admiration du personnel de cette entreprise artistique qui l'a surnommé Mata Kita, interprétant librement les initiales de son nom complet Mikanza M.K Mobyem. N'est-ce pas là l'expression indéniable d'une force morale et d'une pédagogie pratique ? Après son départ définitif du Théâtre National (T.N), n'a-t-il pas réussi avec la Table Ronde des Producteurs une démonstration de son savoir-faire ?

Question 3.

Il y a treize ans qu'il est décédé, que ferait-il aujourd'hui pour l'Institut National des Arts et pour le théâtre en général ?

Pour le moment à l'Institut National des Arts, la salle qui porte son nom, perpétue son souvenir. Mais son absence continue à se faire ressentir surtout au Département de la Réalisation scénique ou de Mise en scène de la Section Art Dramatique. Depuis les dernières promotions de metteurs en scène, formés par lui, ses disciples directs, ce Département n'enregistre plus de réalisateurs ou régisseurs qui fassent parler d'eux.

Quant au Théâtre National, la situation est catastrophique. Les frais de fonctionnement n'y sont plus versés depuis longtemps et le salaire du personnel est payé difficilement. Pour répondre à votre question, je dirai que Norbert Mikanza Mobyem vivant, il aurait dénoncé haut et fort ces anomalies, à défaut d'y trouver une solution. L'organisation des spectacles, en général, et du théâtre en particulier, aurait réalisé des avancées encore plus spectaculaires que celles de l'après Table Ronde de 1989.

Question 4.

Qu'est-ce qui vous a marqué dans son parcours théâtral ?

On ne peut pas séparer chez Norbert Mikanza Mobyem, le dramaturge du metteur en scène. Car, le dramaturge est sorti du metteur en scène et celui-ci du pédagogue. Rentré au pays, après sa formation au Régendat Saint Barthélemy à Liège, il a la charge des cours de Littérature et d'Histoire à l'Institut Don Bosco de Kikwit, ainsi que celle de la direction de discipline.

Dans le cadre de ses charges, il crée une troupe scolaire qu'il baptise « Théâtre du Petit Nègre » et commence par mettre en scène les pièces classiques qui sont à sa disposition (les pièces de Molière, Racine et d'autres) avant de jeter son dévolu sur les pièces de théâtre africaines éditées en ces années là (celles d'Oyono Mbia et de Seydou Badian). Il faut bien noter qu'à cette époque, il n'y a pas encore des pièces de théâtre congolaises dignes de publication. La preuve, la pièce que la Troupe congolaise UTHAF a amenée à Dakar, au Premier Festival des Arts Nègres, **La mort de Chaka**, est du Malien Seydou Badian. Sa première pièce **Pas de feu pour les antilopes**, écrite à la demande du Ministre Paul Mushiete, sans doute, – qui lui en donne l'argument –, mais surtout dans une sorte de défi d'un metteur en scène nationaliste, à la recherche d'un

texte de théâtre original et authentiquement congolais pour porter sur les fonds baptismaux le théâtre congolais naissant.

Sa deuxième pièce de théâtre sera une adaptation du *Revizor* du Russe Gogol. Il faut attendre plutôt 1972 ou même 1973 pour le voir écrire ses premières pièces vraiment originales : **Nkoy Mobali**, **Moni Mambu le pousse-pousseur**, **Procès à Makala**. Il faut remarquer que l'activité de l'écriture théâtrale n'est qu'intermittente chez Norbert Mikanza Mobyem, alors que la pratique de la mise en scène ou la production des spectacles et la réflexion sur ceux-ci est quasiment permanente tout au long de son quart de siècle de théâtre professionnel (1969-1994).

Question 5.

Quelle était sa vision dans la vie, ses prétentions ?

Ses prétentions ? C'est de contribuer à l'avènement d'un Congo libre et indépendant. C'est peut-être dans **Monnaie d'échange** qu'il a exprimé le mieux cette vision, particulièrement à travers le personnage de l'Etudiant. Celui-ci est revenu au pays après ses études en Europe, nanti d'un diplôme supérieur de doctorat et surtout de connaissances qu'il veut mettre au service de la nation, spécialement dans l'Administration Publique qu'il considère comme l'épine dorsale. Mais, il butte sur un système de privilèges et de corruption quasiment généralisé dans l'Administration et la Magistrature.

A l'exemple de l'Etudiant, Norbert Mikanza Mobyem est un champion de la bonne gouvernance avant la lettre. Contrairement à une certaine opinion, il a donné la preuve de cette bonne gouvernance dans toutes les entreprises et tous les projets dont la gestion lui était confiée. Il croyait, dur comme fer, que les artistes et les hommes de culture doivent être à l'avant-garde de cette bonne gouvernance, à l'instar de Léopold Sédar Senghor.

Question 6.

Evoluant sous la deuxième République, quel fut son regard vis-à-vis de l'authenticité. L'approuvait-il ou pas ?

Non seulement il l'approuvait, mais en plus il y a apporté son appui comme tous les intellectuels militants de la Négritude qui avait inspiré ce mouvement de l'authenticité. Pensez à Mabika kalanda et à sa *Remise en question*, base de toute décolonisation mentale.

Qu'est-ce qu'en fait le *Théâtre du Petit Nègre*, sinon une revendication de considération ou de révalorisation de la culture nègre face à la culture occidentale, encore dominante dans ce Congo post-colonial ? Qu'est-ce que **Monnaie d'échange**, sinon une protestation de la jeunesse intellectuelle contre l'aliénation et le néocolonialisme perpétrés par la vieille génération des évolués. La pièce s'ouvre sur les paroles de la mère de l'Etudiant, stigmatisant le non respect de la tradition et la destruction morale qui en découle ?

Pour autant, Norbert Mikanza Mobyem comme l'Etudiant, ne tournent pas le dos à la technologie moderne sans laquelle le progrès n'est pas réalisable. Au contraire, ils tiennent à la tradition et à la technologie comme deux bornes électriques qui, pour véhiculer le courant, doivent concourir sans se court-circuiter.

Question 7.

D'après vous, c'est pour être autonome ou pour la recherche de l'argent qu'il a monté l'Agence « Arts et Spectacles » ?

Il a plutôt cherché une organisation lui permettant de gérer plus librement et de réaliser ses nombreux objectifs dans le domaine des arts et de la culture. Au Théâtre National, comme Délégué Général, ses actions étaient entravées et il se sentait bloqué. Avec l'Agence « Arts et Spectacles », devenue plus tard « Circuit Arts et Spectacles », il a réussi l'exploit d'organiser une manifestation qui a réuni le show business mondial, la Table Ronde des Producteurs des Spectacles Africains. Cette Table Ronde a marqué un tournant dans l'organisation des spectacles dans notre pays.

Question 8.

A-t-il changé ses convictions religieuses lorsque nous savons qu'il était un fervent catholique ?

Il est resté fidèle à la religion de l'Eglise Catholique Romaine. Il fut l'ami du Cardinal Malula, lui-même dramaturge et féru du théâtre, qui a beaucoup aimé sa mise en scène du **Cid** de Corneille. Ses relations amicales avec Monseigneur Tshibangu datent de l'époque de la tournée du Théâtre du Petit Nègre à Kinshasa. Relations que les animateurs de l'Institut National des arts, tous anciens de la Faculté de Philosophie et lettres et du Théâtre de la Colline, ne firent que renforcer. Norbert Mikanza Mobyem a collaboré avec Mbuyamba, Yoka Lye Mudaba et Ndundu Kivuila, à la publication d'un opuscule d'hommage au Recteur

Magnifique de l'UNAZA. Il a acquis l'estime des Oblats de Marie qui lui ont confié des enseignements sur l'Art et la Religion. Enfin, il s'est marié religieusement dans la Cathédrale de Kikwit et est resté attaché à ses anciens compagnons de la Congrégation des Frères Joséphistes de Kinzambi.

Question 9.

Quel peut être son héritage sur le plan théâtral, à part ses œuvres (ses écrits) ?

