

ESQUISSE D'UNE METHODE DRAMATURGIQUE POUR L'ANALYSE DES TEXTES THEATRAUX CONTEMPORAINS AFRICAINS : EXEMPLE DU CONGO-KINSHASA

Trésor MBIKAVU

*Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo
dieudonnembikavu19@gmail.com*

Résumé

Le présent article propose un schéma d'analyse dramaturgique capable de saisir les spécificités de la théâtralité des textes contemporains africains de manière générale et congolais en particulier.

A travers une approche épistémologique, il se fonde sur les travaux de Patrice Pavis, notamment sa méthode d'analyse des textes dramatiques et sa théorie de la théâtralité enrichie de la théorie de l'intermédialité de Muller et de la polyphonie de Bakhtine. Contrairement à l'analyse dramaturgique de Pavis orientée vers la réception que le lecteur réalise du texte, notre méthode est axée autour de la production des œuvres et de leurs contextes. Elle se construit ainsi autour de quatre niveaux d'analyse dont le niveau textuel, les structures discursives, actantielles, narratives et idéologiques. Pour se construire, elle prend en compte un ensemble des particularités relatives à la littérature et au théâtre africain.

Mots-clefs : *analyse dramaturgique, théâtralité, théâtre contemporain.*

Abstract

This article proposes a dramaturgical analysis scheme capable of grasping the specificities of the theatricality of contemporary African texts in general and Congolese texts in particular.

Using an epistemological approach, it is based on the work of Patrice Pavis, in particular his method of analyzing dramatic texts and his theory of theatricality, enriched by Muller's theory of intermediality and Bakhtin's theory of polyphony.

Unlike Pavis's dramaturgical analysis, which focuses on the reader's reception of the text, our method focuses on the production of works and their contexts. It is built around four levels of analysis: textual, discursive, actantial, narrative and ideological structures. It takes into account a range of particularities relating to African literature and theater.

Keywords: *dramaturgical analysis, theatricality, contemporary theater.*

Introduction

En République Démocratique du Congo, le théâtre de ce début du XXI^e siècle semble emprunter le chemin des profondes mutations, à l'instar de l'Afrique en général avec ceux que Sylvie Chalaye décide de nommer les enfants terribles des indépendances, « (...) une nouvelle génération d'hommes de théâtre africains qui tournent le dos à cette quête identitaire qu'ils jugent vaine pour affirmer une ouverture à l'altérité, se laisser traverser par toutes les influences et embrasser ainsi la diaspora » (S. Chalaye, 2022). Parmi eux on peut citer : Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Koulsi Lamko et Caya Makhélé. Du texte à la scène, il laisse observer une certaine rupture avec celui qu'ont décrit les critiques dès les premières heures des indépendances, ou pour mieux dire, depuis l'époque coloniale jusqu'à la fin des années 1990.

La trajectoire empruntée par la dramaturgie congolaise du théâtre missionnaire au genre actuel s'est montrée dynamique et diversifiée. Avant les colons, on a assisté à un certain nombre de pratiques socioculturelles qu'un ensemble de chercheurs défenseurs de l'existence d'un théâtre traditionnel rangent dans la catégorie du théâtre précolonial. Avec la colonisation, c'est l'émergence d'un théâtre missionnaire essentiellement tourné vers l'évangélisation. La rencontre de ce dernier avec le folklore de l'espace congolais a présidé à la naissance de ce que MUKALA-KADIMA NZUJI finit par qualifier de théâtre moderne congolais dans son ouvrage *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa* publié en 2012.

A l'ère actuelle, un théâtre se développe aux antipodes de cet art dramatique moderne auquel nous ont habitués les dramaturges comme Albert Mongita ET Mobyem Mikanza. Celui-ci s'inscrit dans la négation d'un grand nombre de règles traditionnelles d'écriture et de pratique théâtrales. Animé par des auteurs et metteurs en scène comme Djo ngeleka, David-Minor Ilunga,

Sinzo Aanza, Michael Disanka, pour ne citer que ceux-là, il est désigné par certains critiques sous le terme de théâtre contemporain.

Ce qu'on nomme théâtre contemporain dans le domaine général de la critique théâtrale, c'est non seulement cette révolution artistique née en Europe au début du XX^e siècle, mais aussi de nos jours, la somme des mouvements dialectiques des réactions et des ruptures entreprises d'abord contre le théâtre classique du XVII^e siècle. Il remet en cause les règles aristotéliennes pour proposer un drame fondé sur la mise en crise du dialogue, de l'action, de la fable, de l'intrigue, du personnage, somme toute de tous les éléments constitutifs du théâtre.

