

Qu'est-ce que le théâtre africain ?¹

Julien Mbwangi Mbwangi

Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Kinshasa

This article gives the broad outlines of our thesis entitled: *The African theatre and its characteristics. Analysis of some defining criteria through the urban kikongophone theatre*. We will give more information about the problem statement and the methodology used to write this thesis. This thesis is a contribution to the theorization and conceptualization of African aesthetics, more in particular African theatre."

Key words: theater, african, theorization, conceptualization, criteria

Cet article reprend les grandes lignes de notre thèse intitulé « Le théâtre africain et ses caractéristiques. Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone ». Nous y avons repris les grandes articulations qui constituent l'ossature de cette thèse en précisant le problème posé, en articulant notre position et en définissant la méthode que nous avons suivie pour rédiger cette thèse qui constitue une plus – value dans la théorisation et la conceptualisation de l'esthétique africaine notamment du théâtre.

Mots clés: théâtre africain, théorisation, conceptualisation, critères

Introduction

Cet article fait suite à notre thèse de doctorat intitulé « Le théâtre africain et ses caractéristiques. Analyse de quelques critères classificatoires à travers le théâtre urbain kikongophone ». Thèse soutenue à l'Université Libre de Bruxelles en cotutelle avec l'Université de Gand. Cette thèse constitue une tentative de réponse au séminaire que nous avons présenté en 2010 au Musée Royal de l'Afrique Centrale: « le théâtre africain à la recherche de la catégorisation ». Nous avons analysé dans cette thèse un corpus de huit pièces de théâtre récoltées auprès de la troupe théâtrale Schecania dans la ville de Boma, province du Bas-Congo en République démocratique du Congo. Ce corpus que nous avons considéré comme genre de la littérature africaine moderne notamment du théâtre moderne sur la base des critères que nous énonçons plus bas, nous a permis de démarquer ce type (théâtre moderne) des autres types de théâtre africain : traditionnel, importé. En plus, il nous a permis de clarifier la question de l'existence ou non du théâtre africain : fondamental. Nous reprenons donc ici les grandes articulations de cette thèse suivant le

1 Travail de thèse de doctorat soutenu à l'Université de Gand sous la supervision des professeurs Koen Bostoen, Xavier Luffin et Jacky Maniacky.

plan ci-après :

- Le problème
- Notre position
- La méthodologie
- Conclusion

Le problème

La qualification et la catégorisation du théâtre africain posent problème chez plus d'un chercheur. Une problématique sans cesse renouvelée par des réflexions parfois très tranchées, parfois moins approfondies. Certains pensent que l'Afrique ne connaît pas de théâtre pour des raisons que nous évoquerons plus bas; c'est plutôt l'Occident qui aurait apporté ce genre en Afrique à travers la colonisation. C'est le cas par exemple de Ricard (1998, 1986) ou de Hussein (1991). D'autres pensent que l'Afrique connaît bien son théâtre avant l'arrivée du colonisateur. C'est le cas par exemple de Traoré (1958), Ngugi wa Thiong'o (1986) Sony Labou Tansi (1986), Zumthor (1983), Ruocco (2007). Nous avons cherché à pénétrer le problème en faisant le débat sur la question de l'existence ou non du théâtre africain en critiquant dans tous le sens les critères qui font soutenir ces genres de position. D'abord en cherchant à décortiquer les critères qui disqualifient l'existence du théâtre en Afrique, en vue de construire solidement notre argumentaire par rapport à la question. Notre lecture a pu ainsi établir l'existence des postulats ci – après au regard du débat quotidien sur la question :

- a) Le théâtre n'est pas africain à cause de l'absence des textes écrits selon que cela s'expliquent dans les propos des auteurs comme Ricard (1986 :32) qui défend que le théâtre s'inscrit tout entier dans l'univers de l'écriture, dans la construction poétique; ou Mulongo (2003 :87) qui écrit:
Une faiblesse majeure: l'absence de textes rigoureusement écrits et édités. D'où la difficulté (l'impossibilité) de reproduction scénique d'une pièce par d'autres troupes. Et par voie de conséquence, l'émergence des auteurs (et donc de la littérature) en langues nationales est sans cesse repoussée. L'on pourrait également y ajouter le problème de la langue employée: le travail de la langue. La langue du peuple est-elle condamnée à trop de simplicité, trop de légèreté dans la trame discursive? A l'absence de rigueur dans l'observance des règles linguistiques?
- b) Les genres considérés comme théâtraux par certains classiques (Zumthor, Baumgart, Lamko, Banham, Cornevin...) ne remplissent pas le critère à cause de l'absence en ces derniers (mythe, conte, palabre, chant traditionnel, rite...) de jeu et le non-respect de la mise à distance ;
- c) l'absence d'une architecture théâtrale appropriée selon les termes de Ricard et aussi l'expression théâtrale est le produit d'une élaboration poétique propre à certains groupes sociaux, l'Occident en l'occurrence (Ricard)
- d) L'inexistence dans ces genres d'une démarcation nette entre l'esthétique et l'expérience pratique de la vie politique et religieuse.

