UNIVERSITE MONTPELLIER III – PAUL VALERY
Arts et Lettres, Langues et sciences Humaines et Sociales
UFR1 – Lettres, arts, philosophie, psychanalyse

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE PAUL VALERY – MONTPELLIER III

Discipline : Littératures française et comparée, arts du spectacle, musicologie

THESE

Présentée et soutenue publiquement par

Louis MOMBO MVUNZI

Le théâtre comme vision du monde : essai d'interprétation de l'œuvre dramatique de Norbert MOBYEM MIKANZA

Sous la direction de

M. Jean-François DURAND

MEMBRES DU JURY :

M. Michel BERTRAND, Maître de conférences, HDR, Université de Provence
Mme Arlette CHEMAIN, Professeur émérite, Université de Nice
M. Jean-François DURAND, Professeur des Universités, Université Paul- Valéry

28 Mai 2010

N° attribué par la Bibliothèque
|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

UNIVERSITE MONTPELLIER III – PAUL VALERY
Arts et Lettres, Langues et sciences Humaines et Sociales
UFR1 – Lettres, arts, philosophie, psychanalyse

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE PAUL VALERY – MONTPELLIER III

Discipline : Littératures française et comparée, arts du spectacle, musicologie

THESE

Présentée et soutenue publiquement par

Louis MOMBO MVUNZI

Le théâtre comme vision du monde : essai d'interprétation de l'œuvre dramatique de Norbert MOBYEM MIKANZA

Sous la direction de

M. Jean-François DURAND

MEMBRES DU JURY :

M. Michel BERTRAND, Maître de conférences, HDR, Université de Provence
Mme Arlette CHEMAIN, Professeur émérite, Université de Nice
M. Jean-François DURAND, Professeur des Universités, Université Paul- Valéry

28 Mai 2010

I

A la mémoire de mon père Gustave MOMBO MABIALA N'TEMBI,

A ma mère Thècle INKIESA KOY

II

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, nous tenons à remercier tous ceux qui, d'une façon d'une autre, ont contribué à sa réalisation.

Nos remerciements s'adressent particulièrement à monsieur le professeur Jean-François DURAND pour avoir accepté la direction de ce travail.

Nous sommes redevable à tous ceux qui nous ont soutenu matériellement et moralement.

Louis MOMBO MVUNZI

III

ABREVIATIONS EMPLOYEES

ANC= Armée Nationale Congolaise

BK = *La Bataille de Kamanyola*

ME = *Monnaie d'échange*

PFA = *Pas de feu pour les antilopes*

PM = *Procès à Makala*

NS = *Notre sang*

RDC = République Démocratique du Congo

TEF = *Tu es sa femme*

IV

LA CARTE DE LA REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO



INTRODUCTION GENERALE

Le concept de vision a été le concept essentiel autour duquel a été bâti l'énoncé du sujet de cette dissertation : « Le théâtre comme vision du monde : essai d'interprétation de l'œuvre dramatique de Norbert Mobyem Mikanza ».

Une nécessité s'impose, celle d'expliquer au lecteur de cette étude, le sens que nous lui donnons lorsque nous en faisons l'usage. S'agit-il de point de vue, c'est-à-dire d'un « rapport entre le narrateur et l'univers représenté »[1] dans une œuvre littéraire ? Ou encore d'un simple angle de vision en tant que description et observation des comportements et le fait de rapporter les pensées du personnage.[2] En tant que point de vue, la vision dans la fiction est bien appropriée et bien indiquée pour faire l'objet de ce travail parce qu'elle est liée au théâtre, art de la représentation par excellence, comme le sont par ailleurs la peinture, le cinéma, la télévision, la bande dessinée.

L'acte fondamental du discours théâtral est d'être représentatif ; il y a donc un lien étroit entre « l'acte d'énonciation et l'énoncé. Dans une représentation théâtrale, la vision (le visuel) joue un rôle important. Car les événements sont portés sur scène pour être vus d'une certaine manière, tels que les a vus ou tels que le metteur en scène les a transposés sur la scène pour que le spectateur les voit suivant sa propre perspective. »

En fait, la perspective, qu'elle soit inscrite par le dramaturge dans le texte de théâtre ou qu'elle soit celle du metteur en scène dans la représentation sur scène, elle constitue ce qu'il convient d'appeler « l'angle de vision ». Celui-ci surgit du lecteur du texte de théâtre ou du spectateur devant une représentation. Il s'agit de la manière dont le lecteur ou le

[1] DUCROT O, et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p.411
[2] Idem,

spectateur pénètre dans la conscience du dramaturge ou dans celle du metteur en scène ou de ses acteurs qui, sur scène, interprètent une pièce de théâtre.

Dans le cas qui nous concerne, il s'agira de déterminer si Mobyem Mikanza, à travers ses créations culturelles, principalement ses pièces de théâtre éditées auxquelles nous en avons ajouté une, stéréotypée, est détenteur d'une certaine façon singulière de lire le monde qui l'entoure immédiatement.

A cette interrogation fondamentale viennent se greffer d'autres questions subsidiaires, au nombre de deux. La vision de ce monde constitue-t-il un projet créateur autour d'une œuvre perçue comme une totalité et bâtie autour d'une forme soucieuse de mettre en évidence l'hypothèse d'un principe organisateur ?

Notre propos serait de centrer l'œuvre à l'examen autour des préoccupations sociales en mettant en évidence la signification (le sens) et la réalisation formelle du social (la forme) à travers la totalité des textes du corpus, et de saisir enfin Mobyem Mikanza sous ses aspects moral, social, culturel.

Dans le domaine de la recherche universitaire au niveau de licence (Master 2) et du DES (DES : Diplôme d'Etudes Spéciales), les différents travaux menés sur le théâtre de Mobyem Mikanza, se sont multipliés de son vivant même, à un point tel qu'on s'est trouvé devant un phénomène de mode. La topique dégagée de ces différents travaux[3] prend diverses directions. Les interprétations s'entrechoquent. Cela est bien compréhensible. Ces critiques ne sont pas tous ce qu'on pourrait appeler des

[3] Notamment : -NKIERE BEL-KIANSIL NAMWINZE, C., *La dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza : structures narratives, personnages et expressions spatio- temporelles*, Mémoire de DES, Université de Kinshasa, 2005, inédit.
- KUBALA, W., D., *Code théâtral et signification dans Tu es sa femme de Mobyem Mikanza*, Mémoire de Licence IPN (Institut Pédagogique National), 1998, inédit.
- NKONGOLO MBUYAMBA, *La critique sociale et politique dans l'œuvre dramatique de Mobyem Mikanza, cas de : Procès à Makala et Monnaie d'échange*, Mémoire de Licence, IPN, 1985, inédit.

« mikanziens ». Ce choc vient bien à propos puisqu'il permet à l'œuvre dramatique de demeurer vivante à un point tel qu'elle est aujourd'hui recherchée plus qu'elle ne l'était du vivant même de Mobyem Mikanza. C'est cela qui fait l'intérêt de cette étude qui ne vient pas alimenter la querelle entre les pros et les contres Mobyem Mikanza.

Notre recherche, à la manière qui est la sienne, est de ne pas mésestimer ces travaux antérieurs qui ont leurs inévitables défauts, et leurs incontestables qualités de relancer des textes que le temps jette déjà dans l'oubli, de réinvestir les idées enfouies dans leurs entrailles. Le nombre de ces travaux antérieurs laisse supposer qu'un élan, peut-être une fougue, a suscité passion et frénésie auprès de la recherche littéraire ou des études théâtrales. La mort prématurée d'un metteur en scène de talent, doté d'une voix grave d'acteur pourrait également expliquer cette fougue vers le corpus de Mobyem Mikanza.

Nous pouvons considérer que notre « désir » de retenir ce corpus composé de six pièces[4] est porteur aussi de cette source obscure d'un aspect de notre culture, de notre regard vers les morts, celui de porter par divers soi les ouvrages de Mobyem Mikanza comme un fétiche qui rend nul leur oubli.

Porter des objets matériels comme une amulette ne suffit sans doute pas. Il faudra en pénétrer l'esprit, en l'occurrence l'esprit de Mobyem Mikanza. Pourquoi ne pas essayer en plus de ce qui a été fait antérieurement, de le faire autrement : lire d'un seul tenant les six pièces, en écouter le rythme global, en distinguer les formes dans leurs inter- relations et dans leurs dissemblances, comme dans leurs similitudes qui par ailleurs sont révélatrices de leurs structures profondes.

[4] *Pas de feu pour les antilopes, La Bataille de Kamanyola, Procès à Makala, Monnaie d'échange, Notre Sang, Tu es sa femme*

L'opération à cette étape-là, consistera à révéler autre chose que ce qui a été dévoilé à ce jour. Cette « autre chose » à découvrir pourrait être un système propre à Mobyem Mikanza présent dans chacun de ses textes, qui règle l'économie interne et du texte particulier et de l'œuvre toute entière.

Ce qui demeure prioritaire dans une telle démarche, selon nous, c'est le recours à un instrument méthodologique approprié susceptible de nous faire découvrir le projet du dramaturge à travers le système et le projet mis en place. Nous avons évité de nous compliquer inutilement l'existence en nous rabattant sur la simple recherche dramaturgique dont le protocole d'analyse est clair. Nous empruntons à Michel Pruner (*L'Analyse du texte de théâtre*)[5] son modèle d'analyse car celui-ci nous a paru à la fois simple, approprié et plus apte à rendre compte de ce que nous avons appelé « la totalité ». La poétique de ce dernier s'inscrit aussi dans la somme de l'héritage méthodologique du formalisme qui se fixe comme objectif : rechercher et décrire le fonctionnement du système littéraire, analyser ses éléments constitutifs et établir des rapports entre ces éléments[6].

La poétique de Michel Pruner nous propose du texte dramatique, les éléments constitutifs ci-après : l'action dramatique, l'espace et le temps dramatique, le discours théâtral, enfin les thèmes mis en œuvre.

Nous pourrons nous enrichir d'apports méthodologiques extérieurs empruntés à Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*[7]*, Pédagogie du fait théâtral*[8]). Nous avons puisé dans ces deux ouvrages le schéma actantiel dont nous avons modifié la structure afin de répondre de façon avantageuse et plus adéquate à l'exigence du principe de totalité.

Pour l'étude du dialogue théâtral, nous avons recouru aux ouvrages de J. M. Adam (*La description, Les textes : Types et prototypes : récit,*

[5] PRUNER, M., *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005
[6] TODOROV, T., « L'héritage méthodologique du formalisme », in *L'homme*, Janvier- mars, 1965.
[7] UBERSFELD, A., - *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996
[8] - « Pédagogie du fait théâtral », in *Théâtre modes d'approche*, Editions Labor, Bruxelles, 1987, pp 169-201

description, argumentation, explication et dialogue)[9] qui nous ont permis d'élaborer une typologie formelle du dialogue dans le texte de théâtre de Mobyem Mikanza.