La mise en crise se révèle donc comme une spécificité majeure du théâtre contemporain. On rompt avec les canons classiques d'écriture et de représentation. La vraisemblance cède la place à la distanciation. La fable n'est plus fondée sur le « qu'est-ce que ça raconte », on observe une fragmentation de l'intrigue, ce qui rend difficile le résumé de la pièce, le personnage de plus en plus se déshumanise. A l'opposé du théâtre de l'action s'érige un drame hybride dans lequel l'épique se mêle au dramatique. Le spectateur n'assiste plus à une représentation où tout est apprêté pour lui fournir le sens ou faciliter l'accès à ce dernier. Il devient le co-constructeur de sens, celui qui participe à la signification de l'œuvre.

Pour revenir à notre recherche, notons : qu'il s'agisse de l'Afrique de manière générale ou du Congo en particulier, la rupture est à comprendre ici dans le sens d'une conception dramaturgique prise dans le tourbillon des cultures du monde » (S. Chalaye, 2022). Elle est donc un changement se présentant comme une symphonie brassant les éléments d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et de là-bas, qu'une fracture lisible entre deux genres distincts et radicalement opposés.

C'est dans le sillage de ce nouveau théâtre que s'inscrit la présente réflexion. Elle part du constat que le théâtre congolais

vient de connaître dans son évolution un bouleversement important. Ce bouleversement est à la fois le fruit d'une rupture par l'apport d'un ensemble d'aspects dramatiques nouveaux, et d'une continuité par la survivance de certains traits de la dramaturgie classique.

Cet article voudrait, à travers une approche épistémologique, proposer un schéma d'analyse en mesure de cerner ce phénomène particulier. Pour apprêter cet outil méthodologique à même de sonder sa particularité, il s'appuie principalement sur l'analyse dramaturgique de Patrice Pavis ainsi que sur sa théorie de la théâtralité. Pour combler les faiblesses présentées par les travaux du théoricien français et parvenir à une grille d'analyse spécifique au théâtre congolais et africain, nous adjoignons à ces réflexions de Pavis quelques autres théories dont la polyphonie de Bakhtine et l'intermédialité de Muller.

Il faut déjà noter que la démarche à laquelle nous aboutirons à l'issue de cet article n'est pas exclusive à l'analyse des pièces de nos deux dramaturges : Sinzo Aanza et Michael Disanka dont les pièces ont été choisis comme corpus, mais à toute œuvre présentant des spécificités prises en compte dans le cadre de ce travail.

L'essentiel de notre dissertation se constitue autour de trois points majeurs : le premier expose la problématique du théâtre contemporain dans un contexte congolais, le second présente un cadre théorique qui nous permet de construire notre schéma d'analyse et le dernier propose une démarche méthodologique capable d'appréhender la théâtralité des textes contemporains congolais et par extension des textes dramatiques africains.

1. Contemporanéité et spécificité du théâtre congolais

On s'accordera avec les linguistes que la signification du terme théâtre contemporain ne résulte pas nécessairement de la somme des sens des unités qui le composent. Théâtre et contemporain

pris singulièrement regorgent déjà des ambiguïtés dont la simple addition ne ferait qu'empirer la situation. La polysémie que contient le nom joint au dynamisme de l'adjectif ne permet pas de désigner un phénomène ou une tendance unique et stable. De ceci, il reste encore qu'on s'interroge : qu'est-ce qu'alors le théâtre contemporain ?

De manière générale, contemporain « apposé à théâtre, écriture ou mise en scène, désigne ce qui se fait actuellement ou depuis très peu de temps. C'est aussi ce qui est novateur ou expérimental » (P. Pavis, 2018 : 76-77). Que l'on se place du côté de ce qui est actuel ou de ce qui est novateur, on ressent toujours ce sentiment de l'éphémère qui anime la notion. Un peu comme pour dire qu'une tendance actuelle ou novatrice en chasse une autre, jusqu'à aboutir à un certain mouvement continu des formes nouvelles de demain qui relèguent celles d'aujourd'hui au statut d'ancien.

Le théâtre classique, par exemple, n'était-il pas en son temps contemporain au regard de celui de l'époque médiévale ou de celui de l'antiquité gréco-romaine même s'il s'en inspirait énormément ? Les exemples qui démontrent le dynamisme de la notion sont légions, mais aussi, le fait qu'elle renvoie à des multiples référents repérables dans des temps et espaces géographiques différents, remet en cause son unicité et admet que l'on parle non du théâtre contemporain mais des théâtres contemporains.

Pour tenter une définition concrète du terme, Patrice Pavis (2018 : 76-77) dit que « quand on parle du théâtre contemporain, c'est souvent pour désigner ce théâtre qui s'oppose au théâtre moderne, celui des avant-gardes du début du XX^e siècle. C'est aussi pour éviter le débat entre des époques et des écoles comme moderne et postmoderne, dramatique et post-dramatique ». Le théâtre contemporain est donc dans le contexte dramatique occidental cet ensemble des nouvelles formes apparues à l'issue de la seconde guerre mondiale. Il désigne à la fois : ce théâtre

philosophique de Camus et Sartre, ce théâtre engagé de Bertolt Brecht et Artur Miller, ce théâtre poétique de Paul Claudel, Jean Giraudoux et Jean Cocteau, ce théâtre de l'absurde d'Ionesco et Beckett, etc.