Le débat autour de ces arguments nous ont permis de construire à l'opposé le paradigme suivant :

- a) Le texte préalablement écrit ne suffit pas pour qualifier le théâtre (Triffaux 2013, Pruner 2010, Helbo 1975). La représentation et le spectacle étant beaucoup plus l'aboutissement de cet art vivant. Ainsi en témoigne ce propos de Maillot (1989 :111) :

Dans tout ce qui n'est pas le texte, et c'est beaucoup, le théâtre est donc un art de l'espace du fait, du matériau théâtral. Et donc, si on recherche la spécificité du fait, du matériau théâtral, ce n'est donc pas du côté par lequel le théâtre touche aux arts de l'espace qu'il faut chercher. Mais il serait également une erreur de considérer que la spécificité théâtrale se trouve dans le texte. Le texte ne suffit pas à définir le théâtre; il suffit à définir l'écrivain dramatique². La pièce une fois écrite, le travail de l'auteur dramatique est achevé, mais le théâtre n'a pas, pour autant, commencé de naître. D'autre part, le texte écrit suffit à montrer que l'on est dans l'art littéraire d'une façon générale, parce que le matériau utilisé est linguistique, mais cette définition est bien trop imprécise pour le théâtre. Dans la recherche de ce qui caractérise le matériau théâtral, le texte vient préciser que le théâtre est un des genres littéraires, comme le décor vient indiquer que le théâtre touche aux arts de l'espace, mais ni le texte, ni le décor ne sont des matériaux spécifiques au théâtre; ils ne suffisent donc pas à sa définition. On ne sera pas beaucoup plus heureux non plus si l'on cherche du côté de l'acteur. Bien entendu, l'acteur est essentiel au théâtre. [...]. L'acteur est donc un élément nécessaire au théâtre. Il n'est pourtant pas l'élément suffisant. Pour deux raisons. D'abord parce que en tant que matériau de l'art, l'acteur est présent ailleurs qu'au théâtre. Le diseur de texte qui accompagne ce qu'il dit avec les mouvements de son corps et les expressions de son visage, c'est aussi le poète qui déclame, le conteur qui récite, l'aède qui chante, le récitant, etc.

- b) Le jeu, la mise à distance : le jeu est l'une des caractéristiques fondamentales de genres africains qui rentrent dans cette catégorisation. Ils sont ludiques et récréatifs d'abord. Comme le démontre Lamko (2006 :13) :

La mosaïque générique, avec ses formes théâtrales ou extra-théâtrales [texte, rituel, danse, musique, chant, conte, mythe, légende, récit de vie, masque, projection, palabre, débat...], garantit l'aspect ludique tout en créant les effets d'identification nécessaires à la distance critique. Elle enracine le théâtre dans la vie présente des hommes et des femmes qui y prennent part comme un rituel initiatique et comme une célébration de leur mémoire.

Toute la géométrie théâtrale est respectée. Les spectateurs ne sont pas confondus à l'acteur, ni par rapport au rôle et moins encore par rapport à l'aire du jeu.

- c) L'architecture : Munch (2001) comme d'autres auteurs montre que le théâtre n'est pas définissable en tant que tel à cause de la diversité des architectures théâtrales « ... de la boîte à l'italienne à l'espace en plein air [...] On peut allonger cette liste;

2 C'est nous qui soulignons.

on peut même en déduire que le phénomène « théâtre » n'est pas définissable en tant que tel. » Brook (1972 :11) montre d'ailleurs que : « I cant take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged ».

- d) C'est vrai que l'art africain est fonctionnel et que la démarcation entre l'esthétique et la fonction est à peine perceptible. Mais nous devons noter que le théâtre est un art social. Séparer le théâtre de la société, c'est soutenir l'absence du théâtre; parce que le théâtre, c'est la société, c'est la vie; et d'ailleurs, l'une des caractéristiques du théâtre c'est le mime. Le théâtre, c'est d'abord l'imitation de l'homme dans sa vie de tous les jours. Il n'y a pas d'art ex-nihilo. Séparer le théâtre de la société, c'est vouloir trouver son origine hors du monde. Et pourtant l'origine du théâtre est à trouver dans la religion ou la politique : dans la vie. Donc la fonctionnalité ne dilue pas l'esthétique. Dans le contexte africain, elle l'appelle, elle la crée.