Mises à part ses pièces de théâtre, il a laissé beaucoup de textes critiques et techniques sur l'organisation générale des spectacles et sur la gestion des affaires culturelles. Beaucoup ont été publiés ici et là, dans les journaux et divers périodiques, mais la plupart bien que ronéotypés et photocopiés, sont restés inédits. Si on pouvait mettre la main sur tous ces écrits et si on les rassemblait comme Léon de Saint Moulin l'a fait pour le Cardinal Malula, cela permettrait assurément de mieux pénétrer sa pensée.

Ensuite, un héritage inoubliable est constitué par le programme des cours de la Section Art Dramatique qu'il a marquée de son empreinte pendant les six ans qu'il l'a dirigée, en qualité de Chef de Section. Particulièrement, la conception et le contenu des cours de techniques théâtrales, son domaine de recherche, restent encore aujourd'hui tributaires de ce grand technicien des arts de la scène. Enfin, tant à la Section Art Dramatique qu'à la Compagnie du Théâtre National, il a formé des metteurs en scène et des régisseurs qui se réclament de son école, l'école Mikanzienne.

Toutefois, l'héritage le plus remarquable, c'est la Table Ronde des Producteurs des Spectacles Africains : le Marché des Arts du Spectacle Africain (le MASA) est une des suites de cette Table Ronde. C'est un héritage précieux qu'on semble avoir oublié, mais les Actes de cette Table Ronde existent à la Halle de la Gombe, au Centre Wallonie Bruxelles et à la Fondation Mikanza. Souhaitons qu'ils soient un jour exploités pour le plus grand bien de la scène congolaise.

Question 10.

Pouvez-vous faire une ligne de démarcation entre lui et d'autres dramaturges congolais, au plan de l'écrit et au plan de la mise en scène ?

Norbert Mikanza Mobyem est unique en son genre. Il est le seul à pouvoir jouer sur tous les registres, comme l'a bien fait remarquer André Yoka Lye Mudaba, dans sa préface à **Tu es sa femme** : « il a excellé dans toutes les disciplines de la pratique théâtrale ». Si on devait le comparer à d'autres dramaturges Congolais, on devrait le ranger à la fois du côté des « puristes » et des « concrétistes ». Car, la littérature dramatique congolaise comprend de nombreux textes qui privilégient le soin apporté au style et négligent ou ignorent les exigences techniques d'une mise en scène éventuelle. Tandis que le répertoire du théâtre congolais est dominé par des pièces réduites à de simple canevas laissant la place à l'improvisation et sans aucune préoccupation de style littéraire. **Notre Sang**, **Tu es sa femme**, **Procès à Makala** et **Monnaie d'échange** appartiennent à la deuxième catégorie. **Ngembo** et **Biso** appartiennent à la première.

S'agissant de la mise en scène, la différence est vite établie entre le travail méthodique d'un côté, basé sur l'étude scénographique et de l'autre sur la recherche ou l'improvisation pragmatique, s'appuyant essentiellement sur le talent des acteurs. Norbert Mikanza Mobyem s'est servi des techniques de mise en scène qu'il a apprises pendant son séjour aux Etats-Unis et s'est employé tout au long de sa carrière à les appliquer rigoureusement.

Question 11.

Pour vous, professeur de théâtre, quel peut être son chef-d'œuvre ?

On parle d'un chef-d'œuvre à propos d'une réalisation par un stagiaire ou un apprenti, d'une œuvre par laquelle il fait la démonstration de la maîtrise de toutes les techniques du métier et de l'expression de ses talents. C'est, je crois, l'œuvre qui fait d'un apprenti un maître. S'il faut absolument désigner un chef-d'œuvre, je dirais de ce point de vue que c'est **Ngembo**. Mais, ce n'est pas un chef-d'œuvre littéraire, on a vu pourquoi. C'est un chef-d'œuvre scénique, parce que le dramaturge – à la fois, auteur et metteur en scène – a réussi à y associer toutes les ressources qui concourent à la réalisation d'un spectacle total où, il y a, musique, danse, lumière, décor, costume, texte, etc.

Ainsi, fait à Kinshasa le 25 janvier 2007.

Ndundu Kivuila

Chef des Travaux et Directeur du CEDAR à L'INA.

III.- Pascal Mankonko Anjenlu, Chef des Travaux à l'INA

Question 1.

Quand et comment avez-vous connu Norbert Mikanza Mobyem ?

J'ai connu Norbert Mikanza Mobyem en 1976 lors de mon test d'admission à l'INA. Il était alors Chef de Section Art Dramatique et Délégué Général au Théâtre National. Il était en fait un de mes examinateurs. Au début, il fut l'un de mes enseignants, je deviendrai ensuite l'un de ses collaborateurs et presque aussi l'un des confidents.

Question 2.

Vous parlez souvent de Norbert Mikanza Mobyem comme « metteur en scène ». N'avait-il pas une dimension qui fait de lui un homme de grande culture ?

Bien sûr que oui. Tout metteur en scène qui se respecte doit être un homme cultivé. Et je pense, d'une manière tranchante, Norbert Mikanza Mobyem l'était aussi.

Question 3.

Comment jugez-vous son passage du Théâtre du « Petit Nègre » et au Théâtre National ?

Aucune information précise du fait que je ne le connaissais pas encore quand il était au Théâtre du « Petit Nègre ».

Question 4.

D'après Norbert Mikanza Mobyem, un metteur en scène doit être observateur, sociologue, critique, sélectionneur, visionnaire, arbitre, pédagogue, formateur, psychologue, artiste, acteur, graphiste, dramaturge, écrivain et juge ?

Ne trouvez-vous pas qu'il encombre un peu trop ce rôle de metteur en scène ?

Si un metteur en scène ne remplit pas ces conditions là, il sera dimunié dans son métier et ne saura s'exprimer valablement. Ce n'est pas Norbert Mikanza Mobyem qui le dit, mais toute personne qui réfléchit sur le théâtre et, notamment sur la mise en scène, aboutit à cette conclusion là.

Norbert Mikanza Mobyem étant enseignant, n'a fait que transmettre cela.

Question 5.

*Dans un document contenant une de vos réflexions sur les œuvres de Mikanza, vous affirmez que la mise en scène de **Procès à Makala**, comme celle d'**Antigone** sont révélatrices d'enseignements techniques et de promesses de création théâtrale. Pouvez-vous préciser et expliquer ce qu'on entend par (i) enseignements techniques et (ii) promesses de création ?*

(i) La mise en scène est une discipline extrêmement technique par sa réalisation, partant du choix de texte, de techniques d'analyse et de lecture, de casting des acteurs, de leur jeu par l'interprétation, de l'occupation scénique, de la scénographie et de la régie jusqu'à sa représentation au public. Tout est technique, et **Procès à makala**, monté à l'INA renfermait tous ces atouts : éclairage, technique d'ombres chinoises, technique de flash-back, décor stylisé, etc.

(ii) Les deux spectacles (mise en scène) par leurs aspects pédagogique et didactique, ludique et social, au-delà de leur stylisation, constituaient à coup sûr des promesses de la création théâtrale en RDCongo.

Question 6.

Que savez-vous de l'Agence « Arts et Spectacles » de Norbert Mikanza Mobyem ?

Pas grand-chose, mais je sais que c'est une Agence que créera Norbert Mikanza Mobyem dès qu'il a quitté le Théâtre National.

Question 7.

En tant que homme de spectacle, s'était-il arrêté à l'Agence « Arts et Spectacles » comme initiative et conception ?

Non ! L'idée de Marché des Arts et Spectacles Africains « MASA », vient de lui ; il s'est encore battu pour l'organisation sous l'OUA des Festivals des Arts de l'Afrique qui, malheureusement, n'a pas eu lieu.

Question 8.

Pourquoi s'était-il intéressé à la politique, lui, homme de théâtre ?

Sans doute, estimait-il, qu'en étant « politique », il pouvait bien passer ses idées aux décideurs.

Question 9.

Quel est le résultat de son engagement politique au théâtre ?

Il deviendra Député de Haut Conseil de la République-Parlement de Transition (HCR-PT) et participera sous la supervision du professeur Ndaywel, à la rédaction d'un document sur « la Politique Culturelle au Zaïre ».

Question 10.

Regrettez-vous aujourd'hui la disparition de Norbert Mikanza Mobyem et pourquoi ?

Les artistes sont toujours regrettés à cause de leurs qualités de créateurs et de « dieux » en minuscule.

Kinshasa, avril, 2008.