Dans le contexte africain, référons-nous aux travaux de Sylvie Chalaye pour comprendre le théâtre contemporain comme cette tendance théâtrale apparue autour des années 1990 en réaction contre celle de la quête identitaire incarnée par des dramaturges comme Sony Labou Tansi. En lieu et place d'un théâtre replié sur soi, fondé sur la dramaturgie aristotélicienne, et proposant une exploration des traditions africaines, la nouvelle tendance rétorque avec celui de la mise en crise et d'une ouverture à l'altérité.

Lorsqu'on observe la critique théâtrale du Congo-Kinshasa, surtout celle des milieux universitaires, on se rend compte de la pluralité des sens que les chercheurs attribuent à ce concept, laquelle pluralité tend parfois à un flou sémantique dans la mesure où on ne sait plus réellement à quoi réfère concrètement en contexte congolais le terme théâtre contemporain.

En lisant tout de même les quelques productions scientifiques à notre portée, il en ressort deux compréhensions essentielles de ce concept. Il désigne dans un premier temps, comme dans les intitulés des thèses de Gatembo Nu-Kake (1969) et Yoka Lye Mudaba (1977), ce théâtre du type aristotélicien issu du contact avec l'occident. Il se confond dans ce cas avec ceux de théâtre classique, moderne ou postcolonial. Dans un second temps, comme dans l'article de Fabien Kabeya (2015) et celui de Renata Jakubczuk et Witold Wolowski (2021), il renvoie à cette rupture esthétique commencée timidement à partir de la décennie 90 pour s'affermir avec les productions dramatiques de ce début du XXI^e siècle.

C'est surtout avec la seconde compréhension que nous avons abordé notre recherche. Le théâtre contemporain congolais est pour nous, celui écrit et pratiqué au-delà de 1990, année de la

promulgation du multipartisme jusqu'en ce début du XXI^e siècle. Il ne s'agit pas cependant de la totalité des pièces écrites ou représentées au cours de cette période, mais d'un ensemble des textes et spectacles qui se revendiquent, de par leurs esthétiques et parfois leurs thématiques, comme étant aux antipodes du théâtre hérité de l'aristotélisme dramatique.

Après avoir été en contact avec la rare littérature existant sur le sujet, nous sommes en mesure d'avancer que le théâtre contemporain congolais tire ses origines d'un ensemble d'événements sociopolitiques, économiques, et culturels qui se sont progressivement révélés comme précurseurs des formes nouvelles succédant à celle immédiatement écrites et pratiquées après l'indépendance. Le colloque d'octobre 1972 évoqué par Kadima Nzuji (2012), au cours duquel les conditions de travail des troupes privées furent examinées, reste, à notre avis, le point de départ des mutations importantes que connaîtra le secteur privé de théâtre, notamment avec la résolution prise par les participants de s'ouvrir aux partenariats avec les mécènes et les institutions autres que le gouvernement.

Cette résolution a contribué à la naissance des plusieurs troupes et à l'avènement des festivals entre les décennies 70 et 80. Mais cet élan dramatique se verra tout de même attiédi avec la succession des crises économiques, des guerres et d'instabilités politiques qui caractériseront le cours de la décennie 90. C'est le cas du pillage de 1991 qui entraîna la fermeture du Centre Culturel Français de Lubumbashi et des guerres de libération (1996-1997) puis celle d'agression à partir de 1998.

Ces différentes circonstances feront des années 90 une période charnière entre l'essoufflement des tendances de dramaturgies classiques et l'avènement de ceux que Yoka Lye qualifie de « nouvelles générations plus vigilantes et peu conformistes ». Cette naissance se concrétise notamment avec le projet Théâtre en cité initié en 1991 par Grégoire Ingold, un dramaturge et metteur en scène français. Ce projet visait une décentralisation

des activités théâtrales jusqu'alors concentrées dans des centres urbains vers les quartiers populaires.

Au cours de cette période, on assiste à Kinshasa, par exemple, à l'émergence des compagnies théâtrales qui organisent entièrement leurs activités en cité et produisent des pièces de théâtre adaptées aux circonstances, avec des thématiques plus engagées et ancrées dans la réalité sociale. C'est le cas de la compagnie Théâtre des Intrigants créée en 1982 qui met en scène *Misère*, une pièce satirique de Thierry Nlandu publiée en 1994 aux Éditions Lansman ; de l'Écurie Maloba de Nono Bakwa (1988), de la compagnie Les Béjarts (1991), de la compagnie Marabout Théâtre de Nzey Van Musala (initiateur du Festival international itinérant de théâtre en cité), etc.