Notre position

Enonciation

Au regard des arguments et de contre – arguments ci –haut énoncés, nous avons pu établir qu'il a bien existé en Afrique, avant la colonisation, des formes de représentations spectaculaires similaires au théâtre sous d'autres cieux. Les Africains en étaient et en sont conscients et le reconnaissent comme discours parmi tant d'autres. Ainsi par exemple, les Bakongo désignent, tout l'arsenal des genres qui rentrent dans ce discours par le terme ntsbaka : jeu. Les Adioukrou de Côte-d'Ivoire désignent ce théâtre par le terme « *esgbègbl* » qui signifie jeu. La rencontre avec l'Occident a transformé ce théâtre et a donné lieu à ce que nous appelons le théâtre moderne. Nous avons proposé d'ailleurs dans le cadre kongo de désigner carrément le genre théâtral par le terme local ntsbaka qui traduit mieux la manière de considérer cet art par ce peuple. Ainsi avons-nous proposé pour le théâtre africain la typologie suivante :

Le théâtre traditionnel : Nous avons rangé dans ce type de théâtre, quelques genres de la littérature orale africaine : conte, épopée, mythe, chant traditionnel... La littérature orale africaine est d'abord une performance théâtrale. Une soirée au village est un phénomène artistique total intégrant dans la même structure tous les éléments de la géométrie scénique, des ressources linguistiques et ludiques, avec participation collective de la communauté tout entière. Zumthor (1983 : 198, 55) pense qu'en Afrique où les contes se miment, certains –chez les Ewé, les Yoruba etc. – se distinguent à peine de ce que serait pour les Occidentaux un théâtre. D'ailleurs, il pense que le théâtre apparaît de façon complexe, mais toujours prépondérante, comme une écriture du corps : intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel.

De ce point de vue, nous sommes en parfaite harmonie avec Baumgardt (2008 :50) qui énonce que « La spécificité du texte de littérature orale relève justement du fait que le texte n'est pas seul mais qu'il est entouré, qu'il est tributaire de la performance, qu'il

est indissociable des éléments relevant de la situation d'énonciation et de la façon de le dire, *car en dehors de la performance, le texte de la littérature orale n'existe pas*³ ». La façon de dire la littérature orale est la dramatisation. Cela s'explique encore mieux à travers ce propos de Toelle et Zakharia (2003 :207) concernant la naissance du théâtre arabe

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

C'est même là que réside la différence entre théâtre et littérature, comme le dit David (1997 : 97) « A la différence de la littérature, le théâtre représente une langue en action. Il met en scène des personnes qui parlent. Que ce soit à d'autres personnages ou au public n'a ici que peu d'importance. Le simple fait de parler est ce qui compte, en ce sens, la dramaturgie est d'abord un acte de parole ». C'est de cette manière que Patrini (1998 :301) propose une autre manière d'analyser le discours du conte, ainsi énonce-t-il qu'

A partir de cette exigence particulière qu'exige le discours du conteur, il faut considérer d'une autre manière les instruments de l'analyse littéraire traditionnelle fréquemment utilisés. Ces instruments sont déficients parce qu'ils présupposent un texte silencieux seulement parcouru des yeux; le texte du conteur sera toujours performant, les conteurs sont les réalisateurs d'une théâtralité vivante.

Nous relayons ainsi dans ce sens le point de vue des auteurs comme Struyf (1936), Traoré (1958), Izevbaye (1975), Labou Tansi (1983), Lamko (2006) ou Pairault (1970 :16) qui pense qu'

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

3 C'est nous qui soulignons.

Nous avons défini la critériologie⁴ suivante pour ce théâtre

- C'est un théâtre rural ;
- C'est un théâtre synthétique et total ;
- C'est un théâtre populaire, vivant et symbolique ;

Théâtre moderne : nous considérons le théâtre moderne africain comme un théâtre de la rupture et de l'évolution. Un théâtre qui rompt avec l'ancienne manière de représenter les choses mais qui s'adapte aux nouvelles exigences esthétiques du public. Comme le reconnaît Memel-Fote (1970 : 29)

Mais à chaque société, à chaque époque d'une société, son théâtre. Maintenant que la civilisation africaine rurale devient en même temps de plus en plus urbaine, que la technologie se développe, que la société connaît des clivages internes, parmi lesquels celui qui différencie lettrés et illettrés, ne voilà-t-il pas que le théâtre se dédouble, qu'un nouveau théâtre est né avec sa critériologie propre et sa signification particulière?

Le théâtre moderne africain est donc une rupture et une évolution par rapport au théâtre traditionnel. « Il y a là une mise en abîme du travail même de l'écriture, qui montre l'interdépendance des deux formes de théâtrales : celle du terroir, réactivée dans celle d'importation⁵ » (Kazi Tani, 1995 :115). Kesteloot (1970 :51) montre aussi que le théâtre africain moderne est né pendant la colonisation et il est tout naturel qu'il en porte les stigmates ». Rubin (1997 :14,15) définit aussi ce théâtre comme la symbiose du traditionnel africain et de l'occidental :

[...] Yet these differences must be articulated and recognized if one is to begin to grasp the nature of theatre in African culture. To do so, one must be open to larger definitions of the word than are normally found in western tradition, alternative definitions. This is part of what our two African volume editors are suggesting when they make distinctions between traditional and modern theatre in their introduction to this volume. [...]: "Obviously, if one is only interested in spoken drama one will not be able to understand the essence of contemporary African theatre, the rich fusions that are being made now even by traditional artists or those who, trained in western dramatic form, are beginning to reintroduce into their work."⁶