B. Interviews avec l'Administrateur du Théâtre National

IV.- Monsieur Viminde, Administrateur au Théâtre National

Question 1.

Connaissiez-vous Norbert Mikanza Mobyem qui n'est plus de ce monde ?

Affirmatif.

Question 2.

Où l'avez-vous rencontré et dans quelle circonstance précise ?

En 1972, pour la première fois, à la fin de notre formation en Art Dramatique au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique, actuellement INA ; ceci à la faveur de notre recrutement au Théâtre National.

Question 3.

Quel est son côté ascendant, dramaturge (artiste) ou leader du groupe ?

Leader du groupe, dramaturge ensuite.

Question 4.

S'il y a un avantage pour son penchant d'artiste, pensez-vous que des facteurs sociopolitiques y ont concouru ?

Il y a d'abord sa qualité d'homme des lettres qui le prédispose à pratiquer le théâtre. On serait tenté de dire que le facteur économique et politique de l'époque, a très certainement, concouru à cela.

Question 5.

Qu'aurait dû faire Norbert Mikanza Mobyem s'il était encore vivant ?

Difficile de répondre avec justesse à cette question. Cependant, avec l'environnement actuel dans lequel les opérateurs culturels privés possèdent de plus en plus de possibilités à pouvoir s'épanouir, Norbert Mikanza Mobyem allait très certainement être parmi les plus actifs et même les plus performants.

Question 6.

Connaissez-vous des organismes et/ou personnalités avec lesquels il avait des relations ?

Comme personnalités, on citerait entre autres, monsieur Justin Kama, ancien Conseiller à la Présidence de la République du Zaïre, avec Mobutu, actuellement très proche d'Etienne Tshisekedi. Les honorables Masegabio, Tantu Mey, le président de l'ANAPI Bwabwa wa Kayembe, etc.

Comme organismes, il y a l'Institut International du Théâtre (IIT), l'UNESCO, l'Organisation Internationale de la Francophonie, essentiellement les Centres Culturels et les Ambassades des USA, de France, de Belgique au travers des Services Culturels.

Il faut noter qu'en termes d'organismes, ce sont plus spécialement avec les responsables qui y travaillaient que ces relations étaient très souvent tissées.

Question 7.

Les pièces de théâtre de Norbert Mikanza Mobyem continuent-elles à être représentées ou ont-elles encore une audience auprès du public ?

Non seulement ses pièces continuent à être jouées, elles servent aussi d'arguments didactiques aux professeurs et étudiants de la Section Art Dramatique de l'INA.

Question 8.

Sur le plan spectacle en général et thématique, ses pièces vous inspirent-elles quelque chose ?

Disons simplement, qu'en général, Norbert Mikanza Mobyem verse dans le drame social, avec une note politique dans ses abords.

Question 9.

Quels sont les thèmes majeurs que développe Norbert Mikanza Mobyem dans ses pièces, montées au Théâtre National ?

Les pièces de Norbert Mikanza Mobyem montées au Théâtre national par lui-même, sont la plupart des drames sociaux. Dans l'ensemble, les pièces que Norbert Mikanza Mobyem a montées au Théâtre National, exploitent

dans une proportion de trois quart, les drames sociaux. Le reste ce sont des thèmes à caractère social et politique en même temps, quelques rares cas de thème purement politique tel est l'exemple de **La bataille de Kamanyola**.

Question 10.

En ce qui concerne la production artistique sur le plan africain, quel est le spectacle produit par Norbert Mikanza Mobyem et son impact d'après vous ?

Aucune information à ce sujet.

Question 11.

Quelle est l'impression que vous gardez de Norbert Mikanza Mobyem ?

Une personne pleine d'idées et d'initiatives. Un atout qui le permettait de nouer facilement des relations aussi bien d'amitié que d'affaires avec beaucoup de partenaires.

Question 12.

Pour vous que représente le Théâtre National dans le contexte national actuel ?

Il me semble que celui-ci ne joue plus son rôle d'institution-phare dans cette discipline. Il faut cependant relativiser les choses, compte tenu du contexte actuel dans lequel cet organisme de l'Etat vit.

Kinshasa, le 10 mai 2008.

C.- Interview dans le journal « Le Forum »

Par rapport à la longue Transition politique, une période de flottement que notre pays a connue, Norbert Mikanza mobyem a livré sa réflexion au journal Le Forum, pour parler de la culture. Ne disposant que du texte manuscrit, à peine lisible de cette interview, nous l'avons saisi pour le garder en bon état. Cette interview est intitulée « La culture pendant la transition ».

Question 1.

Quel est le bilan de la culture pendant la période de la transition ?

Le bilan définitif de la culture est à faire pour la période de la Transition qui n'est pas encore terminée, peu s'en faut. Pour le moment nous ne pouvons que rendre compte des aspects parcellaires que nous observons. Aucune conclusion définitive n'étant possible surtout parce que certaines œuvres inspirées par la situation de la Transition ne sont pas encore livrées au public. Mais aussi parce que dans le secteur culturel et artistique la maturation est longue avant l'extériorisation (l'ex-pression) de l'inconscient collectif.

Quant à la production artistique en cette période, dans son aspect matériel et physique, elle a subi, comme tous les autres secteurs de la production nationale, les effets pervers de la crise. Et c'est normal. Vous constatez j'espère en répondant en votre question, je distingue la création artistique (qui est abondante, permanente en fonction de l'artiste) de la production artistique qui est la transformation de la création (matière première) en produits consommables (livres, disques, spectacles, peintures, etc).

Si donc la musique demeure une faveur pendant cette période, on observe une présence effective du théâtre, mais surtout une plus importante production littéraire qui se justifie par une plus grande ouverture aux idées, aux choses de l'esprit. On commence à lire au Zaïre. A lire beaucoup même. Voyez la presse.

Question 2.

Vous semblez négliger l'attention que l'Etat accorde à la Culture. Cela veut dire qu'il n'y a rien à espérer ?

Il serait naïf d'espérer que l'Etat zaïrois qui n'a jamais accordé de la considération à la production et à la diffusion de la culture en temps de prospérité le fasse durant cette période, non seulement de basse

conjoncture mais, de faillite totale. Durant la Transition donc, la culture est plus que jamais marginalisée. La preuve la plus tangible de ce qui devient un grand mépris, c'est le profil des Ministres de la culture, nommés pendant la Transition. Ils ont été, sans aucune exception, les plus piètres et les moins compétents depuis la création de ce Ministère. Ils ne l'ont été que pour besoin de remplissage : pour satisfaire un parti ou une famille politique. Cette situation, hélas, risque de durer longtemps. Tant que les postes ministériels seront les seules sources d'enrichissement facile et à peu de frais, sans rien faire.

Question 3.

Ne constatez-vous pas que les moments sont difficiles pour se plaindre de manque d'assistance ou de promotion des artistes par l'Etat ?

Les moments difficiles ont toujours été le lot quotidien des artistes zaïrois. La situation actuelle n'est ni nouvelle, ni exceptionnelle puisqu'il est de notoriété que l'Etat Zaïrois n'a jamais sérieusement pris en compte la promotion culturelle et artistique. En dehors de quelques actions de prestige ou de propagande, initiées par l'Etat de façon d'ailleurs très ponctuelle, les artistes Zaïrois ont toujours compté sur eux-mêmes pour bâtir leur réputation ou leur succès tant au Zaïre qu'à l'étranger.

Quant au fait de se plaindre des conditions ou plutôt de l'absence de conditions favorables de production, c'est une permanente sonnette d'alarme destinée à attirer l'attention des pouvoirs publics, qui ont un devoir de fournir la culture à leur peuple. On a toujours oublié dans ce pays que le droit à la culture est inscrit dans les droits inaliénables de l'homme. Et c'est à l'Etat, à travers les agents spécialisés (les créateurs, les artistes) que revient le devoir de mettre en place les mécanismes et infrastructures de faire accéder le peuple à la culture. C'est d'ailleurs un des objectifs majeurs de la présente Décennie Mondiale du Développement Culturel. Mais, demandez au Ministre chargé de la Culture ou aux autres gouvernants s'ils se doutent de cela. S'ils le soupçonnent seulement ?

Question 4.