Les jalons du théâtre contemporain congolais sont alors véritablement posés avec la création de ces compagnies de théâtre qui se spécialisent tant dans la production des spectacles que la formation des acteurs, metteurs en scène et autre personnel de la création théâtrale. Quant à l'écriture, La publication en 1994 chez Lansman de la pièce *Misère* de Thierry Nlandu annonce une série des textes contemporains congolais publiés notamment à partir des années 2000.

A partir des années 2000, la fin de la troisième république coïncide avec le réchauffement des relations entre la République Démocratique du Congo et les structures internationales telles que les organisations non gouvernementales et les services culturels des ambassades. C'est la relance de l'activité théâtrale avec notamment la réouverture à Lubumbashi du Centre Culturel Français devenu Institut Français de Lubumbashi ; la création dans cette même ville du Festival le Temps du théâtre organisé par le Centre d'Animation Théâtrale de Lubumbashi (CATHÉL) dirigé par Fabien Kabeya Mukamba ; la création à Kinshasa en 2003 du Tarmac des auteurs, une structure dirigée par Israël tshipamba et consacrée à la production et la diffusion des pièces contemporaines.

Cette époque est surtout caractérisée par l'intensification des formations des artistes. Des ateliers de formation sont organisés dans tous les secteurs de la création théâtrale allant de l'écriture au jeu de l'acteur en passant par la mise en scène, la scénographie, la régie lumière et son. Le souci de révolutionner le théâtre en initiant les artistes congolais à l'écriture et à la pratique théâtrale contemporaine telle qu'on la comprend de nos jours à travers le monde se présente alors comme une urgence auprès des animateurs culturels tant nationaux qu'internationaux. Des hommes de théâtre congolais, africains et européens sont convoqués pour animer des ateliers de formation à l'intention des artistes un peu partout sur le territoire. A La réouverture de l'Institut Français de Lubumbashi en 2000, Kossi Efoui animera un atelier sur le théâtre contemporain à l'intention des artistes de Lubumbashi.

De 2005 à 2007, le gouvernement congolais organise le projet Yambi en partenariat avec la Communauté française de Belgique. Ce projet de formation s'étale sur les onze provinces que compte le pays à l'époque et concerne plusieurs disciplines artistiques parmi lesquelles le théâtre. Il est conduit pour la partie Belge par Olivier Van et Jacques Deck et pour la partie congolaise par Yoka Lye Mudaba.

Les retombées de tous ces efforts de formation se feront sentir d'abord avec la publication en 2011 aux Éditions Lansman dans une collaboration d'Africalia et du Tarmac des Auteurs d'un recueil de trois pièces de théâtre : Einsteinnette de David Minor Ilunga, Tour de contrôle de Célestin Kasongo et Prisonnier d'Ekafela de Jonathan Kombe. Cette publication se présente comme un moment important dans l'émergence du théâtre contemporain en République Démocratique du Congo, surtout dans sa dimension écrite.

Ensuite avec l'éclosion de l'activité théâtrale dans plusieurs villes du pays comme à Goma avec la création du Foyer culturel de Goma en 2011. Cet espace d'encadrement des jeunes se fixe

pour objectif la formation des artistes pour la promotion de la paix et la réconciliation dans la région des grands lacs. Il a fourni à la communauté des jeunes artistes initiateurs des troupes comme Les attaquants théâtre, Les érudits Compagnie et Sikilika Afrika. Ces structures ont été à leur tour à l'origine des festivals tels que le Festival Théâtre Interscholaire et le Festival de théâtre du Kivu.

Enfin avec la montée de ces jeunes dramaturges participant au concours de théâtre organisé par Radio France Internationale depuis 2014. Depuis sa deuxième édition, ce concours dédié aux dramaturges francophones a vu les jeunes dramaturges congolais être classés parmi les lauréats. C'est le cas de David Minor Ilunga en 2015 et 2017, Cajou Mukanda en 2016, Michael Disanka en 2021, Djo Kazadi Ngeleka, Bibatanko et Jocelyn Danga pour l'édition 2022, etc.

De manière sommaire, s'il nous faut aborder les spécificités du théâtre congolais contemporain, nous dirons qu'il se caractérise par une pluralité des traits contemporains dont les articles de Kabeya et de Jakubczuk et Wolowski présentent quelques-uns.

Au niveau de la langue on observe une certaine invention verbale, un mélange des genres, une insertion dans le discours théâtral des langues locales, une présence des néologismes ;

Au niveau du dialogue on note une hétérogénéité énonciative qui voit être mélangés dialogues, polylogues dans une même pièce pour conduire vers une hybridité du discours.

Au niveau du personnage, il garde encore quelques traits du théâtre classique et reste à cheval entre le théâtre classique et le contemporain.