Cette rupture et cette évolution, nous l'avons situé à trois niveaux : de la langue, des personnages, et de l'espace. Du point de vue de la langue, nous assistons à la mixité de la langue, qui met ensemble des parlers locaux et les langues occidentales avec une forte inclination au code-switching. Ambassa. Betoko (2010) parle du théâtre francophone au Cameroun comme une nouvelle forme de littérature orale née de la rencontre du français et des langues camerounaises. Mulongo (2003) explique ce qu'il appelle « un nouveau

4 Voir notre thèse (2014:170).

5 C'est nous qui soulignons.

6 C'est nous qui soulignons.

langage » caractéristique de ce théâtre. En effet, Avec sa (ou ses) langue(s), le peuple s'est mis à développer un autre code langagier : souvent en « colonisant » certains vocabulaires et/ou locutions françaises auxquels il attribue son propre contenu sémantique, différent du contenu originel. Ricard (1972) relève l'effort des écrivains nigériens Chinua Achebe et Wole Soyinka à africaniser l'anglais. Ainsi n'hésitaient-ils pas et toujours avec succès à « ibo-iser » leur syntaxe et à parsemer leur vocabulaire de mots ibo facilement acceptés dans un contexte ibo.

Du point de vue des personnages, on assiste à une liberté des personnages, là où souvent dans le théâtre traditionnel, un seul acteur jouait tous les rôles, incarnait autant de personnages auxquels il s'adaptait, nous assistons à l'émergence de plusieurs acteurs qui incarnent librement des rôles différents. Comme le témoignent Toelle et Zakharia (2003:215) « Les techniques d'écriture se transformèrent peu à peu au contact des œuvres occidentales, les personnages individualisés finit par l'emporter sur le personnage-type ». Makhélé (1995:7) expérimente aussi la naissance d'une nouvelle dramaturgie dont les personnages ne sont plus ni des figures mythiques, mais avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain, « Des personnages qui ont tirés les maux de la ville, les éclats du choc des cultures ».

Du point de vue de l'espace, suite à l'urbanisation de la ville ; nous assistons dans ce théâtre à une tension entre l'espace rural et l'espace urbain. Les deux espaces se trouvent confrontés et opposés et exposent des préoccupations majeures auxquelles sont confrontés les Africains dans leur quotidien. L'espace dans ce théâtre « Reflète les déchirures entre monde rural et ville, mais aussi entre la ville hybride héritée de la période coloniale et celle qui plonge ses racines dans l'histoire locale » (Hallaq, 2002:15).

Ce théâtre répond à la critériologie⁷ que nous avons ainsi définie :

- Né du contact avec l'Occident ;
- Théâtre à espace binaire avec une mixité de la langue ;
- Populaire, synthétique, total et vivant ;
- Symbiose du traditionnel et de l'occidental

Le théâtre importé : c'est le théâtre occidental qui a été importé en Afrique et qui continue à se jouer jusqu'à ce jour. L'interprétation et/ou l'adaptation des classiques occidentaux tels que Shakespeare, Molière, Racine, Victor Hugo...

Les deux derniers types constituent ce que nous appelons dans notre typologie, le théâtre contemporain.

Démonstration

Notre argumentaire à ce sujet a été construit sur la base d'une orientation théorique énoncée par les auteurs comme Bourdier⁸, Grawitz (1993), Calame Griaule (1977). Analysant l'histoire comparée des représentations du monde social, Bourdier montre que