Enfin, le cours de M. Antoine Compagnon (Forme, style et genre littéraire) que nous avons consulté à l'internet[10] nous a apporté une information complémentaire sur la notion de genres dramatiques. Ce qui nous permettra de nous prononcer sur le théâtre de Mobyem Mikanza comme norme, essence et structure. De même, J.M. Adam nous aidera à dévoiler les traits pertinents du dialogue théâtral de l'œuvre dramatique de Mobyem Mikanza (l'argumentatif, le descriptif, l'interrogatif).

Au niveau de l'organisation même du travail, il est illusoire de prétendre à la fois de traiter de la partie et de l'ensemble ou la totalité : il faut choisir et même parier. On est poussé naturellement vers l'un ou l'autre choix. Nous nous sommes recommandé d'associer les deux voies mais tout en cherchant le discours de la généralité plutôt que celui de la particularité.

Ainsi l'Aperçu historique du théâtre congolais comme objet de la première partie de la totalité semble déconnectée de la totalité constituée principalement du texte théâtral de Mobyem Mikanza. Mais cette partie nous a paru indispensable, car elle permet de cerner la place et peut-être aussi l'originalité du dramaturge Mobyem Mikanza face à l'opacité de l'histoire de notre littérature théâtrale. En effet, existe-t-il une œuvre littéraire qui ne s'enracine pas dans un contexte historique, social et culturel, au sein d'une tradition ou d'un ensemble de conventions et de contraintes auxquelles l'écrivain adhère ou s'oppose ? En ce qui concerne notre travail, nous avons regroupé ces contraintes d'ordre générique, stylistique, formel et thématique sous le terme de classifications.

---

[9] ADAM, J.M., *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993
Les textes : Types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue, Nathan, Paris, 1992

[10] http:/www.fabula.org/cgi- bin/imprimer.pl ? doc=/ compagnon/ genre L.php.

Les trois chapitres qui composent la deuxième partie du travail porte sur ce que nous avons appelé la forme ou les structures de surface des pièces étudiées. Il s'agit de la partie émergente de l'œuvre théâtrale : la fable, les personnages, les actions, le temps, l'espace, le langage théâtral. Cette partie constitue la porte d'entrée vers le sens. L'essentiel est pour nous l'appréhension de l'œuvre de Mobyem Mikanza comme forme- sens.

Et après avoir posé ces fondements, nous aurons à signaler les grandes options qui ont prévalu, c'est-à-dire signaler les lignes directrices des textes de Mobyem Mikanza en allant du particulier vers le général, cela a été dit. Ce travail s'élabore en tenant compte de la littérature générale et de la culture. Nous aurons à combiner description, compréhension et explication des textes à notre disposition.

Ces chapitres ont pour objectif de repérer la structure formelle d'ensemble ou l'inexistence de la structure d'ensemble applicable à l'œuvre toute entière.

C'est une opération de structuration de l'ensemble qui s'effectue en tenant compte de l'autre partie du nœud, le social comme structure profonde de la dramaturgie de Mobyem Mikanza. Elle (l'opération) constitue la troisième partie de notre étude. Il s'impose à nous de voir comment les différentes actions dramatiques, les personnages, le dialogue, les espaces et le temps se sont mis ensemble pour rendre expressive la présence des préoccupations sociales et morales du dramaturge. Nous pourrons fournir une définition opératoire de ce thème et en décrire les principaux constituants.

Nous déduirons enfin la conclusion qu'impose tout le travail ultérieur sur le texte théâtral de Mobyem Mikanza tant du point de vue de la forme de l'écriture dramatique de Mobyem Mikanza que du point de vue du sens que cette forme sous-tend.

Aucune prétention de notre part d'avoir réussi à départager les pros et les contres Mobyem Mikanza. Mais nous pensons que l'œuvre de Mobyem Mikanza est essentiellement une scène sur laquelle, dans une sorte de combat inégal, le social et le moral s'affrontent à « l'asocial et à l'immoral » pratiqué par le pouvoir établi en Afrique, plus précisément en République Démocratique du Congo (Ancien Zaïre).

PREMIERE PARTIE :

APERCU HISTORIQUE DU THEATRE CONGOLAIS

CHAPITRE I : NAISSANCE DU THEATRE CONGOLAIS MODERNE : 1924-1957

On ne saurait aborder l'histoire de la littérature dramatique et du théâtre congolais moderne sans faire au préalable quelques réflexions générales pour des raisons évidentes que nous pourrions évoquer plus tard. L'histoire du théâtre congolais débute très tardivement par rapport à celle du récit et de la poésie. Avant le prix littéraire attribué en 1948 à *Ngando*[11], roman de Paul Lomami Thsibamba, on ne compte, nous semble-t-il, aucune pièce écrite en langues nationales ou en français. Même en 1956, les œuvres écrites du genre dramatique sont rares, et même après cette date leur nombre ne s'accroîtra que de manière lente.

Le deuxième problème qui se soulève de lui-même à propos du théâtre congolais ne se pose pas de la même manière à la musique qui s'exprime exclusivement dans les langues nationales. Dès le départ, deux moyens d'expression linguistique, le français et les quatre langues nationales (kikongo, ciluba, lingala et swahili) se sont bien accordées. Ainsi lorsque bourgeonnent les premiers balbutiements, le théâtre prend naissance à partir d'une hybridation culturelle et linguistique revendiquée. Aussi affirme-t-il son existence à travers ce que l'on peut appeler « entre- deux-identités ».

Le troisième problème est celui de sa fortune actuelle. Si nous posons que la présente dissertation porte sur le théâtre congolais dit en langue française, nous pourrions affirmer tout aussi simplement que ce théâtre d'expression française existerait aux côtés du théâtre vulgaire à deux sens(vulgaire ne revêt aucun sens péjoratif). Il signifie : produit pour le

[11] A l'occasion de la « Foire coloniale de Bruxelles ». Les hommes de lettres belges organisent un concours littéraire qui consiste « à rendre compte de l'œuvre de civilisation » sur les pupilles des colonies.

peuple et dit en langue du peuple et ses préoccupations sont celles du peuple. Et que ses chances seraient encore intactes. La principale raison est que c'est lui (le théâtre dit en langue française) qui représentera encore pendant longtemps l'art congolais de la représentation sur l'échiquier culturel international. Et aussi, ses textes écrits dans une langue internationale lui permettent d'échapper à la disparition, à l'éphémère, à la ghettoïsation. Parce qu'enfin il permet à la République Démocratique du Congo, grâce au français, dans lequel son théâtre est écrit et dit, d'aller à la rencontre de la culture universelle.

Le dernier problème est celui de l'opportunité de cette première partie du travail que nous pourrions justifier par la place importante que Norbert Mobyem Mikanza occupe parmi les dramaturges et les praticiens de théâtre en R.D.C. En effet, quelques articles de MM. Pius Ngandu Nkashama et Dieudonné Mukala Kadima Nzuji[12] et les deux thèses d'André Yoka Lye Mudaba et Mimbu Ngayel[13](Les quatre sont des professeurs d'Université) ont suffisamment contribué à l'établissement du parcours historique du théâtre congolais que y revenir encore ici serait redondant et même superfétatoire. Aussi sommes-nous contraint d'abandonner l'option de rédiger une histoire complémentaire du théâtre congolais, tout en rappelant de manière lapidaire les étapes successives de son évolution pour compléter ainsi l'étude historique de M. Mimbu Ngayel qui s'arrête en 1985 et en apporter des éléments nouveaux survenus ces vingt dernières années.

[12]- NGANDU NKASHAMA, P., « Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle », in *Notre Librairie, La littérature zaïroise*, Janvier- Mars, 1982.
-MUKALA KADIMA NZUJI, D., « Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne : espace de création dramatique et spectaculaire », in *Congo- Afrique*, n° 381 Janvier 2004, pp 23-29

[13]- YOKA LYE MUDABA, A., *Les survivances de la littérature orale dans le théâtre contemporain : cas du Zaïre*, Sorbonne, 1977, Inédit
- MIMBU NGAYEL, R., *Le théâtre congolais de langue française : essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode de Anne Ubersfeld*, Lubumbashi, 1988, Inédit

1. **La production et l'écriture dramatiques**

1) Les conditions d'émergence et d'évolution : 1924-1950

En 1996, les amis de Norbert Mobyem Mikanza instituent le Festival Mikanza afin d'honorer la mémoire de l'illustre disparu. De son côté, en marge du Festival, l'A.C.L.K. (Association des Critiques Littéraires de Kinshasa) organise un colloque avec l'objectif clairement fixé de faire le point sur le théâtre zaïrois (congolais) d'expression française[14]. Le colloque permet de relever quelques controverses à propos de la date d'émergence du théâtre congolais, controverses que le critique est capable de contourner lorsqu'il ne s'en tient qu'au théâtre congolais tout court, sans lui adjoindre l'expression de « langue française » ou en « langues nationales ».

En effet, au regard des différentes communications faites lors de ce colloque, il apparaît clairement que le théâtre congolais moderne prendrait naissance en 1925 ou en 1926 et que le texte fondateur serait *Katikiro*, selon le témoignage de celui qui est communément et affectueusement appelé le pionnier du théâtre congolais, Albert Mongita.

Katikiro est une dramatisation et une mise en scène du récit des martyrs de l'Ouganda à l'occasion de la tenue de la première réunion de la conférence épiscopale du Congo belge. Parallèlement à *Katikiro*, une revue mensuelle éditée par la Compagnie des Jésuites « Ntetembo Eto » (Notre Etoile) dans sa livraison de mai 1925 fait mention d'une représentation théâtrale des *Martyrs de l'Ouganda*, jouée devant les élèves des Ecoles Chrétiennes à Ntumba dans la province du Bas- Congo. Laquelle de ces représentations serait l'acte de naissance de notre théâtre à l'occidentale ?

C'est la question il sied de répondre. Mais quelle que soit la réponse, il faut considérer qu'un théâtre est né. C'est un fait littéraire et artistique important pour notre pays. Et depuis, il s'est instauré une sorte de tradition.

[14] A Kinshasa, du 26-30septembre 1996

Katikiro a été représentée et maintes fois exécutée en lingala, en kikongo, en français, en kiyombe[15], serait l'acte de naissance de notre théâtre.