La situation actuelle de l'Etat est difficile, il faut le reconnaître. Si vous pensez qu'il n'a aucune volonté politique pour en sortir, que faut-il faire logiquement et quel est la solution à apporter ?

Au risque de vous désorienter, je vous dis que la solution actuelle n'a absolument aucune incidence sur la production culturelle. Voyez, si

vraiment la politique menait et orientait tout, et si par ailleurs, on était conscient comme partout à travers le monde que la démocratie est un fait de culture, en ce qu'elle est un mode de gestion de la cité, fondé sur des comportements particuliers (républicains), on se serait rendu compte que, toutes affaires cessantes, on devait confier au monde culturel la préparation du peuple. Une tradition démocratique ne se régent pas à coups d'ordonnances ni de décrets. Elle ne s'installe ni à la pointe des baïonnettes, ni même à coups de meetings et encore moins de campagne d'intoxication.

L'absence de culture politique et de culture démocratique dans ce Zaïre, est une évidence qui justifie, d'une certaine façon, nos errements sur le chemin de la démocratie. Où voyez-vous la moindre volonté de l'Etat à promouvoir une tradition de culture politique et de culture démocratique, pour l'ensemble du peuple comme pour ses élites ?

La logique (mais nos dirigeants l'ont-ils) aurait commandé qu'en cette période et dans cette perspective, on accorde plus d'attention à tous les mécanismes, via la culture, capables d'opérer la mutation des mentalités. Mais dans la bouche des uns et des autres, le vocable « changement » n'a pas de sens ou a un sens étié.

Question 5.

Quel est le comportement affiché par l'artiste Zaïrois et que fait-il pendant ce temps ?

Pour le dire en d'autres mots (moins sibyllins sans doute), pour l'artiste Zaïrois, cette période n'a rien d'exceptionnel ni de particulier, si on la considère du point de vue de ses rapports vis-à-vis du peuple (qui continue à consommer les produits culturels) et vis-à-vis des pouvoirs publics (qui continuent à l'ignorer superbement). Suivant son génie, suivant son imagination et sa capacité de survivre, l'artiste Zaïrois poursuit son cheminement presque avec indifférence, préoccupé seulement de réaliser sa mission.

C'est ainsi que les musiciens Kofi, Pépé Kalé, Nyoka Longo et les autres, continuent imperturbablement à nous faire danser. Les hommes de théâtre tels, les Katanga Mupey des Intrigants, Mutombo bwitshi des Malaïka et les autres, occupent la scène théâtrale devant des amoureux de cet art. Les plumes de Yoka, Djungu ... livrent des ouvrages que nous lisons. Les Bonbon Fifi, Ngadiadia ... attirent le public particulier des arts populaires. Que faut-il de plus ?

Question 6.

Quel est ce rôle que le pouvoir public devait réserver à la Culture et que fait-il par contre en ce moment ?

Dans un monde qui se prépare à pénétrer dans le troisième millénaire qui sera celui du triomphe des idées et de l'intelligence, la culture a conquis droit de cité et ses lettres de noblesse. La culture est entendue au sens défini par « mondia cult 1982 » qui en fait le couronnement de toutes les activités humaines. Education, bien-être, environnement, etc. relèvent ainsi de la culture. Au regard de ceci, il est douloureux de constater que le Zaïre, pendant la Transition plus qu'avant, a complètement tourné le dos au développement. L'Etat (ou ce qui en reste) a prouvé si besoin était, son incapacité à s'organiser, à se développer. Que dire de l'indifférence ou plutôt de l'inconscience avec laquelle l'Etat détruit presque, avec rage, tout ce qui aurait pu promouvoir le développement ?

L'éducation étant le processus d'accession à la culture vient d'être complètement désorganisée par l'Etat lui-même. Les années blanches, la reticence à la correction des examens d'Etat, la clochardisation des enseignants sont accentuées, maintenant par les nominations anarchiques des autorités académiques et l'essaimage sauvage des établissements d'enseignement supérieur.

Faut-il le répéter ? Pour des raisons que seule l'histoire révélera, le pouvoir public zaïrois, est devenu le fossoyeur du développement du pays auquel on refuse de se pourvoir d'hommes et de femmes éduqués et cultivés.

Question 7.

A moins que vous ayez un autre reproche, que dites-vous de nouvelles structures créées par le gouvernement ? N'est-ce pas une solution même au problème de la culture ?

En fait, cette question déborde le cadre de la seule culture pour embrasser tous les secteurs de la nation affectés par des restructurations durant ces derniers mois. Paradoxalement, ces nouvelles structures sont mises en place après un gouvernement issu du Conclave, c'est-à-dire niant l'ordre institutionnel de la CNS. Mais, ces nouvelles structures sont justifiées par des recommandations de la CNS. Ainsi, par exemple, l'érection du Zoo en « Centre Culturel Zaïrois au Zaïre », au ministère de la Culture, l'essaimage des Instituts Supérieurs et

Universitaires à l'ESU, etc. La malhonnêteté réside ici, dans le fait que la CNS, avait préconisé que ces structures soient présidées par des Etats Généraux qui mettraient en présence, toutes les compétences nationales et tous les partenaires. Que dire alors de structures mises en place, sans cet incontournable préalable, et ce, uniquement, pour créer des postes afin d'y caser des gens, très probablement dans une perspective électoraliste.

Question 8.

Qu'attendez-vous exactement de nos dirigeants politiques pendant cette période de Transition ?

De façon réaliste, je n'attends rien du tout. D'abord parce que l'Etat est en faillite. Ensuite parce que pour les dirigeants de la Transition qui ne sont pas différents de ceux de la deuxième République, la culture n'est pas une priorité. Pendant la Transition les priorités seront : se remplir les poches pour la dernière fois peut-être ; s'adonner à quelques actions spectaculaires en faveur des électeurs et enfin, organiser une vaste tricherie électorale.

Où voyez-vous une petite place pour la promotion culturelle ? Ne soyons donc pas naïfs, surtout si la gestion de la culture (le Ministre) est confiée à des gens dont cela n'a jamais constitué la moindre préoccupation. Et pourtant oui, la culture au sens actuel qui ne se réfère pas seulement aux « Bikeko », aurait un rôle irremplaçable à jouer pendant la Transition pour, comme je l'ai déjà évoqué, installer la tradition véritablement démocratique.

Mais à quoi servirait-il d'exprimer des attentes et des espoirs qui ne connaîtront aucun début de réalisation pendant cette chaotique Transition. Inutile donc de faire venir l'eau à la bouche des artistes. Et ce n'est ni par défaitisme, ni par pessimisme. Réalisme oblige.

Question 9.

Puisqu'on ne peut rien espérer selon vous. Que peut être votre conclusion sur la situation de la culture ?

Que reste-t-il, après trente-quatre-ans, de ce beau et prospère pays, hérité de la colonisation belge ? Encore une fois, la liquéfaction de toutes les valeurs et la faillite dans presque tous les domaines, sauf justement, dans celui de la culture : une politique de la honte, le marasme économique source d'effroyable misère généralisée, un système sanitaire

qui a transformé les hôpitaux en mouiroirs ; un système éducatif complètement décapité. Comment dès lors, espérer des prouesses sportives ? Sur ce fond apocalyptique, le secteur culturel est l'un des rares qui préserve allumé, le flambeau du Zaïre. C'est le seul domaine dans lequel on entend des louanges sur le Zaïre : des orchestres zaïrois, des troupes de théâtre, des expositions sillonnent le monde et sont acclamés et primés. Qui dit mieux ?

Je pense qu'un gouvernement clairvoyant et perpicace, gagnerait à s'investir à peu de frais dans la production et la diffusion culturelle pour servir à redorer son blason à travers le monde (il n'y a pas meilleurs ambassadeurs d'un pays que les artistes) et à installer une tradition démocratique dans le peuple. Quel beau et exaltant programme ? Surtout si on devrait ajouter les dividendes de recettes d'une production (de biens culturels) qui ignore l'inflation. Encore faut-il organisation et discipline.

Norbert Mikanza Mobyem.

Annexe 2 : Une réflexion et hommages à Mikanza

A. Réflexion

Un des anciens étudiants de Mikanza Mobyem, devenu enseignant à l'INA, a dû produire une réflexion, certainement pour se souvenir de ses qualités d'homme de théâtre. Cette réflexion s'intitule « *Mikanza : à l'origine de l'art de la mise en scène en RD Congo ?* ». Découvrons son contenu.