7 Voir notre thèse (2014: 210).

8 Cité par Pohlig Matthias (2008:43).

la construction du monde social n'est ainsi pas séparable des représentations que s'en font ses propres acteurs et celles-ci s'imposent donc bien comme l'un des objectifs spécifiques de l'histoire sociale. Grawitz (1993) expliquant la démarche phénoménologique montre que celle-ci consiste à savoir comment se situe l'individu par rapport à cet objet vécu? Il sera la conscience intentionnelle, «le rayon qui éclaire la chose», écrit Picon (1965 :55). En effet, «le sujet face à la transcendance de l'objet est conscient de l'acte par lequel il donne à celui-ci une signification » (Grawitz, 1993 :10). Calame Griaule explique la relation entre l'homme, le milieu et les désignations. Ainsi démontre-t-elle le rôle de la langue dans l'expression de la relation entre l'homme et son milieu, naturel ou culturel. Car l'ethnoscience, selon ses termes, ne consiste pas seulement à décrire la relation entre l'homme et son milieu sous l'angle du rôle tenu, par exemple, par les espèces animales ou végétales dans un écosystème, bien que cet aspect soit de toute évidence important. Il faut aussi découvrir comment un groupe donné perçoit cette relation et l'exprime, entre autres, à travers sa langue. En effet, «Une condition idéale d'observation est celle d'établir un espace de communication plus ou moins permanent avec les communautés et leurs modes de vie, leurs rituels quotidiens.» (Magieri, 2013 :77). Suivant cette orientation, il nous était question de situer le phénomène théâtre dans une situation contextuelle bien déterminée : l'Afrique. Comment les Africains perçoivent-ils cette notion et quel sens lui donnent-ils ; car comme l'ont bien souligné Helbo et Butor (1979 :13), «On ne peut pas poser la question < Qu'est – ce que l'art? > Sans y ajouter les questions < Quand? Où? Et Comment? > Car, « Il n'y a pas d'art sans authenticité » (Kesteloot, 1965). Ensuite il nous fallait situer le phénomène théâtre dans une approche universelle pour déduire de la rationalité des positions prises, c'est-à-dire, il convenait de définir les préalables d'un genre théâtral pour vérifier, dans un premier sens, si les arguments niant l'existence du théâtre en Afrique avaient vérifié lesdits préalables, et dans l'autre sens si les arguments reconnaissant cette existence tenaient compte de ces préalables. Nous avons donc pu comprendre avec les auteurs comme Helbo, Naugrette, Lamko, Biet et Triau que le théâtre comme le cinéma est un art de la complexité. Il ne se définit pas suffisamment par rapport à un élément, mais il se définit par rapport à certaines variables reconnues comme essentielles et pertinentes. C'est à partir de ces variables que nous avons construit la grille admettant l'existence d'un théâtre en Afrique. Lamko (2006 :9) face à cette problématique du théâtre africain se pose des questions fondamentales :

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

Il s'est avéré important donc de clarifier cette complexité qui traduit l'essence de cette notion telle qu'elle ressort à travers l'ouvrage question de Helbo (2007) : *Le théâtre, texte ou spectacle vivant?*, à travers le questionnement de Rousset (1997) « Qu'est-ce réellement que le théâtre? » ou chez Naugrette (2007) « L'esthétique théâtrale en question : le texte et la scène ». En effet, pour Naugrette, le statut du théâtre au sein de l'esthétique dépend tout d'abord de la nature qu'on lui attribue : de la définition qu'on en donne et donc de sa classification en tant qu'art. La forme comme contenu du discours esthétique sur le théâtre trouve son origine dans la réponse faite à la question : qu'est-ce que le théâtre? Or, cette réponse est éminemment variable, en raison de la nature même du théâtre, art ambigu, hétérogène, qui repose fondamentalement sur la dualité de l'écriture et de sa représentation. Art composite, le théâtre peut être et a été longtemps considéré et défini sous l'un de ses aspects seulement, l'un des éléments qui entrent dans sa « composition » : texte ou spectacle; ou bien il peut être assumé dans sa totalité, dans son hétérogénéité. Ce qui bien sûr modifie à chaque fois le regard que l'on porte sur lui, donc la réflexion esthétique. Treillhou-Balaude (2003) pense que tout texte dramatique esquisse la représentation; au sens linguistique du terme [qui n'est pas distinct, dans son fonctionnement, de la représentation théâtrale]. Petit Jean (2009) montre bien par exemple qu'il est communément admis que le théâtre se différencie du roman par le fait d'être « un art à deux temps » (Gouhier 1989), « un art à double régime d'immanence » (Genette 1994), « un processus opéréal à deux phases » (Vouilloux 1997) ». Dans ce sens « Le théâtre est avant tout un art de la représentation, de la scène plus que de l'écrit ». (Notre Librairie, 2006 :23).

Dans cette hétérogénéité, dans cette complexité, dans cette ambiguïté, il s'est dégagé des variables fondamentales qui permettent, comme nous l'avons dit, de reconnaître universellement la notion aux contours multiples. Biet et Triau (2006 :11) ont ainsi posé les principes observables par lesquels, ils supposent reconnaître le théâtre. Selon ces auteurs, il n'y a pas, continûment, une théorie essentielle du théâtre, mais quelques principes observables. Et s'il faut, individuellement, pour faire du théâtre, ou pour aimer et apprécier le théâtre, déterminer des critères, choisir une théorie principale –qui peut être souvent de l'ordre du goût, ou définie par un choix esthétique et idéologique – ou une réception, comme une esthétique singulière, la longue histoire nous montre clairement que les choix des lecteurs et des spectateurs ont considérablement varié et se sont, dans une même période, généralement opposés. Nulle essence éternelle, donc, mais un dispositif, entraînant quelques caractéristiques (*une représentation, exposant des présences à des regards, organisant des perceptions, en une performance en direct, dans un cadre collectif...*) et impliquant l'activation de certaines données, et des pratiques, diverses. Toutefois, l'on peut repérer, font-il observer, quelques notions générales, et surtout des conventions qui sont là pour être tour à tour respectées, détournées, transgressées, parce que le théâtre repose sur **le jeu**. Et Brook (1972) de souligner que le théâtre commence à exister dès lors qu'il y a d'une part **un acteur** qui joue et de l'autre **un spectateur** qui regarde et cela, quel que soit **l'endroit**. Et dans *A Theory of Performing Arts* (1987), Helbo considère la performance, exécution en soi, comme l'énonciation qui se réalise en présence d'un observateur dans les limites des conventions théâtrales.