De son côté, la fable se situe entre celle déchiffrable et celle dont on ne sait percer le mystère. C'est cette esthétique qui intéresse notre réflexion à travers l'œuvre de Sinzo Aanza et Michael Disanka. C'est donc à partir de ces propriétés qu'il faudra s'efforcer à forger un schéma d'analyse approprié à l'examen des textes dramatiques contemporains congolais.

2. Cadre théorique

La construction du schéma d'analyse qui concerne notre dernier point tient à un cadre théorique dans lequel il nous faut puiser les éléments essentiels afin d'y parvenir. C'est ainsi que nous exposons au cours de cette partie de l'article des notions devant concourir à la mise en place d'un tel outil. Des théories telles que : la théâtralité de Patrice Pavis, l'intermédialité de Muller et la polyphonie de Bakhtine sont convoquées à côté de l'analyse dramaturgique de Pavis pour poser les bases de notre grille de lecture.

En 2007, Patrice Pavis publie un ouvrage intitulé : *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Étude sémiologique des spectacles*. Dans ce livre, il expose parmi tant d'autres théories celle de la théâtralité. Il ne s'agit pas d'une innovation à proprement parler, mais d'un désir de revisiter une notion presque oubliée et écartée de plus en plus des débats dans les milieux de théoriciens d'art dramatique afin de l'amener à rendre compte des dramaturgies d'aujourd'hui.

Ce concept est apparu pour la première fois dans les travaux des formalistes russes un peu plus tôt que celui de littérature. Il est dans un premier temps appelé à décrire la dramaturgie de l'illusion du réel, et dans un second celle de la mise en crise. Repris récemment par Pavis, il lui fait subir un réaménagement pour l'ouvrir aux réalités nouvelles tout en le gardant enraciné dans le passé. Il distingue alors deux catégories de théâtralités : la théâtralité déniée et la théâtralité soulignée ou de la convention consciente.

La théâtralité est dite déniée ou mise en échec, lorsqu'on s'en tient à l'illusion théâtrale, lorsque la mimésis s'érige en norme d'écriture ou de mise en scène. Elle est dite soulignée quand elle s'oriente vers « l'artificialité et la rupture de la norme » (P. Pavis, 2007 : 67-87).

Mais, au-delà de ces deux grandes catégories qui ont toujours fondé les deux tendances de pensées autour de la théâtralité depuis un temps, l'apport de Pavis sera celui d'avoir ouvert la notion à des réalités nouvelles. Il la conçoit comme une totalité repérable au croisement de la théâtralité déniée et de celle de la convention consciente. C'est donc cette dernière dimension qui intéresse la présente réflexion.

La notion servira alors à prélever dans les pièces et à décrire un ensemble d'éléments théâtraux appartenant d'une part à la dramaturgie traditionnelle et de l'autre à la dramaturgie contemporaine. Elle permettra ensuite une mise en relation de ces deux types d'éléments à travers les structures narratives.

Pour appuyer cette théorie, nous avons choisi de recourir à une autre, celle d'Intermédialité que nous propose Muller. L'auteur pense que « les médias ne doivent pas être conçus comme des monades isolées » (J.-E. Muller, 2000 : 105-134). Il entrevoit donc une interaction entre différents médias. Il définit ainsi l'Intermédialité comme « processus de production du sens lié à des interactions médiatiques » (J.-E. Muller, 2000 : 105-134). Les notions de cette théorie se rapprochent de l'intertextualité de Kristeva avec laquelle elle n'a de différence que dans le sens où celle-ci s'occupe de tous les médias alors que celle-là ne prend en charge que les textes écrits.

La théorie de l'Intermédialité nous aidera à percevoir dans les pièces de Sinzo et Disanka des supports inter-médiatiques qui recèlent en eux une multitude de médias. Cette présence de plusieurs médias n'est pas qu'une simple juxtaposition, mais une véritable mise en relation qui influence la théâtralité et concoure à la signification globale du texte.

Cette théorie nous facilitera la description des mécanismes sémiotiques et esthétiques par lesquels les différents médias se fusionnent dans les œuvres des auteurs de notre corpus pour constituer un tout signifiant. Nous verrons par exemple comment différents signes intègrent les structures dramatiques

des pièces ou comment les différentes structures et concepts d'autres médias s'insèrent dans la dramaturgie de celles-ci.

Nous ajouterons à ces deux théories la notion de polyphonie de Bakhtine pour aborder les questions relatives à la pluralité des voix observée dans notre corpus.

Le terme polyphonie est emprunté à la musicologie où il désigne une combinaison de plusieurs mélodies ou voix exécutées simultanément. En littérature, cette notion a été forgée par Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski*, une analyse consacrée au roman de cet auteur russe. Bakhtine conçoit la polyphonie comme une pluralité de voix et des consciences autonomes présentes dans une énonciation romanesque. Il perçoit le roman comme un phénomène hétérogène qui met en scène une pluralité de voix. Le roman n'est plus monologique ; les personnages s'émancipent de l'autorité de l'auteur-narrateur, leurs voix s'autonomisent pour enfin faire entendre plusieurs points de vue, plusieurs consciences.