Quant à l'auteur de *Katikiro*, aucune précision n'est donnée. En 1926, les Editions de la Jeunesse Catholique et celles de Xaveriana de Louvain en Belgique publient *Katikiro* en trois actes. L'auteur est certainement un missionnaire jésuite ou rédemptoriste. S'agit-il du R.P.Jean Cuvelier, rédemptoriste ou du R.P.Polydore de Meulenyser, Jésuite ? Peu importe ces détails. Ce qui intéresse l'historien du théâtre congolais moderne, c'est que celui-ci est né dans les années 30 et qu'il est un fait missionnaire. Il rappelle le genre théâtral médiéval français «le miracle et le mystère».

Il faut sans doute rappeler aussi que le théâtre congolais moderne prend sa source également dans la religion comme en Grèce et comme en France. Une question importante demeure cependant. Une pièce de théâtre écrite ou mise en scène par un belge oeuvrant au Congo, quand bien même ce dernier écrirait et ferait exécuter sa pièce dans l'une des langues nationales, peut-elle être prise pour un texte fondateur de notre théâtre national ? *Katikiro* ne ferait-elle pas partie de la littérature coloniale belge qui suscite actuellement auprès des chercheurs en littérature coloniale comme Pierre Hallen (Université de Metz) et Marc Quaghebeur (commissaire au livre – Wallonie Bruxelles) un intérêt toujours croissant.

A notre entendement, les nombreuses œuvres littéraires produites sur notre sol par les coloniaux belges constituent un chapitre de la littérature belge. Par conséquent, le texte et la représentation théâtrale fondateurs de notre théâtre national sont à rechercher et les sources de notre théâtre sont encore à découvrir.

Comme simplement effleuré antérieurement, de nombreuses études ont été menées sur notre littérature, notamment les thèses de doctorat de

[15] Le kiyombe est l'une de 360 langues vernaculaires de la République Démocratique du Congo parlées à côté de quatre langues nationales.

Dieudonné Kadima Nzuji Mukala[16], de Yoka lye Mudaba[17], de Mimbu Ngayel[18], et les articles de Kadima Nzuji Mukala. Ces travaux font remonter l'origine du théâtre congolais moderne à 1925 et *Les Martyrs de l'Ouganda* serait le texte fondateur. Yoka lye Mudaba situe l'origine du théâtre congolais vers les années 1930-1940, tranches diachroniques qu'il dit lui-même « plus ou moins arbitraires… »[19].

De son coté, Mimbu Ngayel, dans une thèse de doctorat ayant porté essentiellement sur le théâtre congolais d'expression française situe la naissance du théâtre congolais vers 1950 avec la pièce de Disasi *L'arrivée tardive*. L'émergence du théâtre est d'après lui tardive en comparaison avec les autres genres comme le récit. *L'échelle de l'Araignée* conte de Roger Bolamba obtient le premier prix de Littérature indigène en 1936. Aux dires du même Mimbu Ngayel, il ne s'agit pas d'un vide dans le domaine théâtral. Le développement du théâtre d'édification morale et religieuse se poursuit certainement, aux côtés duquel se font jour d'autres initiatives puisées dans le folklore traditionnel et jouées à la mode de William Ponty (Sénégal) et du théâtre du guignol monté par le belge Cornelis au Congo belge.

Dans la majeure partie des cas, ces modes d'expression théâtrale recourraient aux langues nationales et locales. Des textes écrits sont rares. Nous connaissons le caractère volatile et même tangible de toute représentation à une époque où les moyens techniques d'enregistrement et de conservation sont presque inexistants.

---

[16] KADIMA NZUJI MUKALA, dans la revue *Congo-Afrique*, op.cit.
[17] YOKA lye MUDABA, *Les survivances de la littérature orale dans le théâtre contemporain : cas du Zaïre*, Sorbonne, 1977, inédit.
[18] MIMBU NGAYEL, *Le théâtre congolais de langue française : essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode de Anne Ubersfeld*, Lubumbashi, 1989, inédit.
[19] YOKA lye MUDABA, Panorama du théâtre zaïrois d'expression française in *Le théâtre zaïrois d'expression française, Actes du colloque organisé dans le cadre du festival Mikanza*, Kinshasa, du 26 au 30 septembre 1996, p.10.

A ce niveau où nous sommes arrivés, nous pouvons tirer une première conclusion importante : les langues nationales et le français se partagent l'espace culturel occupé par le théâtre congolais. Cependant, on peut dater avec plus de précision la naissance du théâtre congolais exprimé en français. On pourrait aussi être tenté d'affirmer pour l'instant, quitte à s'informer davantage, que le recours aux langues nationales et au français conduit le théâtre, dès ses premiers balbutiements, au choix délibéré d'une sorte d'hybridation culturelle et linguistique, revendiquant ainsi une sorte d' « entre deux identités ». Les langues nationales serviraient désormais au théâtre non pas populaire, mais à celui du congolais non évolué. Et la tendance générale est de recourir au skecht. Le théâtre dit en français par contre est réservé « aux évolués »[20] . Il n'en demeure pas moins vrai qu'il est difficile de faire l'historique de l'une sans impliquer l'autre, tellement les deux modes d'expression linguistique, du moins au début, s'imbriquent.

En fait, les deux catégories du théâtre congolais prennent naissance dans des conditions identiques, plutôt analogues.

2) Les années 1950-1957

On peut adopter ou rejeter la thèse exprimée par Mimbu Ngayel qui fonde son argumentation sur l'article de Louis Bissot paru dans la revue *Zaïre, Belgian African Review*[21]. Cette thèse est fondée sur le contenu de l'article de Louis Bissot dont Mimbu Ngayel retient cet extrait :

> Faut-il nécessairement confiner l'indigène dans son dialecte ? L'usage d'une langue riche et belle (je pense au français) ne contribuerait-il pas à l'essor de ce théâtre des noirs ? Je ne pense pas que la langue française

[20] Evolué, vocable créé par la colonisation pour désigner ce que les Anglo-saxons ont appelé the best negro ou le noir amélioré.
[21] Juin 1952, p.626 « A propos du théâtre indigène »

> puisse aider au développement d'un courant théâtral typiquement indigène. Les grecs ont trouvé les destinées de leur théâtre dans leur propre langue. Toutefois, l'évolution du Congo réclame un théâtre d'une essence supérieure au scénario d'inspiration mythique, mais ce théâtre ne sera possible qu'après une préparation culturelle de l'auteur [22].

Il s'agit ici de l'auteur congolais.

La démonstration du retard pris par le théâtre congolais de langue française ou carrément sa non-existence jusqu'en 1950, si l'on est pessimiste, est fort convaincante. En effet, l'article de Louis Bissot commente les résultats déconcertants à l'issue du Concours de la meilleure pièce, institué à Kinshasa en 1950. « Le Jury français de même que celui de kikongo ne pouvait attribuer de prix, étant donné la médiocrité des manuscrits déposés ». Ces propos de Kadima Nzuji Mukala sont révélateurs de la situation du théâtre congolais des années cinquante. Et Louis Bissot, administrateur belge qui s'est intéressé de manière particulière à notre théâtre, a à maintes reprises souhaité son progrès, en proposant tout un programme de formation des dramaturges « indigènes » congolais d'expression française – en élaborant à leur intention des cours sous forme de conférences sur le théâtre grec depuis Eschyle jusqu'aux classiques français ; -en initiant les auteurs congolais à monter des spectacles empruntés au théâtre français ; l'objectif à atteindre est d' « amener l'élite noire à écrire avec une certaine compétence de la matière traitée et un sentiment réel de la beauté, le théâtre indigène de l'avenir, quelle que soit sa forme »[23].

En 1952, le recours aux langues nationales est encore fréquent. Certaines adaptations du répertoire européen sont encore traduites, à l'exemple de *L'esclave* du dramaturge belge Lerès, joué par la troupe

[22] BISSOT, L., cité par Mimbu Ngayel, op.cit., p.16
[23] BISSOT, L., cité par Mimbu Ngayel, op.cit., p.14

LIFOCO (Ligue Folklorique Congolais) le 22 novembre 1952 à Léopoldville (Kinshasa). Nous ne pouvons pas manquer de conclure avec Mimbu Ngayel, sur une évidence. En effet, quiconque examine l'histoire de la dramaturgie congolaise entre 1924 (année supposée de la première représentation théâtrale de type moderne) et 1952 (année du premier concours théâtral) il se doit de relever l'apparition de Justin Disasi et de sa fameuse pièce, *L'Arrivée tardive*, éditée à Léopoldville[24], au Musée de la Vie indigène en 1956. La pièce semble avoir satisfait les esthètes et scellé le destin de notre écriture dramatique en langue française. Nous pouvons oser considérer *L'Arrivée tardive* de Justin Disasi comme notre serment de Strasbourg en matière de théâtre. Avec le même auteur, la propension à recourir au français comme langue d'écriture dramatique s'est confirmée lorsqu'en 1957, il a publié dans la Voix du Congolais (numéros des 11 et 19 mai, et ceux des 1er et 15 juin 1957), une traduction française d'une comédie en trois actes, *Tala se na miso*[25].

Certes *L'Arrivée tardive* est le premier monument, mais sur le plan de la qualité, à en croire Louis Bissot, c'est Antoine Ganga qui est le meilleur dramaturge de l'époque.

« Il (Antoine Ganga) n'est plus un simple amateur à l'instar de son homologue Mongita. Il est un écrivain dans le sens le plus noble du terme »[26].

Il a donné la mesure de ses possibilités d'expression en langue française dans une pièce inspirée de la légende de l'Ubangi-Congo, *Lolaka la Mangengenge*[27]. La pièce aux dires de Louis Bissot sous le conseil

[24] Léopoldville c'est Kinshasa
[25] Se traduit en français : regarde avec les yeux
[26] BISSOT, L., op.cit., p. 629
[27] La voix de Mangengenge, lieu mythique et demeure des dieux sur le fleuve congo, à environ 100 km de Kinshasa.

duquel l'auteur congolais rédige, « aura la prétention d'un classique du théâtre indigène. »[28]

Si Justin Disasi a pris le ciel et Antoine Ganga, le purgatoire, que reste-il à Albert Mongita ? L'enfer. S'y jettera-t-il ? Certainement pas. Non seulement Mongita est le plus productif de tous les trois ; à son compte, on pourrait retenir *Au Fond je dois tout à ce garçon*, pièce récompensée en 1956 par L'Union Africaine des Arts et Lettres (UAAL), *Cabaret ya Bosembo*, *La Quinzaine* (1957), *Ngombe* (1958), *Soko Stanley te*[29], pièce jouée en 1954 au Théâtre de la Verdure de Léopoldville (Kinshasa), à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Stanley.