La méthodologie

Notre démarche dans la rédaction de cette thèse était critique et analytique. Du début à la fin de cette thèse, nous avons essayé de critiquer certains points de vue, de manière à proposer, de façon transversale notre propos. Dans cette critique générale, nous avons forgé ce que nous avons appelé la méthode interactive. La méthode interactive est une méthode de complexité visant à explorer des phénomènes complexes, en vue de saisir les principes qui fondent leur appréhension unique. C'est une démarche interdisciplinaire qui cherche à expliciter la totalité d'un phénomène. La totalité d'un phénomène comme l'explique Château (2005) n'est autre chose que la pluralité considérée comme unité. Ainsi face à cette multitude d'éléments que nous proposait notre corpus, cette méthode nous indiquait une interaction disciplinaire. Cette manière interactive de saisir l'unité à travers la complexité de l'objet étudié correspond à l'explication que Lesne (2009) donne d'un système complexe : Mais pour moi, souligne Lesne, la principale caractéristique d'un système complexe est sa causalité circulaire, en termes plus explicites l'existence des rétroactions des comportements collectifs et des propriétés émergentes (macroscopiques) sur le comportement des éléments (microscopiques). Les éléments vont collectivement modifier leur environnement, qui en retour va les contraindre et modifier leurs états ou comportements possibles. Dans un système complexe, connaître les propriétés et le comportement des éléments isolés n'est pas suffisant pour prédire le comportement global du système. Le théâtre dans sa complexité n'est nullement réductible à une démarche. Comment résoudre une problématique aussi complexe si on s'enferme dans une même et unique démarche, surtout dans le cadre des études comme celle-ci où l'objet est ambivalent. En effet, Pradier (2013 :49) démontre que l'interdisciplinarité est une pluridisciplinarité en dialogue critique. Elle permet d'invalidier les approches singulières, de les corriger, de les compléter ou d'en montrer les limites. Parfois, l'interdisciplinarité est à même de mettre en œuvre de nouvelles disciplines : psycholinguistique, sociolinguistique, psychobiologie, économie politique, biologie moléculaire etc. Resweber (1981) insiste pour qu'on ne voie pas dans ce paradigme un simple dénominateur commun, mais plutôt la symbolisation d'un non-dit ou d'un impensé vers lequel font signe les discours des disciplines. Nous avons rangé notre corpus aussi et surtout comme art du spectacle vivant, de cette manière nous avons considéré la terminologie classique de Hjelmslev (1971) qui pense qu'une œuvre d'art scénique et des arts vivants peut être considérée comme une sémiotique multiplanaire non conforme entre les plans constitutifs. [...] Le texte d'arts vivants se produit et se déplace diachroniquement et synchroniquement en assemblant et désassemblant des unités de diverses magnitudes, substances et consistances de codes.

Au regard de ce qui précède et considérant le caractère dialogique des pièces de théâtre, nous avons interrogé la sociolinguistique interactive notamment suivant l'approche fonctionnelle ou situationnelle de Gumperz (1982) [dont l'objet est d'analyser les effets du contact de langues, et d'étudier les fonctions conversationnelles et pragmatiques des alternances de codes comme éléments modulateurs du discours] et à ce qu'il est convenu de considérer comme l'approche conversationnelle; sur la théorie du « jeu

transactionnel» de Parkins (1974) où le code-switching est perçu comme une forme de transaction de valeurs ethniques et socio-économiques entre les participants de l'interaction, la théorie de l'accommodation discursive de Giles & Cie(1987) qui expliquent le code-switching comme une recherche de convergence ou divergence du locuteur vis-à-vis de l'interlocuteur; ou encore du marquage de Myers-Scotton (1993), qui considère la motivation dans une communauté donnée, de divers choix linguistiques, dont le code-switching, d'abord comme la possibilité de négociations d'identités sociales, où le rôle de l'auditeur est un facteur aussi déterminant que celui du locuteur dans les choix langagiers. Le genre que nous analysons atteste à travers le discours des personnages un recours fréquent et régulier au code-switching. Considérant que le théâtre est une représentation sociale, nous avons essayé d'analyser les motivations qui expliquent les choix des personnages sur l'un ou l'autre parler en vue d'établir par la suite les habitudes langagières de la population dont ces personnages portent la voix. L'explication de ce phénomène obéit bien sûr à la démarche ci-haut énoncée.