Dans le cadre de cet article qui concerne le théâtre nous utiliserons cette notion préalablement appliquée au roman dans le contexte littéraire pour étudier ce phénomène de recours à la fusion de plusieurs types de voix observé abondamment dans le théâtre contemporain et particulièrement dans le théâtre de Sinzo et Disanka.

La configuration actuelle des pièces de théâtre se libère de l'usage des simples dialogues pour offrir un espace où se mêlent parfois dialogues, monologues et un usage particulier et intense de didascalies. Dans ce contexte où la voix de la didascalie se mue en voix narratrice et exige d'être prise en compte dans la mise en scène, le texte théâtral devient un espace polyphonique qui laisse entendre une pluralité de voix qui nous pousse à recourir à la polyphonie de Bakhtine pour expliquer ce phénomène dans les textes de Sinzo et Disanka.

En dernier lieu, pour aborder cette question de l'écriture dramatique contemporaine, le présent article recourt à l'analyse dramaturgique selon que la conçoit Patrice Pavis. Depuis 2016, Pavis a publié chez Armand Colin un ouvrage à l'intitulé et au contenu très intéressants pour l'analyse dramaturgique d'aujourd'hui. Il s'agit de L'analyse des textes dramatiques : de Sarraute à Pommerat. Dans ce livre, l'auteur émet, dès son avant-propos, le vœu de mettre en place une méthode d'analyse textuelle dans le contexte d'une époque qui est la sienne, et qui à la fois est animée par l'hétérogénéité d'écritures qui échappent à toute analyse méthodologique unique, et le fantôme du siècle précédent qui souffle encore sur celui-ci son esprit scénocentrique hostile à toute idée de texte.

Pour parvenir à son entreprise, il n'hésite pas de recourir à l'analyse dramaturgique de manière générale en y associant les travaux d'Umberto Eco ainsi que l'esthétique de la réception et de la coopération du lecteur. Cette fusion est coulée dans une démarche éprise de pédagogie qui propose dans un premier temps un exposé liminaire de la méthode avant de l'appliquer progressivement à neuf pièces tirées du répertoire théâtral contemporain français.

Inspiré par les travaux d'Umberto Eco qui concernent les textes narratifs et distinguent cinq niveaux d'analyse du texte théâtral, à savoir : le niveau discursif, narratif, actantiel, idéologique et inconscient, il conçoit son schéma sur deux oppositions majeures : - d'une part, le monde de la fiction, celui du créateur, et le monde réel, celui du lecteur ; - de l'autre, la surface du texte comprenant la textualité et l'énonciation théâtrale, et la profondeur, siège de l'idéologique et de l'inconscient.

Etant donné que cette méthode est entièrement orientée vers le lecteur donc la réception, l'acte de lecture est vu par Pavis comme un acte de réception mettant en relation d'un côté la fiction avec ses propres logiques internes et de l'autre, le monde de référence, le lieu à partir duquel le lecteur interprète cette

fiction tout en étant conscient d'un ensemble de contraintes socioculturelles, historiques et esthétiques qui conditionnent sa lecture.

3. Esquisse d'un schéma d'analyse dramaturgique

La réflexion théorique que nous déclenchons sur les travaux de Pavis relève d'une adaptation méthodologique au contexte spatiotemporel qui est le nôtre. De manière générale, elle se constituera de quatre points relatifs au quatre niveaux d'analyse prévus par Pavis et inspirés des travaux d'Umberto Eco et de Petofi. Ces points apparaîtront tour à tour pour régler un ensemble de problématiques liées à la spécificité de l'écriture dramatique contemporaine congolaise. Cette spécificité conditionnée par le contexte historique, social, politique, culturel, artistique et linguistique particulier, contextes souvent marqués de traces de la globalisation, de l'hégémonie occidentale et de la persistance des bribes du patrimoine national et du continent africain, aboutit à une théâtralité située entre l'ancien et le moderne, l'ici et l'ailleurs, l'illusion et la convention consciente et dont le souci de lecture sera au cœur de cette construction méthodologique.

De cette façon, cette grille met en exergue tous ces contextes de production qui influent sur l'esthétique contrairement à celle de Pavis qui se fonde sur le contexte de réception. Elle part des éléments situés en surface visible du texte pour atteindre l'idéologie considérée comme la dernière étape, et la plus profonde. Elle vise à séparer, dans un premier temps, les éléments de l'ancien théâtre (aristotélisme) et du nouveau théâtre (contemporanéité) ; à voir par la suite, à travers les structures narratives, comment ceux-ci fusionnent-ils dans une même théâtralité devenue hybride par ce mélange ; et en fin, à interpréter, à la lumière d'un ensemble de contextes, ce que

pourrait signifier une telle théâtralité au regard de la réalité contemporaine.