Dans l'entre- temps, à deux mille kilomètres de Léopoldville(Kinshasa), Elisabethville chef-lieu de la province du Katanga(Lubumbashi), se rendra célèbre grâce à son tournoi théâtral, institué en 1948 par les autorités coloniales.« La Voix du congolais » en publiera le règlement en 1950. Ce tournoi a fait éclore de nouveaux talents comme L. S. Bondekwe qui caricature les évolués (assimilés aux occidentaux). Dans *Athanase, le professeur de lumière*, Augustin Ngongo auteur de *Le Citadin*, *Les Frictions*, et de *Les Deux médecins.* Son théâtre est essentiellement comique, moralisateur et didactique.

Sur le plan du spectacle, on note la fondation en 1957 à Elisabethville, du Thestaf (Théâtre de l'Est Africain). Pour sa première sortie, la troupe a exécuté *Papa Bon Dieu* de Louis Sapin.

2. Le premier bilan

[28] BISSOT, L., op.cit. p.629
[29] Si Stanley n'était pas venu

Nous allons nous arrêter en 1957 pour établir le premier bilan, même provisoire, de cette période de balbutiements. Et aussi quelques observations pertinentes méritent d'être notées :

1) .Les pièces de théâtre dans leur majorité ne sont pas éditées, non pas parce qu'il manque de maisons d'édition, mais parce que le répertoire congolais est constitué de ce qui était appelé à l'époque « sketchs » à travers lesquels une part importante du jeu est réservée à l'improvisation des acteurs ;

2). Les pièces qui ont eu l'heureuse fortune d'être éditées ont disparu du rayon de la Bibliothèque Nationale. Après l'indépendance, on a assisté à un malheureux pillage de cette maison de la culture nationale dont les ouvrages ont été utilisés comme papiers d'emballages dans les marchés de Kinshasa ;

3). Cette première période (1950-1957) qui a vu l'émergence du théâtre au Congo est particulièrement dominée par le théâtre en langues nationales et locales ;

4). Une brèche semble définitivement ouverte pour le développement du théâtre en langue française favorisé désormais par l'incontournable essor de l'enseignement primaire et secondaire dit « métropolitain ». La réforme de l'enseignement initiée par Buisseret (Ministre des colonies) en 1954 a fait du français la langue d'apprentissage au Congo belge. L'année 1954 revêt donc une importance capitale pour la jeunesse congolaise de l'époque. C'est l'année de la création de la première université congolaise (Université de Lovanium de Léopoldville), suivie en 1956, d'un second établissement d'enseignement universitaire : Université officielle du Congo à Elisabethville (Lubumbashi). Celle-ci fera ainsi le contre- poids de l'Université catholique de Léopoldville (Kinshasa), car elle est voulue

laïque et libre-exaministe. Comme le dira si bien M. V.P. Bol, ancien professeur de l'Université de Lovanium, C'est

> à partir de 1955 que quelque chose, des possibilités d'élargissement de l'horizon se présente. L'enseignement secondaire s'ouvre aussi plus largement aux Africains, deux Universités se créent. Avant que les efforts ne s'en fassent sentir, il faudra sans doute quelques années, mais c'est une brèche ouverte dans la barrière de l'isolement culturel, un accroissement des chances de sensibiliser la jeunesse du pays à la nécessité d'expression littéraire.[30]

L'émergence d'une tradition théâtrale bicéphale se précise déjà à cette époque : le théâtre non pas populaire mais du peuple (vulgus) s'oriente à travers sketches et saynettes vers une mise en scène de la vie quotidienne à travers un jeu et une thématique proche de la Commedia dell'arte, du vaudeville et du théâtre de boulevard. En 1975, c'est la création de la Troupe Salongo[31], qui implante solidement le théâtre du peuple dit « Théâtre de chez-nous » par opposition au théâtre de l'élite qui prend en charge l'expression d'une thématique plus noble, plus éthérée dans un jeu mieux élaboré, plus classique et parfois plus expérimental.

5) Entre 1958 et 1967, ni le théâtre traditionnel et folklorique ni le théâtre en français ne progresse. Plusieurs raisons justifient ce déclin momentané. La cause principale en est le fait que les évolués congolais, jadis auteurs dramatiques, metteurs en scène et acteurs mettent une sourdine à leurs activités culturelles pour se jeter à corps perdu dans l'activité politique. Le théâtre se trouve coincé ainsi dans une impasse, coupé de sa source créatrice. La situation de pénurie durera jusqu'en 1966. Entretemps aucun

[30] BOL, V.P., cité par MIMBU Ngayel, op.cit., p.18
[31] Théâtre d'Etat en langues nationales.

fait littéraire et théâtral significatif ne retient l'attention de l'observateur pendant cette période. A la limite, on pourrait noter, en 1966 le succès du Thestaf (Théâtre de l'Est Africain) à Elizabethville (Lubumbashi) et de deux pièces de Valérien Mutombo Diba, *Garenganzé* [32] et *Beau Michel*, toujours à Elisabethville (Lubumbashi).

3. **Les troupes de théâtre et les entreprises de spectacles**

Qu'il ait pris naissance en 1905 ou en 1925 selon les spécialistes et selon les divers points de vue, là n'est pas la chose la plus importante. On sait l'importance prise désormais par l'art dramatique en République Démocratique du Congo, importance jaugée à partir de nombreuses troupes qui se créent presque tous les jours. Nous pouvons à présent mesurer le chemin parcouru par le phénomène à travers les troupes, et le théâtre en tant que service public.

1) Les troupes de théâtre

La plupart de critiques du théâtre congolais ne font pas œuvre d'historiens. Très souvent leurs écrits sur notre production dramatique ressemblent plus à une profession de foi qu'à un travail de recherche sur son histoire. S'agissant de la représentation théâtrale du type occidental, l'on peut très bien admettre, avec plusieurs spécialistes comme Mulongo Huit Kalonda-ba-Mpeta[33], que les débuts du théâtre congolais se situent entre 1925 et 1926.

S'agissant de la mise sur pied de la première troupe de théâtre, nous devons modérer nos élans nationalistes quant à la fixation de la date

[32] La première représentation en novembre 1967. La pièce a été primée au concours de l'OCORA de 1967.
[33] Mulongo Huit Kalonda-ba-Mpeta, *le théâtre populaire congolais au xxè siècle. Langue, langage et discours social*, Lubumbashi, Editions Celtrane, 2003.

d'émergence du théâtre de type occidental et moderne au Congo. Tout compte fait, le « Cercle théâtral » dirigé en 1932 par Nicolas Amba serait, selon Robert Cornevin, « la première manifestation importante du théâtre congolais… »[34]. Les autres troupes comme LIFOCO (Ligue Folklorique Congolaise), Kokodiko, le Théâtre du Home ASSANEF ont été créés presque au même moment que le Cercle théâtral. La dernière-née des troupes théâtrales avant l'indépendance c'est sans doute le Thestaf (Théâtre de l'Est Africain) fondée à Elisabethville (Lubumbashi) en 1957 qui met en scène la même année *Papa Bon Dieu* de Louis Sapin. Cela a été indiqué plus haut.

Avant l'indépendance, le théâtre est d'abord une affaire des troupes de circonstances qui se créent à l'occasion de célébration d'une solennité ou d'une cérémonie religieuse et qui se dissolvent dès que le culte prend fin. Et l'avènement de l'indépendance n'est guère favorable au développement de l'art dramatique. Le pays sombre dans un chaos politique indescriptible : cessession au Katanga et au Sud- Kasai (1961-1962), suivie de la rébellion muleliste qui embrase les trois quarts du territoire national. Pendant cette période, hormis quelques tentatives du Thestaf en 1961, qui devient UTHAF (Union Théâtrale Africaine) en 1963, rien de particulier à signaler en ce qui concerne la création des troupes. Il faudra attendre que Marcel Mulumba fonde le « Théâtre de Trois- Nègres » en 1966 pour voir le théâtre renaître de ses cendres dans notre pays.

Au fait, 1966 marque un nouveau départ dans la création théâtrale, grâce à une paix armée instaurée par le coup d'Etat du Colonel Joseph Désiré Mobutu, intervenu le 24 novembre 1965. L'année suivante (1966) est marquée par un nouvel essor de plusieurs compagnies théâtrales : le Théâtre de la Colline [35] de l'Université Lovanium de Kinshasa, le Théâtre

[34] CORNEVIN, R., *Le Zaïre*, Paris, PUF, 1972, p. 118
[35] Une troupe de l'Université de Lovanium de Kinshasa (Université de Kinshasa)

du Petit Nègre à Kikwit créé et animé par Norbert Mikanza Mobyem, alors religieux dans la congrégation des Frères Joséphites. C'est à lui que, une année plus tard (1967), le Ministre de la Culture et des Arts, Paul Mushiete[36] fera appel pour créer et diriger le Théâtre National du Congo.

A Kisangani, chef-lieu de la Province orientale, les étudiants de l'Université Libre du Congo (une Université protestante) créent eux aussi leur propre troupe, pendant qu'à Lubumbashi le programme est plus ambitieux avec la création de l' « Union générale des Arts, de la Musique et de la Culture (UGAMC) et du Théâtre national populaire ».

L'ATHAZ (Association des Théâtres Amateurs du Zaïre) n'intervient que tard en 1972. Le Mwondo Théâtre prendra part au Festival international de Nancy, en 1975.

Le premier colloque tenu à Kinshasa en octobre 1972 nous permet d'enregistrer une dizaine de troupes de théâtre amateurs[37]. Il est particulièrement intéressant de relever que les organisateurs du colloque n'ont pas invité les autres troupes du théâtre amateur de la capitale et du pays (le Théâtre de la Colline (la troupe de l'Université de Kinshasa ex-Lovanium), l'UGAMC (l'Union générale des Arts, de la Musique et de la Culture) et le Théâtre populaire (THENAPO), le Mwondo Théâtre, toutes du Katanga, et enfin le Théâtre de l'Université libre du Congo à Kisangani (ex- Stanleyville). Malgré cette absence remarquée, l'observateur peut déjà au niveau de ce colloque se faire une idée plus ou moins claire, nette et intéressante de la vivacité du phénomène théâtral au Congo. Jusqu'à cette période (des années 70) le théâtre en français prend le dessus sur le théâtre en langues nationales. Le colloque de Kinshasa a eu le mérite, selon

[36] Les deux sont coauteurs d'une pièce de propagande, *Pas de feu pour les antilopes*
[37] Union Théâtrale Africaine, le Théâtre des Douze, le Théâtre de Trois Nègres, la Jeunesse Théâtrale Kimbanguiste, l'Union Théâtrale de Kinshasa, le Théâtre du Congo, le Théâtre du 30 juin, le Théâtre populaire Mwangazo, le Théâtre Mongita, le Théâtre Bilenge, le Théâtre Zizimo.