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

Nous avons aussi questionné la pragmatique notamment la pragmatique inférentielle qui cherche à décrire et à analyser tous les phénomènes qui interviennent lorsque deux individus se parlent. Sa force est de ne pas considérer seulement les informations linguistiques activées dans la communication, mais aussi celles qui ne sont pas formulées et qui devront donc être inférées pour pouvoir interpréter l'énoncé. Eco (1979 :16) appuie cette option en considérant qu'« Un locuteur normal peut inférer de l'expression isolée, son contexte linguistique possible et ses circonstances d'énonciation possibles. Contextes et circonstances sont indispensables pour pouvoir inférer à l'expression qui permet au locuteur de deviner son contexte ». Ce qui signifie que la pragmatique « Décrit l'usage que des parlants visant à agir les uns sur les autres font des énoncés ». (Kerbrat,

1990 :76). Ainsi que l'on peut s'en apercevoir, cette approche nous a aidé notamment à prendre en compte le contexte de l'énonciation pour déterminer le sens de tout énoncé. L'idée force de cette approche est de considérer que l'objet de l'investigation, ce ne sont pas des phrases abstraites, mais des énoncés actualisés dans des situations communicatives particulières. (Kerbrat, 1990).

Nous avons considéré nos matériaux oraux comme signe dont le sens ne peut être compris que dans le contexte Kongo. Ainsi, pour essayer de pénétrer les différentes informations qu'ils renferment, il nous fallait le décoder suivant la compréhension locale. En cela une démarche herméneutique avec l'exploration du symbolique surdéterminé (poly-sémie) de l'univers kongo s'en est mêlée. En effet, « L'exigence de la relation au contenu découle très clairement d'une compréhension précise de la tâche de l'herméneutique, et – préalablement – d'une compréhension précise de la structure du texte, à savoir la nature du passage et ce qui le rend obscur » (Szondi, 1989).

Nous avons cherché à retrouver, dans la mesure du possible, les intentions de sens dont sont porteuses les pièces de théâtre [ceci implique la prise en compte des comportements spontanés et sollicités des personnages, et la connaissance de la culture appuyée par des investigations sur place auprès d'autres informateurs autochtones compétents] à débobiner le fil des investissements sémantiques analogiques en s'appuyant sur certaines techniques et concepts fondamentaux de la littérature, communication, philosophie du langage, sémiotique, la sociolinguistique ou la pragmatique et de l'intertextualité, comme nous venons de l'expliquer ci-dessus.

Enfin, nous avons recouru à l'anthropologie du spectacle ; parce que nous avons considéré les pièces analysées comme du spectacle ancré dans la culture et donc l'interprétation doit tenir compte, comme le dit Helbo (2007) du cadre social et de la relation univers du texte dramatique. En effet, comme le dit Leveratto (2013) Réintégrer l'usage conscient de son corps que fait le spectateur à travers les situations de consommation culturelle quotidienne, soit toute la dimension de la gestion des émotions suscitées par les objets culturels qu'il rencontre dans le cadre de son loisir, c'est reconnaître la culture du spectacle, au sens à la fois du savoir et de l'action de cultiver sa sensibilité et son jugement, qu'il possède. Il s'agit de réintroduire dans l'observation non seulement le savoir qu'apporte au spectateur sa familiarité avec des objets artistiques, mais celui qui résulte de son engagement personnel ici et maintenant dans le spectacle, au sens d'un agencement à la fois social et technique.

Conclusion

Notre objectif en écrivant cette thèse était de revisiter le débat sur l'existence ou non du théâtre africain, de manière à filtrer les différents arguments et à insérer, de façon transversale, notre point de vue, issu de cette confrontation argumentaire. L'apport méthodologique de cette démarche, ce n'est pas d'avoir pris parti pour une position ou pour l'autre ; mais plutôt d'avoir profité de cette tension pour apporter une masse d'informations visant doublement l'approfondissement de cette question : d'un point de vue théorique et d'un point de vue conceptuel. Avec une telle démarche, nous pensons avoir

contribué comme Derive à récuser le point de vue selon lequel les communautés africaines traditionnelles n'avaient pas de théories sur leur pratique verbale et qu'il ne saurait donc y avoir chez elles de conscience d'un domaine proprement littéraire. Ainsi avons – nous pensé avoir eu à ajouter une plus – value dans la manière de définir l'esthétique africaine. Nous nous inscrivons ainsi dans l'optique du colloque de Yaoundé de 1973 où Diagne montrait que la critique africaine a un champ spécifique. Elle doit par rapport à la spécificité de ce champ dégager ses propres outils d'analyse, définir sa propre vision et sa propre idéologie. De la sorte, nous avons montré qu'en tant que vision spécifique, l'œuvre africaine nécessite donc une critique située qui implique une lecture spécifique dans l'axe des contenus et des techniques du contexte. Ainsi, la théorisation découlant de cette thèse permet d'établir que « (...) la littérature de l'espace africain a pu s'instituer, s'imposer et se faire reconnaître en tant que lieu social à part entière, en construisant ses propres « lois et règles du jeu » dans un sens institutionnel et systématique. » (Ngoran 2009 :18). Ses lois constituent des constructions issues d'un arbitraire à la fois sociologique et historique conférant ainsi à l'œuvre africaine toute sa légitimité ou sa recevabilité esthétique, générique, stylistique, thématique et institutionnelle.