1. Préambule

Une interrogation à laquelle il n'est pas aisé d'y répondre, d'autant plus que le personnage de Mikanza lui-même, est complexe. D'une manière simplifiée, la première démarche est celle de bien fixer le sujet, et ce, en se focalisant sur trois mots : *l'origine*, *l'art* et *la mise en scène*. Ainsi compris et circonscrit, il nous sera facile de démontrer les non dits de la question.

1.1. L'origine

Le mot origine est compris comme « première manifestation, commencement ou principe de quelque chose ... ». Il est aussi « le point de départ de quelque chose » ou encore simplement « le début de quelque chose ».

1.2. L'art

L'art dans son sens générique serait « une activité humaine spécifique faisant appel à certaines facultés sensorielles, esthétiques et intellectuelles ». Larousse aligne d'autres aspects tels :

- ensemble de règles intéressant une profession ;
- une manière habile de faire une profession, de réaliser une activité ;
- un homme de l'art qui s'entend parfaitement dans son métier.

A la lumière de ce qui précède, il se dégage que l'aspect « art » pour tout pratiquant, appelle de dons et talents. Ce dernier sollicite des sens ; les sens eux sont canalisés par des facultés, des capacités qui d'elles, découlent l'intelligence. L'intelligence à son tour, par les faits des capacités, distille des techniques, des règles et méthodes qui débouchent alors vers la science.

L'art donc, au-delà de son aspect esthétique, demeure profondément une activité scientifique.

1.3. La mise en scène

S'agit-il de la mise en scène de théâtre ou mieux des arts de spectacle ? Est-elle un art ou une science ?

Si l'on considère le théâtre dans son ensemble comme art, il est aisé d'en déduire que la mise en scène est un art, elle aussi. Mais le théâtre est un concept global et globalisant et, le prendre comme tel, nous éloignerait de notre sujet.

Pour plus de précision, le théâtre ici, est entendu comme : « une représentation d'une action par de situations conflictuelles jouées par des acteurs agissant sur scène devant un public regardant ». Le théâtre est donc, ici, un jeu qui a ses règles ses techniques et ses méthodes.

De cette assertion, l'on tire du mot « représentation » l'aspect de mise en scène qui se traduirait, selon la conception de Veinstein A., à « un arrangement esthétique des éléments théâtraux pendant un temps donné, dans un espace précis, devant un public intéressé ». Ces éléments sont le texte, le prétexte, la scène, les acteurs, le costume, les accessoires, le décor, le bruitage, le maquillage, l'éclairage, le public, etc. Voilà ainsi dévoilé l'aspect technique du théâtre et de la mise en scène qui nous intéresse.

Ainsi donc, théâtre et mise en scène intimement liés, deviennent des sciences qui requièrent des techniques, des règles et méthodes qui, elles, vont déterminer tous les aspects du théâtre et de la mise en scène, comme spectacle.

2. Mikanza est-il le premier à avoir introduit la mise en scène en RD Congo ?

2.1. Le concept

Si l'on prend le concept « théâtre et mise en scène » dans l'aspect esthétique ou dans son orientation « empirique » selon les théoriciens de théâtre, la réponse est non. Par sa forme originelle, la mise en scène existe en RD Congo, depuis l'époque où l'homme habite cet espace Congo. Dans toutes les manifestations de jeu ou considérées comme telles, dans notre société, ancienne ou contemporaine, apparaît toujours un « intendant » pour assurer la réglementation et l'organisation.

Qu'il s'agisse de jeux, de rites, de rituelles de forme embryonnaire ou pas, la notion de mise en scène est toujours présente dans le KIKUMBI chez les Yombe, dans les MINGANZI chez les Pende, dans le KITSUL chez les Kuba,

dans le VUELA chez les Ntandu. Dans tous ces cas, la notion est prise dans son aspect folklorique⁴⁷⁷. La notion de mise en scène existe aussi dans le contexte moderne. Elle est apprise à l'école, pratiquée dans le théâtre à l'école, l'université ; énoncée dans les séminaires, etc. C'est le théâtre introduit dans notre pays par les missionnaires, administrateurs ou explorateurs et voyageurs européens.

Mikanza, dans ses débuts, appartient à ce genre ou école d'expression théâtrale qualifiée de forme « empirique ». Le passage dans le Théâtre du « Petit Nègre » de Kikwit, illustre cet aspect. Ici, la pratique du théâtre tire sa force dans sa forme esthétique large, comme « art du populaire », mieux comme genre littéraire, ludique et pédagogique. Ses débuts au Théâtre National Congolais, renforcent cette illustration et cette dynamique. Bien que professionnel, sur le plan de la gestion, le Théâtre National étant une structure étatique, la pratique artistique demeure encore « empirique ».

Parlant d'une de ses réalisations de l'époque, à savoir : **Pas de feu pour les antilopes**, Mikanza, metteur en scène, dira : « je suis satisfait de la prestation de mes acteurs, car ils jouent et évoluent comme s'ils étaient au village ⁴⁷⁸ ». Mais, cinq ans après, mûri par le voyage d'études, ainsi que ses études aux USA, par ses enseignements de théâtre à l'INA, par sa pratique de théâtre, ayant compris et maîtrisé la magie du « mimésis », Mikanza tiendra un langage plus approprié et distant du premier. Sans doute, il avait parfaitement compris que le théâtre est un jeu, la reproduction de l'illusion scénique répondait non à la réalité du village, mais bien plus à l'esthétique théâtrale.

2.2. Mikanza, metteur en scène

Dès son retour des études, bradé de connaissances techniques et scientifiques sur le théâtre, il va désormais appliquer totalement les principes techniques et artistiques de mise en scène, dans toute sa globalité. Ses relations d'après les années 1975, vont se démarquer nettement de celles de siennes propres des années antérieures et de celles des autres Troupes de théâtre scolaires, universitaires dites « amateurs » de la RD Congo. C'est en ce moment précis que Mikanza, metteur en scène, introduit « l'art de mise en scène » au pays, dans son sens large, esthétique, ludique et scientifique.

⁴⁷⁷ Le mot folklore est compris ici dans le sens anglo-saxon du terme, la science du populaire.

⁴⁷⁸ Propos recueillis dans le Journal **Antilope**, rapportés par MBALA NKANGA Dieudonné dans son Mémoire de Licence en Art Dramatique INA, 1979, intitulé **Les conditions esthétiques des mises en scène de Mikanza** que nous n'avons pas l'occasion de lire parce que tout simplement disparu des bibliothèques de l'INA.

2.2.1. Mikanza, Enseignant du théâtre

Il est donc le premier en RD Congo, par ses enseignements à l'Institut National des Arts, à concevoir l'approche méthodologique de l'enseignement de mise en scène, à conceptualiser et à théoriser toute matière de mise en scène. Partant de sa définition, ses techniques, méthodes, outils, fondamentaux, étapes, sa forme et son genre et son style.

Il va plus loin dans la conceptualisation et la théorisation de la technique de la direction de l'acteur ou du comédien. Ainsi, insistera-t-il dans les méthodes et techniques de jeu de l'acteur que l'on nomme souvent : l'interprétation dramatique. L'empirisme, l'identification avec Stanislavsky, la distanciation avec Brecht, le principe de théâtre pauvre avec Grotowski qui, pour se réaliser, s'appuient sur le principe de composition au 1^{er} degré, 2^{ème} degré et 3^{ème} degré. Tout en s'appuyant sur les techniques liées au travail de l'acteur : la diction pour le travail de voix, l'orthophonie ou culture vocale ; l'expression corporelle ; l'éducation corporelle ; le mime et l'improvisation.

Il convient de préciser tout de suite que Mikanza n'est nullement l'inventeur de tout ceci, c'est plutôt son esprit sélectif et de synthèse d'homme de métier, enseignant de théâtre qui est à la base de ce résultat. C'est la somme de toutes ses connaissances sur toute son expérience et sur l'étude des autres théoriciens de théâtre.