Mukala Kadima Nzuji[38] de poser le diagnostic de la maladie dont souffrait et souffre encore notre théâtre :

- carences financières et matérielles chroniques ;
- instabilité des troupes et incertitude du lendemain pour les comédiens ;
- manque de metteurs en scène formés.

Pour ce qui est du dernier point, la situation s'est nettement améliorée depuis la création de l'INA (Institut National des Arts jadis Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique) qui a pu résoudre le problème en mettant sur le marché des techniciens de théâtre formés au sein de Centre d' Enseignement et d'Etudes en Art dramatique CEDAR. Mais hélas ! Qui écoute ces metteurs en scène formés à l'INA, le théâtre étant encore et ici, comme le répétait souvent Norbert Mobyem Mikanza, « une affaire de Monsieur tout le monde »[39], un art qui n'exige aucune expertise. Dans notre pays, on croit qu'il suffit de se farder le visage et de monter sur les tréteaux pour faire « théâtre ».

De nombreuses résolutions ont été prises lors de ce colloque, notamment l'institution tous les deux ans d'une quinzaine culturelle et artistique, le recensement et l'enregistrement des formateurs du théâtre et des comédiens qui évoluent sur tout le territoire, la formation des metteurs en scène, enfin la conformité des thèmes à exploiter aux exigences de l'orientation idéologique et culturelle de la politique du M.P.R. (Mouvement Populaire de la Révolution, le parti unique institué par Mobutu).

Ce qui est surprenant c'est la volonté des participants au colloque, de solliciter l'aide de l'Etat et de s'inféoder ainsi à son appareil idéologique et

[38] MUKALA KADIMA NZUJI, « Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne : espace de création dramatique et spectaculaire », in *Congo-Afrique*, n° 381 janvier 2004, pp. 23-29
[39] MOBYEM MIKANZA, N., *Le théâtre zaïrois, dossier du premier festival*, du 19 au 27 mars 1977, Editions Lokolé, Kinshasa, 1977, p. 67

politique au lieu de s'efforcer de devenir des entreprises culturelles privées et indépendantes. Chose paradoxale ! Même l'Association des Théâtres Amateurs du Zaïre (ATHAZ) à l'issue du colloque, s'assignera comme objectif principal de servir de courroie de transmission entre les entreprises privées de théâtre et le pouvoir, notamment le Ministère de la Culture et des Arts.

Pour le reste, comme le signale Mukala Kadima Nzuji dans un article cité plus haut, l'ATHAZ s'est employée à solliciter l'aide du pouvoir public, des Ambassades et des entreprises publiques et privées. Ce qui lui a permis d'organiser, comme l'avait souhaité le colloque, en octobre 1974 la première et dernière quinzaine culturelle du genre.

L'intervention des entreprises commerciales et industrielles dans le financement de troupes et de spectacles est perceptible aujourd'hui dans notre pays au point que le spectacle se confond avec une page de publicité autour des produits comme la bière, l'eau, le cosmétique, …Tout compte fait, on peut se permettre de dire que le théâtre au sens strict du terme n'existe plus à Kinshasa. D'abord parce qu'il ne se joue plus en salle. Ensuite, a-t-on jamais vu une pièce de théâtre s'exécuter en feuilleton ? A notre sens une pièce de théâtre se joue dans une salle pendant une ou deux heures de suite et se termine là.

Comment se présentent les troupes après la disparition de l'ATHAZ ? En effet, un colloque organisé en 1977 par le Festival National du Théâtre et celui de 1996 à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Norbert Mobyem Mikanza nous offrent un panorama un peu plus complet de l'entreprise du théâtre en R.D.C.

De nombreuses initiatives privées ont fini par disparaître, pendant que d'autres ont fait surface dans l'espace congolais du spectacle. Parmi les plus marquantes, on pourrait retenir, outre le Théâtre du Petit Nègre que Norbert Mikanza a fondé en 1967, son entreprise *Compagnie Mobyem*

Mikanza fondée en 1982. L'objectif poursuivi par la Compagnie est la promotion artistique et théâtrale au Zaïre (R.D.C.). Une section *Arts et Spectacles* chargée de promouvoir le théâtre évolue en son sein. D'autres agences poursuivant les mêmes finalités naissent presque à la même époque, vers les années quatre-vingt : Ecurie Maloba, Caldas, le Théâtre des Intrigants, la troupe Lokombe, le théâtre Lokolé, le théâtre Malaïka, le théâtre du 30 juin, la troupe du Collège Boboto(ex collège Albert, des jésuites), la troupe expérimentale du CEDAR-INA, la troupe Mwangazo de la JMPR(Jeunesse du Mouvement Populaire de la Révolution(Parti-Etat)), la troupe des Humanités Artistiques de l'INA, la troupe de l'IPN (Institut Pédagogique National), la troupe de l'ISP (Institut Supérieur Pédagogique) de Mbanza-Ngungu dans le Bas- Congo.

Quant aux salles de théâtre, aucun effort n'a été consenti depuis l'indépendance pour doter le pays d'infrastructures appropriées. La salle Mongita, le Théâtre du Zoo, le Théâtre de Verdure (en plein air dans l'enceinte de la Présidence de la République) sont des créations coloniales. Le pouvoir n'a pas réservé de traitement de faveur à un art qui pourtant lui a rendu d'énormes services.

2. *Le Théâtre d'Etat*

Le théâtre d'Etat commence par la création en 1969 du TNC (Théâtre National Congolais). Le pouvoir public a procédé par étape en créant d'abord un Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique. C'est ici que seront recrutés les premiers comédiens du Théâtre National Congolais ; un vrai appareil idéologique d'Etat au sens où l'entend Louis Althusser dans *Positions*[40], servant à broyer les consciences. Pour des raisons qui lui sont propres, et sans doute aussi pour sa volonté de main

[40] Althusser, L., *Positions*, Editions sociales, Paris, 1976

mise sur tous les secteurs de la vie nationale, le pouvoir public transforme le Conservatoire National de Musique et d'Art dramatique en Institut National des Arts. Il l'intègre par après dans l'ensemble plus vaste, de l'enseignement supérieur, privant ainsi le Ministère de la culture et des Arts du maillon le plus actif de sa politique culturelle.

La section « Art dramatique » de l'INA a deux objectifs d'enseignement : former les techniciens de théâtre et mener des recherches dans le cadre du Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts (CEDAR) créé en 1976. Le CEDAR est une structure de recherche et d'action culturelle.

Norbert Mobyem Mikanza, alors professeur de dramaturgie fixe à l'INA plus clairement les objectifs du CEDAR dans un article paru dans Zaire-Afrique[41] et dont nous lisons ci-dessous un extrait repris par Mukala Kadima-Nzuji :

> La recherche sur les éléments de la littérature orale, des rites, de la palabre, de la danse ; l'étude sur le masque, le costume, les accessoires des chefs coutumiers ; l'étude du mouvement quotidien et rituel, de la voix et de la diction quotidiennes et rituelles en vue de créer une gestuelle zaïroise et une diction des principales langues zaïroises.[42]

C'est tout un programme dont le contenu comprend l'enseignement et l'apprentissage du langage théâtral, des formes et d'écriture dramatique enracinées dans le terroir selon les recommandations officielles de la politique d'authenticité prônée par le régime Mobutu..

Faisons observer que le TNC (Théâtre National Congolais) est bilingue. Il joue alternativement des spectacles en français et en langues nationales. Mais les choses semblent se préciser au fur et à mesure que le

[41] MOBYEM M.K. MIKANZA, « Les nouvelles perspectives des arts scéniques africains : le cas du Zaïre », in *Zaire-Afrique*, Kinshasa, n°168, octobre 1982, p.490
[42] MUKALA KADIMA NZUJI, op.cit., p.24

pouvoir cherche à submerger les consciences des Zaïrois (Congolais). Et le meilleur véhicule susceptible d'orienter et d'éduquer culturellement et idéologiquement le peuple congolais c'est l'emploi des langues nationales comme moyen d'expression théâtrale. Voilà qui correspond parfaitement à l'idéologie mise sur pied et professée par Mobutu, le recours à l'authenticité.

A côté du TNC qui continue à exécuter des spectacles en français, le pouvoir crée le Sambole lisano, un groupe folklorique dirigé par Maître Ngombe (Maître Taureau) en 1975. Simultanément voit le jour également le Ballet national dont les acteurs se recrutent parmi ceux des théâtres amateurs.

En 1975, le TNC comprend désormais la Compagnie du Théâtre National et le Ballet National. Il intègre en son sein le Mwondo Théâtre (Lubumbashi) qui, à l'instar du CEDAR, avait entrepris des recherches sur les traditions congolaises comme matériaux pouvant servir à monter des spectacles. Le 16 juillet 1978, une ordonnance présidentielle (n°78/300) restructure le TNC et lui confère une existence juridique. Il comprend le groupe folklorique « Sambole lisano », le Ballet National Congolais avec sa troupe Spectacle Populaire, l'Orchestre Bakolo Miziki[43] de la R.T.N.C. (Radio Télévision Nationale Congolaise). Il est placé désormais sous la tutelle du Ministère de la Culture et des Arts. Le théâtre est ainsi associé à la musique. Désormais cette vaste ambition sera dénommée Théâtre National Mobutu Sese Seko. Les acteurs sont des fonctionnaires de l'Etat congolais. Ils sont des professionnels comme l'étaient bien avant eux le TNC, Maboke, une troupe de théâtre radiodiffusée et ceux du Salongo (troupe de la RTNC), appartenant aussi à l'Etat congolais. Toutes ces structures ont un seul objectif : éduquer, orienter et divertir.

[43] Bakolo Miziki : Les ancêtres de la musique.

Les théâtres Maboke et Salongo se jouent exclusivement en langues nationales, principalement en lingala, langue de la capitale. Avec les troupes de théâtre privées, dites abusivement « le théâtre populaire congolais », Maboke et Salongo forment « le théâtre de chez nous »par opposition au théâtre en langue française.

Pour compléter le tableau, il faut sans doute s'arrêter quelque peu sur ce mouvement théâtral devenu une instance culturelle à Kinshasa tant il est vrai qu'aucune chaîne de télévision (une vingtaine des chaînes à Kinshasa) ne s'en prive pour remplir sa grille, agrémenter les soirées de kinois et augmenter son audience.

3. Le théâtre dit populaire

Ce serait une erreur que de vouloir inscrire cette expérience dans les catégories théâtrales occidentales de la faire remonter à l'Art poétique d'Aristote. Il s'agit en fait du « théâtre vulgaire », entendu ici dans le sens du terme latin (vulgus = peuple), adjectif dépouillé de sa charge péjorative.