Références

- Ambassa-Betoko, Marie-Thérèse (2010). *Le théâtre populaire francophone au Cameroun (1970-2003)*. Langage, Société, Imaginaire.
- Banham, Martin (editor) (2004). *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Baumgardt, Ursula (2008). « La performance » in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, pp. 49-76.
- Biet, Christian & Triau, Christophe (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard.
- Brook, Peter (1972/1973). *The empty space*, éditions Pelican Books.
- Calame Griaule, Geneviève (1977). *Langage et cultures africaines. Essai d'ethnolinguistique*, Paris, François Maspero.
- Château, Dominique (2009). *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- David Gilbert (1997). "L'autre et le même: Théâtre de France et théâtre québécois contemporain" in *Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme* (sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos), Québec, Nuit Blanche.
- Grawitz, M. (1993). *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz 9ème édition.
- Hallaq, Boutros (2002). « Présentation » in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, sous la direction de Boutros hallaq, Robi Ostle, Stefan Wild, Sorbonne, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 9-16.
- Helbo, André (2007). *Le théâtre : texte ou spectacle vivant? 50 questions*, Paris, Klincksieck.
- _____ (1987). *Theory of Performing Arts*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins.
- Helbo, André & Butor, Michel (1979). *Vers une littérature du signe*, Bruxelles, Editions Complexe.
- Hjelmslev, Louis (1971). *Prolegómenos a una teoria del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.
- Kazi-Tani, N-A (1995). *Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan.
- Kesteloot, Lilyan (1970) « les formes théâtrales dans la vie africaine » in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan*, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 21-24.

- Lamko, Koulsy (2006). « Théâtre du Sud : l'épineuse question du répertoire » in *Notre Librairie. Revue des littératures du sud (Théâtres contemporains du Sud 1990-2006)*, n° 162, juin-août, pp 9-15.
- Lesne, Annick (2009). « Biologie des systèmes : l'organisation multiéchelle des systèmes vivants » in *Médecine Sciences*, n° 25, pp. 55-56.
- Maillot, Pierre (1989). *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Makhélé, Caya (1995). « Les voies du théâtre contemporain en Afrique » in *Théâtres d'Afrique noire, Alternatives théâtrales*, n°48, juin.
- Mbwangi Mbwangi Julien (2014). *Le théâtre africain et ses caractéristiques. Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*. Thèse soutenue à l'Université Libre de Bruxelles en cotutelle avec l'Université de Gand pour l'obtention du grade de Docteur en Langues, Lettres et Traductologie et de Docteur en Langues et Cultures Africaines.
- Memel-Fote, Harris (1970). « Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel » in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan, Ecole des Lettres et Sciences Humaines*, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp 25-30.
- Mulongo Kalonda., H. (2003). *Le théâtre congolais au XXème siècle. Langue, Langage et discours social*, Lubumbashi, Celtram.
- Naugrette, Cathérine (2007). *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- N'goran, David K (2009). *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.
- Ngugi wa Thiong'o (1986). *Decolonising the Mind, the politics of language in Africa literature*, Londres, J. Curry.
- Pairault, Claude (1970). « Où trouver le théâtre » in *Le théâtre négro-africain, Actes du colloque d'Abidjan, Ecole des Lettres et Sciences Humaines*, 15-29 avril, Paris, Présence Africaine, pp. 10-15.
- Patrini, Maria (1998). *Le conteur contemporain : une étude de la transmission et de la réception orales du conte en France*, Thèse 'anthropologie sociale sous la direction de Nicole Belmont, Paris, EHESS.
- Petit Jean, André (2009). « Texte dramatique et Sciences du langage », in *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre* (sous la direction de Claude Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem et Cecile Narjoux), Dijon, Edition Universitaire de Dijon, pp. 25-41.
- Ricard, Alain (1988). *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*, Paris, Silex-Nea.
- Pradier, Jean-Marie (2013). « Ethnoscénologie et interdisciplinarité » in *Interdiscipline et art du spectacle vivant*, sous la direction d'André Helbo, Cathérine Bouko et Elodie Verlinden, Paris, Honoré Champion, pp. 45-56.
- Resweber, Jean Paul (1981). *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses universitaires de France.
- Ricard, Alain (1986). *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire, l'Age d'Homme*.
- Ruocco, Monica (2007). « La Nahda par l'Iqtibas : Naissance du théâtre arabe » in *Histoire de la littérature arabe moderne, Tome 1 : 1800-1945*, sous la direction de Boutros hallaq et Heidi Toelle, Paris, Actes du Sud, pp. 151-191.
- Toelle, Haidi & Zakharia, Katia (2003). *A la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.