Des Anciens comme Modernes, en passant par toutes les couches des âges de l'histoire : le théâtre romain, le théâtre médiéval, le théâtre élizabéthain, le théâtre de la renaissance, le théâtre classique français jusqu'au théâtre africain, avec des auteurs Sophocle, Euripide, Aristophane, Aristote, Terence, Plaute, Shakespeare Milton, Rousseau, Boileau, Molière, Didérot, Dénoue, Antonin Artaud, Babel, Stenberg, Ubersfeld, Daco, Freud, Anta Diop, Mveng, Tempels, Buakasa, etc.

Le théâtre comme sa mise en scène étant, comme vu plus haut, une conjonction de plusieurs aspects artistiques, la maîtrise de ceux-ci doit déterminer tout celui qui voudrait se lancer dans cette aventure. Car, le théâtre, a cessé d'être une affaire de « dilettants pour devenir une affaire de spécialistes⁴⁷⁹ ».

⁴⁷⁹ Idée soutenue par monsieur François Mbuyamba, ancien Directeur Général de L'INA, lors de la tenue du premier Festival de théâtre de Kinshasa en 1977.

2.2.2. Mikanza, metteur en scène

Théoricien et professeur de théâtre, Mikanza a lui-même essayé de relever ce que doit être et doit avoir le metteur en scène, entendez par là, ses qualités et ses capacités. Pour Mikanza, le metteur en scène doit être : observateur, sociologue, critique, sélectionneur, visionnaire, arbitre, pédagogue, psychologue, formateur (instructeur), artiste (acteur) ; graphiste, dramaturge, écrivain et juge⁴⁸⁰. Et, nous pouvons ajouter : régisseur, scénographe, psychiatre, psychanalyste, technicien, sémiologue, public.

Le metteur en scène doit avoir la connaissance, l'esprit de synthèse, l'imagination (cf. son syllabus) et aussi l'autorité, la culture générale, la déontologie du métier, la maîtrise de soi, la patience, l'effacement de soi.

2.2.3. La combinaison de ces deux aspects, c'est-à-dire, « Mikanza metteur en scène et Mikanza enseignant » va le démarquer sensiblement de « l'artisanat théâtral » tel qu'il se pratiquait à la cité pour ainsi produire des spectacles de qualité artistique et scientifique conséquents, étant lui-même à mesure de justifier et d'expliquer tout élément de son œuvre scénique. Aussi, il se présente trois approches de travail dans les réalisations de Mikanza.

a) « L'empirisme » :

Ici, quand il est en face d'une troupe scolaire ou amateur, il laisse faire les acteurs, dans leur choix et recherche de création de personnage, lui, en tant que metteur en scène, il n'intervient que pour l'orientation, le polissage et le finissage⁴⁸¹.

b) « La méthode mixte » :

C'est celle qui mélange le « supermaniomette », dirigée à la méthode libre basée sur l'intuition du comédien, ponctuée par le transfert des clichés, quand il est en face des étudiants. Ici, il est pédagogue, instructeur, psychologue faisant le comédien à explorer par effet de démonstration et d'osmose intellectuelle tout en explorant toutes les pistes de création dans le jeu scénique, au regard des théories édictées plus haut⁴⁸².

⁴⁸⁰ Ce qui ressort de son premier syllabus de mise en scène.

⁴⁸¹ C'est le cas de travail réalisé avec les grands séminaristes de Saint Jean XXIII, dans la pièce *Maître après Dieu*, en 1978.

⁴⁸² On citera les pièces *Procès à Makala* et *Antigone* montées avec les étudiants de l'INA en 1977.

c) « La méthode libre » :

En face des acteurs chevronnés ou professionnels, Mikanza procède par la méthode libre, mais doublée de rigueur dans la gestion de la création. Le comédien est libre dans son long processus de création ou de construction de personnage, mais sous toute la rigueur technique de l'orientation de la mise en scène⁴⁸³.

Dans le premier cas, on a un Mikanza simple, humble, avec une mise en scène sobre et simplifiée à l'extrême où tout se laisse guider par l'enthousiasme des acteurs. Dans le deuxième cas, c'est un Mikanza pédagogue, démonstratif, émulateur, en même temps socratique, mettant le comédien devant la découverte et l'expérimentation de la science théâtrale pour évoluer vers la maîtrise de techniques, de règles et méthodes sans briser l'élan enthousiaste de l'apprenant.

Ainsi, la mise scène de **Procès à Makala**, comme celle d'**Antigone**, sont révélatrices d'enseignements techniques et de promesse de création théâtrale. Les mouvements statiques et contrôlés, le tout dans une dynamique qui traduit le mieux le ludique et le pédagogique.

Quant au troisième cas, Mikanza est autoritaire, rigoureux mais laissant le comédien devant ses responsabilités et ses capacités propres dans la construction du personnage. Ainsi, on aura des spectacles ouverts, éclatés où l'insolite et l'exubérance se côtoient dans une harmonie envoutante qui détermine ainsi le vrai style de Mikanza.

Les spectacles réalisés entre 1977 et 1980 à l'INA et au TNMSS, constituent le lot des œuvres artistiques les plus marquantes de Mikanza, avec toutefois une mention spéciale à **Procès à Makala**. Au regard de ce qui précède, tout en mettant à part sa qualité d'administrateur de théâtre, d'organisateur des spectacles et de créateur des festivals, Mikanza demeure et reste un personnage clé dans l'introduction de « l'art de la mise en scène » en RD Congo. Sa faiblesse résiderait dans la déontologie. Et, le regret c'est qu'il n'a pas pu laisser des écrits précis sur les techniques, règles et méthodologie de l'art de la mise en scène, alors qu'il en était amplement capable.

Son vœu était de voir le corps de métier du domaine de théâtre se développer au sein des Sections de l'INA, afin qu'il constitue par la suite des espaces par excellence d'éclosion de réflexion et de partage d'expériences artistique et technique.

Pascal Mankonko Anjenlu.

B. Hommages à Mikanza



Après sa mort, l'Association des Critiques Littéraires de Kinshasa (ACLK) se souvient encore de cet homme talentueux, celui qui a consacré sa vie entière au théâtre, à sa pleine expansion. Mikanza Mobyem était dramaturge, metteur en scène, régisseur, réalisateur et professeur de théâtre.

Dans le colloque intitulé *Le théâtre zairois d'expression française* tenu au Centre Culturel le Zoo, à Kinshasa du 26 au 30 septembre 1995, hommage lui a été rendu de manière très remarquable, et le thème « Mikanza dans l'histoire du théâtre zairois » fut développé en profondeur. Ainsi, les articles ci-dessous ont été repris :

I. Quelques articles sur Mobyem Mikanza

- Le colloque de l'ACLK :

Pambu Ghisegho, Donatien, « Du Théâtre du Petit nègre à la Compagnie Mobyem Mikanza : un parcours », pp. 46-48 ;

- Mbala Nkanga, Dieudonné-Christophe, « Hommage du théâtre national à Mobyem Mikanza », pp. 49-52 ;

- Ndundu Kivuila, Joseph, « *De Pas de feu pour les antilopes à Tu es sa femme* : chronologie et constante du théâtre de Mikanza », pp. 53-56 et « De l'héritage artistique et culturel de Mobyem Mikanza », pp.170- 173 ;

- Lukusa Menda, T, « La construction du tragique dans *Tu es sa femme* de Mobyem Mikanza », pp. 125-131 ;

- Babaapu Kabilayi, Florent, « Hunc ad carnificem dabo. Une lecture de *Notre Sang* de Mobyem Mikanza », pp. 132-143 ;

- Monoko, Corneille, « Festival Mikanza, pour finir et pour commencer », pp. 177-178.
- « Hommage du Théâtre National Congolais à Mobyem Mikanza », pp. 49-51.

II. Articles de Mobyem Mikanza sur le Théâtre

II.1 Dans : *Le Théâtre Zaïrois, dossier du premier festival*, Kinshasa, Lokolé, 1977, pp. 7-8 et pp. 66-69.