Certains détracteurs parmi les plus snobs et les plus classiques l'accusent de se complaire dans les méandres de l'expérience quotidienne la plus « terre à terre », de dire des choses sans art et sans fiction, bref, de « présenter » au lieu de « représenter ». Ses acteurs comme ses metteurs en scène ne sont pas formés ; ils ne comptent que sur leur talent inné. D'où ce recours abusif à l'improvisation, par conséquent à une prise de parole non ordonnée où il n'est pas rare d'entendre cinq ou six acteurs parler sur scène au même moment. La plupart des acteurs ne sont pas formés et croient que faire du théâtre c'est « dire vrai », c'est pousser des cris stridents sur la scène.

Le théâtre vulgaire s'associe à la danse, à la musique et à la chanson. Ce qui assurément fait accroître sa popularité auprès des spectateurs. Comment donc s'étonner après cela, que ces spectateurs admirateurs inconditionnels ne se fassent pas une idée plus ou moins déformée de l'art de Molière ? Ces spectacles semblent répondre aux critiques farouches du théâtre de « chez nous » par cette formule lapidaire : puisqu'il plaît, donc c'est bon, propos entendus lors de la querelle du *Cid* en France au 17è siècle. D'une manière ou d'une autre, ce théâtre qui plonge ses racines dans la vie des « cités indigènes », a ses propres vedettes en qui l'homme du peuple se reconnaît et qu'on prend pour modèles. Dans sa conversation quotidienne, le Kinois (l'habitant de Kinshasa) assure la véracité de son argumentation en s'appuyant sur les citations empruntées à des acteurs-vedettes comme Mangobo, Sans souci[44], Ngadiadia, Mundweri, Siatula, Muyombe gauche, Mbatasiala...

Une bonne partie des troupes créées et animées par ces acteurs se désintègrent aussi tôt qu'elles naissent, par manque de moyens financiers. Ces troupes ne se produisent pas dans des salles, faute de spectateurs. Ceux-ci attendent que les représentations passent à l'écran de télévision pour les suivre gratuitement.

Dès lors deux possibilités s'offrent à ces acteurs : aller tenter leur chance en Europe ou solliciter la sponsorisation d'une entreprise soucieuse de vendre ses produits. La représentation théâtrale se transforme ainsi en un espace de marketing. Ce qui limite la liberté de création de troupes populaires.

« *Le théâtre de chez- nous* » par opposition au théâtre dit en langue française mérite l'attention de quiconque s'intéresse à la promotion culturelle dans notre pays. En R.D.C. et plus précisément à Kinshasa, le spectacle théâtral occupe un espace culturel important au point de

[44] Il vient de mourir (Juillet 2009) et à qui ont été réservées des obsèques nationales.

concurrencer la danse et la musique. « *Le théâtre de chez nous* » ou le théâtre populaire ou vulgaire, quitte à préciser le sens plus tard, trouve son développement à la télévision, à la radio auxquelles s'ajoute l'intrusion de la publicité dans le vécu quotidien des kinois. Vécu quotidien du kinois que le reste du pays observe avec un regard médusé et qui incite à la fois à la limitation et au rejet.

Théâtre populaire ou théâtre vulgaire c'est –à- dire théâtre du peuple ? Il faut en préciser le sens. Pris dans le sens que lui donne Jean Vilar « le théâtre national populaire » est définit de façon la plus heureuse par Jean Jourdheuil dans *L'artiste, la politique et la production*, (Union Générale d'Editions, 1976). Il n'existe pas du théâtre populaire comme en R.D.C. Jourdheuil a repris ainsi la définition de Berthold Brecht : le théâtre populaire signifie

> compréhensible au large masse ; adoptant et enrichissant leurs modes d'expression, adoptant leur point de vue, le consolidant et le corrigeant ; représentant la partie la plus avancée du peuple de telle sorte qu'il puisse accéder au pouvoir, c'est-à-dire dans des formes compréhensibles aux autres fractions du peuple ; renouant avec les traditions et les continuations ; transmettant à la partie du peuple qui aspire à la direction les quêtes de celle qui assume cette direction actuellement [45] .

Rappelons-nous en passant que les artistes congolais ont toujours exigé et souvent obtenu la gestion du Fond de Promotion culturelle et de la SONECA (Société Nationale d'Editeurs Compositeurs et Auteurs)

Si l'on comprend et l'on interprète très bien les propos de Brecht, c'est le peuple qui sait la cause du peuple et qui ne laisse à personne

[45] BRECHT, B., cité par Jean Jordheuil dans L'artiste, la politique et la production, Union générale d'éditions,1976, pp.15-16

d’autre qu’à lui-même le soin de l’imaginer, de la définir, de la produire et de prendre en charge sa destinée culturelle. Donc, c’est un théâtre qui s’oppose à la culture dominante.

Il n’existe pas encore d’enquête sociologique établissant des rapports quantitatifs et qualitatifs de l’impact réel exercé par le spectacle populaire sur le public congolais. Mais une simple observation empirique nous amène à penser que la prolifération des troupes théâtrales populaires et l’important nombre d’heures accordées au spectacle populaire par des chaînes de télévisions et de radios le sont en fonction des attentes du public et du spectateur.

Sur le plan dramaturgique de représentations populaire, on pourrait se poser des questions suivantes :

1) serait-il indiqué de faire recours à des préalables théoriques, à des critères définitionnels et esthétiques enregistrés et hiérarchisés, à la légalité et à la conformité comme ensemble d’observances et des règles pré-établies depuis la Poétique d’Aristote(4è siècle avant J.C.) pour examiner ces types de créations ;

2) le théâtre de chez nous ou le théâtre populaire congolais échapperait-il à l’ensemble de ses règles ? C’est un questionnement auquel on pourrait répondre de façon adéquate. Mais pour l’essentiel on peut penser que le théâtre populaire congolais est à la fois typique et atypique, régulier et irrégulier dans le sens où nous pouvons le considérer comme une création collective en amont et un spectacle populaire en aval.

1. Une création collective en amont

Création collective et non pas création communautaire, le théâtre populaire congolais a comme avantage d’abolir le privilège du dramaturge en tant que première instance du texte et de la représentation. Le public

ignore souvent les auteurs de *Mwana nsusu*, de *Binzambi nzambi*, *Nzambi wa Mukubi* et de *Escroquerie Moyibi*[46]… Le canevas de ces pièces s'élabore hors des lieux consacrés, en l'absence des auteurs et dans la destruction quasi-totale des textes et des spectacles ; il tend à se comporter en rite de choc et de rupture avec les catégories esthétiques transmises par l'histoire du théâtre. Ainsi conçue et perçue, la troupe de théâtre devient l'axe principal du travail théâtral, afin que soit aboli le pouvoir autocratique de l'auteur, du metteur en scène, du directeur artistique et de tous les intervenants de ce travail d'élaboration théâtrale.

Mais cela n'est peut-être pas évident en ce qui concerne « le groupe Salongo », service public dans lequel un directeur de l'administration de la R.T.N.C., KITENGE NSANA a joué à la fois le rôle d'auteur, de metteur en scène et de directeur artistique.

Sur le plan de la thématique, « le théâtre de chez- nous » ou le théâtre populaire se veut critique sociale, utopie vécue collectivement et rite libérateur. Il recourt volontiers à un schéma idéologique. Le spectacle se transforme en sous- produit servant à la fois à l'industrie de loisirs et à l'école d'orientation idéologique du Parti unique. Mais il est aussi un théâtre plébéien dans ce sens qu'il exploite la basse culture, créé ses propres types sociaux en des personnages comme la bavarde Ewaso (dans la troupe Maboke), l'objecteur de conscience Mulangi ya pembe[47] et Masumu Deblindé et Ebale Mondial le patron véreux et veinement vantard et son émule Mundanga Ndanga. Ces deux derniers sont des personnages grossièrement matérialistes, portant tous les vices de l'enrichissement sans cause en R.D.C. Viennent ensuite la nostalgique Maman Bimpendé

[46] Mwana nsusu signifie le poussin. C'est la dénonciation de ceux qui courtisent à la fois la mère et la fille, qui mangent à la fois la poule et l'œuf..
Binzambi Nzambi : la prolifération des sectes.
Nzambi wa mukubi : le Dieu des bergers. Le Dieu qui protège ses serviteurs (les pasteurs)
Escroquerie Moyibi : le voleur

[47] Bouteille blanche (claire) à travers laquelle s'observent les travers de la société.

regrettant sans cesse la colonisation à travers Léopoldville[48] où il faisait beau vivre, le proxenète pasteur de *Nzambi wa mukubi* qui se plait à livrer même sa propre femme aux adeptes les plus offrants de son église, transformant ainsi le lieu de l'assemblée de Dieu en maison de tolérance ; et le véreux Sans souci qui livre sa propre femme à son employeur pour obtenir de celui-ci un avancement en grade .

Les congolais expriment leur aversion vis-à-vis de l'exode rural en faisant parler le lingala avec un accent dialectal, les villageois venus s'installer récemment dans la capitale : l'accent dialectal mongo chez (de Likoli), luba (de Mulumba), kongo (de Bomengo).

A ces rôles sociaux viennent se joindre des types psychologiques comme le désinvolte Sans souci et l'idiot de la famille Kimbanseké. Tous traduisent un schématisme moral et caractériel représenté par le trio de maris trompés, d'amants et de maîtresses. La cause de l'adultère n'est pas toujours la beauté séduisante de l'amant ou l'argent. La congolaise trompe le mari principalement avec un homme de sa tribu. C'est là une manière de décourager toute velléité de mariage exogamique.

Il faut sans doute reconnaître un grand mérite au théâtre populaire, celui d'avoir réussi à tisser un lien étroit entre le spectacle et le vécu quotidien du congolais. Et ce rapport peut s'étendre loin lorsque le spectacle lui-même établit une relation de familiarité et même de convivialité entre les acteurs et les spectateurs.

Du point de vue idéologique, du comportement et du désir profond du public, de son fantasme la thématique exploitée ici est également familière. A travers elle, le congolais moyen redécouvre ses propres clichés, son propre fantasme, sa propre utopie. Au fait, le conflit n'est pas circonscrit à l'intérieur de la création populaire. Il l'est au sein même du peuple. Exception faite de deux cas : celui de pédophilie dont s'est rendu coupable

[48] Aujourd'hui Kinshasa

l'homme politique Delapente et celui de la vanité de la « diaspourrie »[49]où le politique est désigné de façon nette et claire. Mais en réalité le théâtre populaire n'élargit guère son espace intérieur à une culture plus ambitieuse. Souvent, il se limite à la culture vivante du petit domestique, voleur, de l'ouvrier, du vendeur de journal à la criée, de la marchande, de la femme maraîchère.