3.1. La textualité

Ce point relatif à la première étape de notre schéma dramaturgique concerne la partie visible du texte théâtral, à savoir sa textualité. Celle-ci est composée d'une part de la textualité proprement dite contenant tous les éléments se rapportant à la langue tels que le style, l'oralité, l'Intermédialité, et d'autre part ceux se rapportant à ce que Pavis nomme la situation d'énonciation, donc à la théâtralité de l'œuvre ou la théâtralité textuelle dans le cadre de ce travail. Il peut s'agir concrètement des personnages, de l'espace et du temps, des didascalies et des marques de théâtralité. Cette étape consiste à isoler et à décrire les éléments de la théâtralité déniée et ceux de la théâtralité soulignée au niveau susmentionné.

Le niveau textuel concerne entre autres :

- A. La musicalité de la langue, elle examine la langue théâtrale avec comme objectif de cerner sa dimension mélodique ou stylistique. Dans le cadre de notre méthode, et contrairement à Pavis qui en fait une étape d'étude scéno-phonologique, nous la limitons à la stylisation et à l'oralisation, bref, à la littéarité, non pas une littéarité autonome, mais celle saisie comme une donnée au service de la dramaturgie.

Si, selon le principe de notre réflexion, la stylisation consiste à isoler et à décrire d'une part le lexique, les figures de rhétorique, les registres de langue appartenant au théâtre traditionnel, et d'autre part ceux du théâtre contemporain, l'oralisation constate pour sa part comment les dramaturges congolais réutilisent les éléments de l'oralité africaines abordés notamment par Ursula Baumgardt (2013 : 5-8).

- B. Type de parole, A ce niveau, il est question de dégager les différentes formes de paroles utilisées pour produire

cette musicalité de la langue. Le théâtre dramatique aura par exemple abondamment recours aux formes dialoguées pour mimer la conversation humaine. Il se servira au contraire de la narration pour porter sur scène des événements passés, des actions à l'encontre de la bienséance comme ce fut le cas de la mort dans les tragédies classiques, ou celles niant le vraisemblable à l'occurrence du fantastique et du merveilleux. Le théâtre de la convention consciente se construira quant à lui sur la négation de la primauté du dialogue et réclamera des formes plus hétérogènes.

- C. Les marques de l'Intermédialité, Comme nous l'avons écrit précédemment, Muller considère que les médias ne doivent plus être considérés comme des monades isolés. De cette façon, il entrevoit un ensemble de rapports pouvant exister entre eux. Dans une perspective proprement esthétique, ces rapports inter-médiatiques se réalisent à travers l'intégration dans une œuvre des questions, des concepts, des principes ainsi que des structures émanant d'autres médias. C'est du repérage de ces présences étrangères à l'œuvre dont s'occupe cette étape.

3.2. Indices de théâtralité

A ce stade de la lecture dramaturgique, il conviendra de relever à travers le texte tous les indices suggérant les conditions de jeu et une mise en scène présente de manière latente dans les œuvres. C'est donc la théâtralité, celle que Barut (2012 : 597-599) définit comme « les spécificités esthétiques propres au théâtre ».

En vue de cerner cette spécificité de la théâtralité d'aujourd'hui reconnue par Pavis comme une oscillation entre théâtralité déniée et théâtralité soulignée, la démarche sera celle de prélever dans un premier temps tous les éléments appartenant à la

théâtralité déniée (dramatique). Ensuite, il faudra isoler ceux relevant de la théâtralité soulignée (mise en crise du drame). Cette activité concerne : les personnages, les didascalies, l'espace et le temps. Mais il faut noter avec Corvine qu'au-delà de ces marques de théâtralité, les marques stylistiques évoquées précédemment participent d'une manière ou d'une autre à la théâtralité d'une œuvre.

3.3. Structures discursives

Les structures sont ce que Patrice Pavis nomme des armatures formelles. Elles organisent tout ce qui peut être glané lors de la phase d'analyse textuelle. Elles sont par la même occasion observable à partir de ce même niveau textuel.

Les structures discursives s'intéressent au discours. Elles comportent l'axe syntagmatique (horizontal) qui concerne l'intrigue de l'œuvre donc la manière dont s'enchaînent les événements de la fable, et l'axe paradigmatique (vertical) qui vise sa dimension thématique. Elles s'occupent donc de manière globale du contenu de l'œuvre. L'analyse de l'intrigue observe l'enchaînement logique des événements (pièce machine) ou fragmentée (pièce paysage). L'étude thématique réalise un prélevé des motifs et des figures selon qu'ils appartiennent au passé ou au présent.