- « Le théâtre zaïrois à la dérive », in *Le Théâtre Zaïrois, dossier du premier festival*, Kinshasa, Editions Lokole, 1977 ;
- « Les nouvelles perspectives sur des arts scéniques africains : cas du Zaïre », in *Zaïre-Afrique*, Kinshasa, n° 168, octobre 1982 ;
- « Pour une sémiologie de la mise en scène théâtrale » (Séminaire du 28 mai 1994 à l'intention de l'Association des Critiques Littéraires de Kinshasa dans les Actes du colloque de l'ACLK, in *Le Théâtre Zaïrois d'expression française*, organisé dans le cadre du Festival Mikanza (Kinshasa, du 26-30 septembre 1995), Kinshasa, Calmec, 1996 (ronéotypé), pp. 61-63 ;
- « Etre dramaturge au Zaïre » (Conférence donnée à l'intention du Centre Culturel Français de Kinshasa, le 21 mars 1978 dans le cadre du programme « Regard sur le théâtre »), pp.40-45, in *Le Théâtre Zaïrois d'expression française*, organisé dans le cadre du Festival Mikanza (Kinshasa, du 26-30 septembre 1995), Kinshasa, Calmec, 1996 (ronéotypé), pp. 40-45.

II.2 Dans ***Tu es sa femme***, le « Dossier sur une mise en scène de Tu es sa femme », Kinshasa, As- Editions, 1993.

III. MUKALA Kadima Nzuji : « Théâtre et Politique au Congo », in *Congo-Afrique*, n° 368, octobre 2002, pp. 481-497.

Il faut dire ici que cet article a été dédié entièrement à la mémoire de Mobyem M.K. Mikanza, pour faire revivre celui qui reste encore l'image emblématique du théâtre congolais.

Notre enquête à l'Université Pédagogique National (UPN), l'Institut National des Arts (INA), l'Université de Kinshasa (Unikin) et l'Université de Lubumbashi (Unilu), révèle que la plupart des travaux sur les œuvres théâtrales de premier et deuxième cycles, du reste moins nombreux, ont disparu des bibliothèques suite aux pillages perpétrés au pays.

Au niveau des thèses de doctorat réalisées en RD Congo à en croire le **Répertoire des thèses soutenues en République Démocratique du Congo :**

1959-2004 publié en 2005 par les Editions Universitaires Africaines (s/d de Bonaventure ILUNGA-TSHIPAMA WA-MBAYI), la moisson est maigre mais riche en contenu.

Il cite :

- Yoka Lye Mudaba, *Les survivances de la littérature traditionnelle dans le théâtre africain contemporain : cas du Zaïre*, Thèse, Paris Sorbonne-Nouvelle, 1977 ;
- Mambu Ngayel Rombaoud, *Le théâtre zaïrois de langue française. Essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode d'Anne Ubersfeld*, Thèse, Unilu, 1989.
- Kapalanga Gazungi Sang'Amin : *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre. Analyse des mécanismes de reprise, d'actualisation et de politisation des formes culturelles africaines dans les créations spectaculaires modernes*, Thèse, Université Catholique de Louvain, Centre d'Etudes Théâtrales, soutenue en 1985 et publiée dans les Editions des Cahiers Théâtre Louvain, Collection « Art du spectacle », en 1989.

En dehors de ce répertoire :

- Gubarika Vanella Prosper, *Le personnage dans l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansy. Essai de sémiologie du texte théâtral*, Thèse, Unikin, 2009.
- Muikilu Antoine, *Le théâtre en R.D Congo, 1920-1960*, Université de Metz, 2010.
- Rogatien, Ondain Ansoom Bwang Bazol, *L'espace théâtral dans l'œuvre dramatique de Mathias Buabua wa Kayembe. Une lecture sémiotique de la communication théâtrale, de Mathias Bwabwa wa Kayembe*, Thèse, Unikin, 2011.

Et, certainement d'autres dont nous n'avons aucune information.

TABLE DES MATIERES

Dédicace	I
I. Remerciements	II
II. Abréviations et sigles	III
INTRODUCTION GENERALE	1
0. Contextualisation lapidaire et matière du sujet d'étude	2
0.1 Contexte	2
0.2 Matière	3
0.3 Sujet	3
0.3.1 Les concepts du sujet de l'étude	3
0.3.2 Sens et emploi des concepts dans cette étude	10
1. Objet et champ de l'étude	11
2. Problématique et intérêt de l'étude	14
3. Hypothèses de l'étude	21
4. Description des outils d'approche méthodologique	24
4.1 Des approches employées dans les études antérieures	24
4.2 De notre propre démarche	24
4.3 De la recherche des informations	29
5. Norbert Mikanza et le théâtre	30
5.1. L'auteur	30
6. Lien d'un point de vue historique et politique	37
6.1. La période succédant à l'indépendance	38
6.2. La période de latence ou de ralentissement	39
7. Organisation des parties de l'étude	41
I ^{ère} PARTIE : LA STRUCTURE	42
<i>Introduction</i>	43
<i>Chapitre 1 : LE REPERAGE DE LA FABLE, DU PARATEXTE ET</i>	45
DES UNITES SIGNIFICATIVES	45
Section I : PREMIERE ENTREE : LA FABLE DES PIECES	46
1. LA FABLE COMME STRUCTURE NARRATIVE	46
2. LA FABLE COMME CONSTRUCTION	47
2.1 Pas de feu pour les antilopes	48
2.2 La bataille de Kamanyola	49
2.3 Procès à Makala	50
2.4 Notre Sang	51
2.5 Tu es sa femme	51
2.6 Monnaie d'échange	52
2.7 Biso	54
1. LE TITRE	55
1.2. La triple fonction	57
1.3. Les types de titre	58
1.4. La syntaxe des titres	60
1.5. La catégorisation	63
2. LE GENRE ET LE SUJET	64
3. LES « EMBOUTS » TEXTUELS COMME ARGUMENTS	66
3.1. Le prologue	66
3.2. L'épilogue	69
3.3. La distribution	71

Section III : TROISIEME ENTREE : ANCRAGE ET UNITES SIGNIFICATIVES	72
1. LES UNITES QUI PARTICIPENT DE L'ACTION	73
1.1. L'actant	73
1.2. Le personnage	76
1.3. L'action.....	77
1.4. Le rôle	78
1.5. Le discours.....	82
2. LES UNITES QUI RECOIVENT L'ACTION	86
<i>Chapitre 2: LA STRUCTURE DE L'INTRIGUE</i>	90
1. L'EXPOSITION.....	94
2. LE NOEUD DRAMATIQUE ET PERIPETIES	102
3. LA SITUATION FINALE	110
<i>Chapitre 3: CATEGORISATION DES PERSONNAGES ET ACTANTS</i>	115
1.1. Classification des personnages	120
1.1.1. Les héros mikanziens.....	120
1.1.2. Les protagonistes	122
1.1.3. La constellation des personnages	123
1.2. Les personnages dans leurs rapports.....	124
1.2.1. Les personnages individualisés	124
1.2.2. Les caractéristiques des protagonistes	131
2. LA DETERMINATION DES ACTANTS	133
2.1. Au niveau de la quête ou de motivation	136
2.2. Le niveau d'analyse paradigmatic	139
2.2.1 De la quête des hommes.....	140
2.2.2 Du modèle de système social	143
2.3. Au niveau du conflit	145
2.4. Le modèle actantiel	152
<i>Chapitre 4: LA STRUCTURE DE L'ESPACE ET DU TEMPS</i>	163
1. L'ESPACE DRAMATIQUE	165
1.1. L'espace ouvert.....	166
1.2. L'espace clos	170
1.3. L'espace dans les didascalies et les dialogues.....	175
1.3.1. Dans les didascalies.....	177
1.3.2. Dans les dialogues	189
2. LE TEMPS DRAMATIQUE.....	214
2.1. Le temps et sa chronologie.....	216
2.1.1. A l'exposition des pièces.....	216
2.1.2. Aspects et longueur de temps dans le texte-action	218
2.1.3. Rôle et réalisation temporels.....	219
2.2. L'imprégnation de contexte « chronotopique ».....	222
2.2.1. Rappel et passage au texte du roman.....	222
2.2.2. Les chronotopes ou les figurations du temps et de l'espace.....	224
2.2.2.1. Le chronotope à l'effet dramatique réel et historique	224
2.2.2.2. Le chronotope d'attachement à la structure familiale.	230
2.2.2.3. Le chronotope de l'honneur, lié à la tradition.....	233
2.2.2.4. Le chronotope lié au chômage.....	238
2.3. Les autres signes temporels	242