Le théâtre populaire ne va pas souvent jusqu'à l'homme intérieur ; il veut principalement coller au quotidien et exprimer le sujet dans un petit nombre de rôles. Néanmoins le spectacle populaire est édifiant parce qu'il dénonce les revers de la société. Il désigne d'un doigt accusateur le peuple lui-même qu'il rend responsable de son propre mal. A travers de telles pratiques théâtrales, on voit le peuple se culpabiliser en déculpabilisant les responsables politiques qui, malgré leur turpitude sont plutôt regardés favorablement.

Pour faire bref, ces créations n'ont pas d'auteurs désignés. L'idée vient sans doute d'un comédien. Mais le travail théâtral se fait essentiellement, de la distribution de rôles aux répétitions.

2. Un spectacle populaire en aval

Même si une collection créative s'appuie sur un texte ou sur un montage des textes, pour être vrai et se livrer à la représentation, elle exige qu'il soit fait à l'improvisation de l'acteur une part plus grande. Son modèle se greffe alors sur celui de la Commedia dell'arte « à l'italienne » et sur d'autres formes parmi les plus spontanées du théâtre populaire de rues.

[49] Diaspourrie : c'est un néologisme forgé à partir de diaspora et pourrie pour désigner tous les intellectuels ayant accompagné Laurent désiré Kabila dans son aventure militaire pour s'emparer du pouvoir à Kinshasa. Il a promis d'améliorer la situation sociale, économique mais elle s'est révélée inexpérimentée et incompétente. Donc c'est une diaspora pourrie.

Improvisation totale dans les séances de travail en atelier, improvisation partielle et quelque peu disciplinée durant les jeux de spectacle, telles sont les premières caractéristiques du théâtre populaire congolais.

En suivant avec attention le spectacle qui, souvent se déploie en feuilleton dramatique (le spectacle de Riz- golaux), en observant le plaisir de jouer des acteurs comme Tito, Siatula, Evala vala, l'observateur avisé se rend compte du caractère improvisé du jeu et de la présence des détails relatifs aux alléats de la représentation qui exploite la dernière actualité sociale, économique et politique, par exemple le français recherché d'Erodia Ndombasi vice- président de la République[50]. Les spectateurs sentent que les acteurs sont matraqués par la caméra qui les pousse à l'exagération. Ces derniers feignent souvent de rechercher les gestes de la réalité pour faire vrai au lieu de laisser une certaine marge d'indétermination, une certaine ouverture permettant aux spectateurs d'interpréter et de juger. Ainsi « les bagarres rangées » de rues ne laissent pas une certaine discipline dans la distribution de la parole. Bien au contraire la prise de parole scénique parait spontanée et tellement improvisée qu'elle défie les règles de l'esthétique dramatique et le canon classique de la représentation théâtrale.

La double leçon de l'improvisation porte sur l'extériorisation corporelle et la prolifération verbale.

En définitive, l'esthétique de la création théâtrale populaire au Congo est une esthétique libertaire. Elle est tellement libertaire qu'elle pousse son audace jusqu'à la suppression quasi-totale de la barrière entre le professionnel et l'amateur de théâtre, entre la hiérarchie des genres dramatiques et le jeu de rôle par lequel s'instaurent les oppositions entre les genres dramatiques. C'est une esthétique qui semble insinuer que pour faire

[50] Pendant les années 2002-2006 : dites 1+4

le théâtre il suffit de monter sur les planches, le reste sera inspiré par les talents innés. Peu importe les pré-réquis théoriques et initiatiques. C'est peut être le signe précurseur d'un style qui prend naissance peu à peu dans notre pays. Selon ce style, le décor et la scène n'interviennent que très peu dans l'élaboration de sens et de messages à transmettre et à véhiculer dans une représentation théâtrale.

En effet, « la nouvelle esthétique » que nous disons libertaire construit le décor et les scènes mobiles, s'ils existent. Ainsi, une résidence privée, la rue, une boutique où sont exposés les produits à promouvoir ne sont pas à construire. Ils pré-exsistent et ils imposent à l'acteur de s'adapter à ce décor et à cette scène qui se présentent à lui. Donc, le décor scénique ne s'inscrit pas dans la trempe du discours théâtral. Il est un élément autonome de la représentation et du spectacle.

Un troisième élément concerne les rythmes des paroles et des gestes ou encore leur durée et leur valeur esthétique. En effet, l'essentiel demeure de rendre le message compréhensible et efficace de la manière la plus simple.

Quatrième élément de cette esthétique : la disparition et ce à jamais, de la complicité entre le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. Disparition également d'autres éléments du décor comme les couleurs, le costume, les objets scéniques qui se déploient dans une représentation normale en allant du réel vers l'imaginaire, en intervenant au service de la représentation. En effet, le costume, par exemple, possède dans une représentation, une nature, une fonction qui restitue presque l'origine sociale de l'acteur qui le porte. Mais l'accoutrement scénique de Ngadiadia ou de Mbuta Likasu ne renvoie à aucune fonction sociale, ni à aucun type social. Il renvoie exclusivement à la personne qui le porte. Par conséquent, il n'a aucune réalité signifiée et référentielle sur scène.

Enfin, les lieux scéniques sont souvent des salons modernes fréquentés par des acteurs apparemment sans fortune et ces salons en définitive, sont de simples fantasmes vécus par un peuple démuni qui rêve cependant de devenir aussi riche que le politique, le gestionnaire des entreprises publiques transformé en mamelles desquelles on suce des richesses ostentatoires.

Conclusion

Il n'est pas aisé de dire un dernier mot sur un phénomène théâtral en mouvement perpétuel. Néanmoins, on peut retenir que

1. le théâtre congolais, celui écrit, imaginé et joué par les Congolais dans des troupes congolaises, exploitant des contenus du terroir est venu tard par rapport à d'autres manifestations culturelles comme le roman, la poésie ;

2. le théâtre congolais a toujours eu deux préoccupations majeures et peut-être même essentielles : être élitaire lorsqu'il est dit en français et être vulgaire[51] lorsqu'il s'exprime dans les langues nationales. Il poursuit parallèlement ces deux orientations et s'acquitte de cette double tâche sans heurt, parfois même avec une efficacité évidente et dans une sorte de rivalité fraternelle ;

3. il y a au sein du théâtre vulgaire la fâcheuse tendance à décrire toujours les mêmes circonstances, les mêmes contenus, de représentations en représentations. La vie dans les cités « indigènes » n'est pas aussi simpliste qu'on nous la représente. Il ne s'agit pas de juger si un peuple est bien « assorti ». Il faut considérer le peuple et sa culture dans ce qui l'approche le plus possible du progrès au lieu de l'inscrire dans des stéréotypes dépassés ;

4. Il y a une adéquation entre l'engouement du peuple congolais vers l'art de la représentation théâtrale et la carence criante des infrastructures appropriées ;

5. A travers ce panorama du théâtre congolais, Norbert Mobyem Mikanza apparaît comme la figure la plus marquante. Il se situe à la croisée des chemins entre le théâtre vulgaire, le théâtre d'élite, l'écriture dramatique, la mise en scène, l'enseignement de l'art dramatique, l'industrie théâtrale. Un vrai homme-orchestre. C'est pourquoi faire de lui et de son entreprise

[51] Vulgaire, dans le sens latin du terme : du peuple

théâtrale un objet de recherche parait une exigence pour le critique littéraire et le chercheur en art dramatique en R.D.Congo

CHAPITRE II : LES DIFFERENTES CLASSIFICATIONS DU THEATRE CONGOLAIS

La classification des œuvres littéraires est un genre comme le sont d'autres approches, la sociocritique, l'histoire de la littérature, la sociologie de la littérature, la stylistique, … Et à l'instar des autres genres, il attend de son auteur que celui-ci respecte la convention qui l'a créé et qu'impérativement il la sollicite. Une classification littéraire suppose soit la forme ou le style, soit la thématique, soit les deux ensemble, soit la structure en ce qui concerne les œuvres de théâtre.

Même en nous plaçant du point de vue du lecteur, on s'attend à y trouver les mêmes traits de reconnaissance qui consistent, dans le cas qui nous concerne, à regrouper les pièces de théâtre congolais présentant des formes et/ou des contenus communs. La critique classificatoire ne s'est pas encore constituée en appareil systématique de recherche même si elle peut bénéficier des apports de la littérature comparée et de la théorie des genres.

Les problèmes épistémologiques soulevés par ce genre d'analyse sont multiples, étant donné que la notion d'analyse d'une classification des œuvres littéraires élaborées par des auteurs différents couvre l'intentionnalité de ses lecteurs, des effets créés par ces œuvres auprès d'eux, leur subjectivité où l' ensemble des jugements personnels au sujet des œuvres de théâtre deviennent objets d'études (problème d'interprétation) ou encore l'on irait d'une évaluation subjective à une évaluation objective.

Néanmoins, quel que soit le modèle d'analyse que nous adopterons, nous devons réserver une place importante à la structure dramatique des pièces classifiées par les critiques du théâtre congolais et / ou à des contenus communs.

Ce travail de catégorisation suit dans ce cas, un double objectif de légitimation ou de délégitimation des pièces de théâtre congolais produites à une certaine époque. Ces pièces ont été classifiées selon les types de sens ou selon les types de composition, en somme selon une certaine dramaturgie ou encore selon qu'elles sont originales ou pas.

Pour ce genre de travail qui consiste à faire la critique de « la critique classificatoire » fondée sur les critères formels et/ou thématiques, neutralisant ainsi la distinction des points de différences, la grande difficulté provient de la non- existence de conception d'analyse et de terminologie spécifique pouvant former un ensemble complètement cohérent. La qualité scientifique et objective de la classification d'œuvres théâtrales dépendrait aussi de la culture générale du critique, de sa connaissance des modes et des esthétiques théâtrales, bref de la tradition et des conventions théâtrales, auxquelles s'ajouterait la connaissance historique, sociologique, culturelle, religieuse. Il existe en effet des dimensions sémantiques de la structure théâtrale, puisque le critique a lu les textes de théâtre à la place de la société au sein de laquelle ces œuvres ont été générées.

En d'autres termes, ce que le critique de théâtre arrête comme registre au sein duquel se rangent les œuvres, dépend de son aptitude à découvrir et à décider ce à quoi le dramaturge a probablement été intéressé pour produire sa pièce de théâtre. Au centre de cette question se trouve posé le problème de la théâtralité, exprimée par la définition d'un code ou d'un signe théâtral.