3.4. Structures actantielles

Après avoir dégagé la textualité de l'œuvre, son contenu constitué par sa thématique et son intrigue, l'analyse se poursuit vers des dimensions encore plus profondes en abordant ses structures actantielles et idéologiques. Contrairement à Pavis qui intercale ces deux niveaux d'analyse que sont les formes et les contenus implicites par les structures narratives qui en constituent une intersection, nous nous sommes résolu, à la suite de cette analyse formelle, d'étudier d'abord les structures actantielles car si pour Pavis le niveau narratif concerne la

dramaturgie des œuvres et fait se rencontrer les éléments de la forme et des contenus implicites, il devient bien logique de ressortir ce contenu implicite (l'action) avant de savoir comment ce dernier agit au contact avec la forme.

L'action classique est bâtie sur les principes de l'ordre et de la nécessité, tandis que celle contemporaine sur le surgissement de la parole est les frottements divers. D'où Ryngaert (1997 : 17-27) exige une autre conception de l'action avant de l'analyser dans une œuvre. Sa méthode, fondée sur les travaux de Vinaver, propose de reconstituer la logique des actions fragmentées à partir des micro-actions.

3.5. Structures narratives

Dès que les étapes précédentes sont réalisées avec satisfaction, la tâche qui nous incombe est maintenant de vérifier dans quelle mesure tous ces éléments prélevés au niveau de la textualité, du discours et de l'action fusionnent-ils dans leur hétérogénéité pour faire théâtre. C'est la lecture dramaturgique qui postule que pour que les dramaturges parviennent à leurs ouvrages, ils recourent toujours de manière consciente ou inconsciente aux contraintes de la représentation théâtrale.

De manière concrète, il est convenable de se fixer un objectif simple et clair à atteindre à l'issue de cette étape de notre schéma d'analyse. Etant donné que notre intention globale est de viser l'effectivité de la mise en scène lisible déjà à travers le texte, il sera question de savoir comment tout ceci peut-il agir sur une scène de théâtre, sans perdre à l'esprit notre souci de vérifier cette rencontre entre l'ancien et le moderne, l'aristotélisme et ce que Pavis qualifie de conventions conscientes.

3.6. Structures idéologiques et inconscientes

Entamée Depuis la surface visible du texte, la descente de l'analyste s'achève ici dans les profondeurs de l'idéologie et de l'inconscience. L'opération consiste à s'asseoir dans cet abîme

et à s'efforcer de regarder à partir de là les quelques lueurs que laissent percevoir tous ces niveaux traversés. Il s'agit de répondre à la question : que veut nous dire cette théâtralité en rapport avec le contexte artistique, politique, social et idéologique de notre temps ? Ou quelle est la vision que véhicule une telle construction dramaturgique ? On est belle et bien dans l'univers du sens second, de l'interprétation, bref, d'une herméneutique des textes.

Conclusion

Le schéma d'analyse auquel nous sommes parvenus n'est pas une invention ex nihilo, mais une fusion des théories dont principalement celle de la théâtralité, de l'intermédialité et de la polyphonie dans une démarche dramaturgique empruntée de Pavis, le tout réglé en fonction des postulats qui soulignent d'une part la particularité du théâtre contemporain et de l'autre celle des œuvres dramatiques congolaises. Comme nous l'avons mentionné à l'introduction, ce schéma reste tout de même applicable à toute œuvre manifestant les caractéristiques susmentionnées. Il reste aussi un édifice en perpétuel construction qui pourrait envisager de s'élargir en amont aux institutions théâtrales, et en aval, aux discours que les pièces déploient, bref, aux conditionnements dans lesquels se meut l'esthétique théâtrale contemporaine congolaise.

Bibliographie

(M. Pruner, 2010), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.

(U. Baumgardt et J. Derive, 2013), *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala.

(P. Pavis, 2016), *L'Analyse des textes dramatiques : de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin.

(P. Pavis, 2007), « *Vers une théorie de la pratique théâtrale* », Quatrième édition revue et augmenté, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

(P. Pavis, 2018), « *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* », Paris, Armand Colin.

(B. BARUT, 2012), « *Théâtralité* », Notice du Dictionnaire Eugène Ionesco, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références ».

(J.E. Muller), « *L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision* », Cinéma, n° 2-3, [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/024818ar>,

(J.-P. Ryngaert, 1997), « *Pour un scénario d'actions* », Revue québécoise d'études théâtrales, n° 21.

(F. Kabeya Mukamba, 2015), *Maria et Lolita, personnages atypiques du théâtre congolais contemporain*, Africultures, volume 3-4, n° 103-104.

(R. Jakubczuk et W. Wolowski), « *La République Démocratique du Congo : dramaturgies du conflit (idées et formes)* », African Journals [PDF en ligne] <https://www.ajol.info/tvl/article/view>.

(S. Chalaye, 01/3/2022), « *50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention* », Monde Francophones /Mondes Africains, [En ligne] <https://mondesfrancophones.com/mondes-africains/50-ans-de-theatre-africain-francophone-emancipation-culbute-detour-et-invention-i/01/03/2019>.