Conclusion partielle.....	248
II ^{ème} PARTIE : L'ESTHETIQUE.....	252
<i>Introduction</i>	253
<i>Chapitre 1</i> : GENRE ET COMPOSITION DRAMATIQUE.....	257
1. ESTHETIQUE LIEE AU GENRE	259
1.1 Exploration des critères esthétiques.....	259
1.2. Techniques dramatiques et scéniques.....	261
1.2.1. <i>Le procédé de théâtralisation</i>	261
1.2.3. <i>Le parallélisme dramatique</i>	271
1.2.4. <i>L'incursion narrative</i>	272
1.2.5. <i>La pédagogie au théâtre</i>	282
1.1.6. <i>Mimèsis et catharsis</i>	288
1.1.6.1. La distinction introduite dans la mimèsis	289
a) L'élan à la sensibilité	290
b) Lien au réalisme : Langage et extériorisation	290
c) Lien au tragique	293
1.2. L'oral dans l'écrit dramatique et scénique	297
1.2.1. Explication du proverbe	297
1.2.2. Circonstances de son emploi.....	298
1.2.3. Le proverbe en tant que trait éthique, oral et narratif	298
2. LIEN ET DISTANCE AUX NORMES CLASSIQUES.....	329
2.1. L'appartenance aux normes : <i>l'adhésion</i>	329
2.2. L'hybridation et la distance aux normes : <i>le relâchement</i>	332
3. LIEN DES PIECES AUX CONVENTIONS DU GENRE	336
3.1. L'observance des conventions discursives.....	336
3.2 Le modèle mikanzien de désignation générique.....	340
3.3. Le registre et appartenance au genre	341
<i>Chapitre 2</i> : STYLE ET LANGAGE DANS LES PIECES	344
2. 1 L'ESTHETIQUE DRAMATIQUE DES PIECES	344
2.1.1. <i>Le réalisme Mikanzien</i>	344
2.1.2 <i>Le symbolisme dramatique</i>	347
2.1.2.1. Le symbolisme tiré de la « vraisemblance » dramatique	348
2.1.2.2. Le symbolisme issu de l'espace référentiel.....	353
2.2. LES PARTICULARITES DU LANGAGE DRAMATIQUE	362
2.2.1. <i>Langage dramatique : outil de création</i>	362
2.2.2. <i>Le dialogue, une forme multiple</i>	366
2.2.3. <i>Les proverbes et figures littéraires</i>	375
2.2.3.1. L'usage des proverbes.....	375
2.2.3.2. Les figures liées à l'agencement de l'action	379
a) L'interrogation	379
b) L'analepse et la prolepse	388
2.2.4. Les figures de rhétorique	392
a) <i>La métaphore et la comparaison</i>	393
b) <i>L'hyperbole</i>	403
c) <i>L'inversion et le chiasme</i>	405
d) <i>L'allégorie et la personnification</i>	406

<i>e) L'ironie.....</i>	409
<i>f) L'accumulation.....</i>	412
2.2.5. Les figures de style : fonction et entrée dans l'idéologie	417
Conclusion partielle.....	419
III ^{ème} PARTIE : L'IDEOLOGIE.	422
<i>Introduction</i>	423
<i>Chapitre 1: PROCEDURE ET INTERPRETATION DU SYSTEME IDEOLOGIQUE.....</i>	426
1. LES PRESUPPOSES : DISCOURS ET STRUCTURE.....	426
2. LES SYSTEMES IDEOLOGIQUES	429
2.2. <i>La solidarité dans la dure épreuve</i>	435
2.3. <i>La question identitaire</i>	439
3. LES INDICES A VALEUR IDEOLOGEMIQUE	443
3.1. <i>Les idéologèmes, manifestations de l'idéologie</i>	443
3.1.1. <i>Notion controversée et éclaircie</i>	443
3.1.2. <i>Le texte dramatique, une procédure</i>	446
3.1.3.1. <i>Le proverbe comme idéologème culturaliste</i>	459
<i>Chapitre 2: CONTEXTE D'ENGAGEMENT IDEOLOGIQUE : LES APPARITIONS POSSIBLES</i>	469
1. LE CONTEXTE IDEOLOGIQUE DES PIECES	469
2. LE CONTEXTE HISTORIQUE, PRELUDE A L'ENGAGEMENT NATIONAL	472
3. LE CONTEXTE D'UN ENGAGEMENT AU NATIONALISME.....	476
4. LE CONTEXTE DU CHANGEMENT	484
5. LA PERCEPTION DOMINANT-DOMINE : OBSTACLE OU ESPOIR ?	489
6. L'HUMANISME DE MIKANZA	497
<i>Chapitre 3: MIKANZA ET QUELQUES DRAMATURGES</i>	503
CONGOLAIS : MEME UNIVERS IDEOLOGIQUE ?.....	503
1. LE CONTEXTE EN QUESTION.....	503
2. LES ŒUVRES ET AUTEURS AVANT L'INDEPENDANCE	507
2.1. <i>Brève indication sur les pièces de cette époque.....</i>	508
2.2. <i>Regard sur l'idéologie de l'époque.....</i>	511
2.2.1. <i>La pièce Ngombe</i>	511
2.2.2. <i>L'idéologie véhiculée par Ngombe</i>	512
3. LES ŒUVRES ET AUTEURS APRES L'INDEPENDANCE	515
3.1 <i>Yoka Lye Mudaba</i>	517
3.2. <i>Ce qui provient de l'idéologie de Yoka Lye Mudaba.....</i>	518
3.3. <i>Ngenzhi Lonta.....</i>	520
3.4. <i>Ce qui résulte de l'idéologie de Ngenzhi Lonta</i>	521
3.5. <i>Philippe Elebe Lisembe</i>	522
3.6. <i>L'idéologie véhiculée par Philippe Elebe Lisembe</i>	523
3.7. <i>Pius Ngandu Nkashama</i>	524
3.8. <i>Ce qui ressort à l'idéologie de Ngandu Nkashama</i>	526
3.9. <i>Le Père Kadiebwé Muzembe Nyanya</i>	527
3.10. <i>L'idéologie véhiculée par Kadiebwé Muzembe Nyanya</i>	528
3.11. <i>Lukonzola Munyunga</i>	529
3.12. <i>Ce qui procède de l'idéologie de « A.Q.P ».....</i>	530
3.13. <i>Bwabwa wa Kayembe</i>	531

3.14. <i>Ce qui se dégage de l'idéologie de Bwabwa wa Kayembe</i>	534
3.15. <i>Bertin Makolo Musuasua</i>	535
3.16. <i>L'idéologie qui ressort de la pièce</i>	535
4. LE CARACTERE HOMOTHETIQUE DE L'UNIVERS IDEOLOGIQUE.....	536
4.1. <i>Bref contenu exploratoire</i>	536
4.1.1. <i>La production des œuvres, prise comme idéologie</i>	536
4.1.2. <i>La faculté collective de pénétration</i>	540
4.2. <i>Structuration élémentaire de signification dramatique</i>	544
4.2.1. <i>Le schéma actantiel</i>	544
4.2.2. <i>La mise en scène idéotextuelle</i>	545
4.3. <i>Application de la relation narrative primordiale</i>	548
4.3.1. <i>Le triangle actantiel psychologique</i>	548
4.3.2. <i>Le triangle actantiel idéologique</i>	550
4.4. <i>Convocation de l'idéologie de changement</i>	552
4.4.2. <i>Dans l'espace référentiel investi</i>	557
5. CATEGORIES THEMATIQUES SEMIQUES « AU POINT D'INCIDENCE»	560
5.1. <i>L'exaltation de la tradition africaine</i>	560
5.1.1. <i>Du tragique dramatique</i>	560
5.1.2. <i>De l'expérience mythique et sociale</i>	562
5.2. <i>Un même combat contre l'oppression et le colonialisme</i>	567
5.2.1. <i>Combat pour le peuple</i>	567
5.2.2. <i>Les dramaturges : hérauts</i>	571
Conclusion partielle.....	577
CONCLUSION GENERALE.....	581
BIBLIOGRAPHIE	594
ANNEXES.....	625
TABLE DES MATIERES.....	659