En définitive, l'objet du présent chapitre pourrait se résumer à décrire en premier lieu les différentes classifications proposées par la critique, avant d'envisager le rapport des œuvres théâtrales avec les problèmes du temps et de décider de leur théâtralité, c'est-à-dire de la légitimation des textes de théâtre.

1. **Les principales classifications**

1.1) La classification de Ngandu Nkashama[52]

Il existe certainement des classifications du théâtre congolais qui tiennent compte de la division sommaire de notre histoire nationale (théâtre traditionnel et théâtre moderne), de la réalité linguistique (théâtre en langue nationale et théâtre en langue française ou d'expression française). Ces classifications nous ont semblé très simplistes. La langue et la culture à elles seules ne peuvent se constituer en éléments objectifs pour classifier une activité aussi diversifiée qu'est le théâtre dans notre pays. Il faut aller à la recherche des facteurs classificatoires plus opérationnels. C'est l'effort que Pius Ngandu Nkashama a semblé fournir dans l'article mentionné plus haut.

Il situe son effort de réflexion sur le théâtre congolais des années 1978-1981 et élargit cette réflexion au texte et aux formes mineures du théâtre (sketches), au spectacle, aux troupes de théâtre et aux autres institutions théâtrales comme le CEDAR (Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts) de l'Institut National des Arts(I. N. A.), ou encore CATHARSIS, une équipe de recherches qui s'est constituée au Campus Universitaire de Lubumbashi (1976) et qui a parcouru régulièrement les villes du pays où elle a récolté les traditions dramaturgiques actuelles de notre théâtre.

Les travaux de Catharsis permettent de se faire une idée de ce que fut le théâtre traditionnel congolais et de la manière dont le théâtre congolais moderne a intégré « les formes folkloriques et des lieux d'exécution et d'exhibition des textes de l'oralité »[53]

---

[52] NGANDU NKASHAMA, P., « Le théâtre : vers une dramaturgie fonctionnelle », in *Notre Librairie, La littérature zaïroise*, Janvier - Mars, 1982

[53] NGANDU NKASHAMA, P., idem, p. 64

On ne pourrait parler ici de théâtre au sens strict et classique du terme, tant le mot théâtre semble équivoque. Mais à partir des données fournies par les travaux de Catharsis, Pius Ngandu Nkashama a pu dessiner une configuration du théâtre congolais des années concernées. Il structure sa classification autour de quatre thèmes généraux qu'il nomme « espaces » déterminant les moments de surgissement du théâtre nouveau. Lorsqu'il s'agit du théâtre, le terme « espace » pour dire « thème » prête à confusion. Car pour un théâtralogue, « espace » renvoie à un lieu scénique ou à un lieu dramatique textuel et virtuel.

Les quatre espaces de surgissement de ce qu'il nomme le théâtre nouveau par rapport au théâtre ancien, celui d'avant 1976 s'énumèrent ainsi :

A) ***Le théâtre scolaire***

Le théâtre scolaire est celui joué par les troupes de fortune dont les acteurs sont les écoliers ou les élèves. Ce genre théâtral se pratique comme loisirs sains à offrir aux adolescents à l'occasion de certaines solennités de l'Eglise catholique et au sein des mouvements de jeunesse : le mouvement Xavéri réunis autour d'un feu de camp, les Bilenge ya Mwinda (les Jeunes de Lumière), le groupe KA (Kizito et Anuarité)[54]…

Ce qui caractérise ce premier registre de création c'est :

- le lieu créateur du spectacle : l'école et sa cour de recréation ;
- La primauté de la fonction ludative ;
- La primauté également de la fonction didactique, le théâtre servant surtout d'instrument d'édification spirituelle ;

[54] Kizito, martyre d'Ouganda, Bienheureuse Anuarite (religieuse congolaise tuée par des rebelles mulelistes dans les années 60)

- La faiblesse dans le déploiement du jeu due à l'amateurisme qui caractérise les acteurs et les metteurs en scène.

B) ***Le théâtre du parti*** (M.P.R.)[55]

Le renforcement de la dictature de Mobutu coïncide avec l'institutionnalisation du Mouvement Populaire de la Révolution (M.P.R.) qui devient ainsi le Parti- Etat et l'unique institution du pays. Et pour chanter la gloire du fondateur du Parti, Président de droit de la République, il a été créé une structure d'animation politique et culturelle dans toutes les provinces du pays avec comme mission principale de chanter la gloire de Mobutu en reproduisant sur scène à travers chants, danse, musique et mimique, les faits, les gestes et les paroles du « guide de la révolution ».

On ne peut pas, stricto sensu, accorder à ces productions la définition de théâtre. Il serait plus correct de parler d'une sorte de « rhapsodies » collectives aux accents très épiques. Pour la plupart des créations, il s'agissait de célébrer un héroïsme bon marché au président Mobutu.

L'auteur de cette classification a oublié d'y enregistrer le Salongo, théâtre radiodiffusé et télévisé dont le rôle, « Voix du Zaïre (Radio Télévision Zaïroise) a été celui d' « informer, d'éduquer et d'orienter ».

Sur le plan du spectacle, le théâtre du Parti est d'une richesse inouïe. Il a bénéficié des apports artistiques de plus de 300 ethnies qui en fait sont autant des micro-nationalités culturelles- Il a donné à voir les anciens instruments de musique inventés par nos ancêtres et à entendre les dithyrambes jadis destinés à la louange des chefs coutumiers dont les noms sont désormais remplacés par celui de Mobutu.

[55] Mouvement Populaire de la Révolution, Parti- Etat fondé par Mobutu

C) *Le théâtre professionnel et le théâtre amateur*

a) Le théâtre professionnel

Ce registre n'est fondé ni sur le « lieu de surgissement » comme le sont les deux premiers, ni sur la thématique ou la nature du message véhiculé. Intervient ici un second type de facteurs classificatoires selon que le théâtre est le fait d'acteurs et de metteurs en scène amateurs ou selon que ceux-ci ont fait de l'activité théâtrale leur métier. Ce qui suppose que la troupe théâtrale professionnelle fonctionne comme une entreprise, dotée d'un budget, d'un siège administratif, d'une comptabilité, d'une planification des représentations, bref d'une administration.

Dans l'entendement de Pius Ngandu Nkashama et selon le sens qu'il confère à cette expression, « théâtre professionnel » veut dire théâtre d'Etat ou théâtre officiel, celui qui « est appelé à représenter le pays, sur le plan de la culture officielle, dans toutes les invitations internationales »[56].

L'auteur y intègre pêle- mêle le théâtre expérimental du CEDAR (Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts) de l'Institut National des Arts, la Compagnie du Théâtre National, composé du Ballet National Sambole, dont la danse folklorique demeure le domaine de spécialisation, le Théâtre National, l'Orchestre les Wendo[57].

Professionnel se rapporte ainsi à une organisation théâtrale soutenue par le budget de l'Etat congolais comme l'est pourrait-on dire, la Comédie française.

[56] NGANDU NKASHAMA, P., Op. Cit. P. 66
[57] Wendo est le plus grand chanteur des années cinquante. Il est décédé en 2006

b) Le théâtre amateur

Aux côtés de ce théâtre officiel et professionnel entendu au sens qu'on lui donne dans notre pays, se développe le théâtre amateur regroupé jadis au sein d'une association : ATHAZ (Association du Théâtre Amateur Zaïrois). Les créateurs ont ici leur propre manière de traiter les messages à véhiculer, et ils font preuve de plus de liberté dans le choix parce qu'ils ne sont pas la voix du maître. Leurs préoccupations sont préférentiellement et dans leur majeure partie :

- d'ordre social

Le sociodrame congolais se distingue par son caractère pittoresque, « accordant une importance accrue à la couleur locale, aux formes originales, à une recherche assidue d'un discours authentique, mieux adapté aux exigences et aux circonstances les plus actuelles »[58]

Ce théâtre donne à voir les scènes de ménage, les conflits de générations, la mise en accusation des citadins et de leur mode de vie autant que le mépris par ces derniers de la vie au village.

Ainsi *Monnaie d'échange* et *Procès à Makala* de Mobyem Mikanza sont respectivement une critique violente contre la femme émancipée et le portrait de la famille désintégrée, du chômage des jeunes, du népotisme et de l'injustice dans le milieu du travail, du sempiternel duo de femme adultère et de mari trompé.

La femme a cessé donc de garantir la stabilité de la tribu en renonçant à son rôle de gardienne du temple de la tradition- Son drame individuel se mue donc en drame de tout un peuple, de toute une nation qui s'écroule inéluctablement. L'avortement auquel elle se livre désormais devient

[58] NGANDU NKASHAMA, P., Op. Cit., p. 67

symboliquement « la mort de la vie » et aussi celle de la nation toute entière. Honteuse d'elle-même, elle se cache derrière le maquillage qu'elle s'applique désormais sur le visage. Et c'est cette impureté de la femme, par conséquent de notre société que Mambambu dénonce dans *Voyage au bout de la misère*[59] .

Il s'agit au fait, du procès d'une conscience sociale à la dérive, d'une communauté nationale en perdition. Pius Ngandu Nkashama s'en indigne lorsqu'il écrit : la société « mange la chair de ses propres enfants » *La devineresse* de Makolo Muswaswa joue bien le jeu sur fond de la stérilité frappant désormais la femme qui finalement pousse la déviation jusqu'à l'inceste dans *La fille du forgeron* du jésuite Charles Ngenzhi Lontha. Ces deux pièces sonnent le glas du mythe de la femme vertueuse congolaise.

Après l'examen de ce registre fondé sur le personnage féminin, on pourrait se demander s'il n'est pas là question d'antiféminisme. Les dramaturges, tous hommes, poussent leur rancœur jusqu'à décider de la mise à mort de leurs héroïnes.

- **d'ordre historique**

Du dénigrement de la femme, source des malheurs qui s'abattent sur le pays, le drame vire vers un thème plus tragique, celui de la mort des dieux qui coïncide avec celle du théâtre héroïque. Il n'y a plus d'écriture dramatique exaltant les gloires de l'indépendance lorsque Yoka lye Mudaba identifie les nouveaux dirigeants du pays aux anciens sorciers dans une pièce de théâtre difficile à faire jouer : *Tshira*. C'est le temps de la grande démystification désormais devenue le thème récurrent du groupe Catharsis, particulièrement dans sa mise en scène de *Fulani*. La pièce se distingue par une ironie mordante à travers des caricatures et des sarcasmes

[59] MAMBAMBU, *Voyage au bout de la misère*, inédit

qui poussent à la révolte. Ainsi, le théâtre Takinga de l'ensemble musical et théâtral Minzoto Wella-Wella, inspiré par le folklore, s'en sert comme prétexte pour « moquer et railler ». L'héroïsme facile et au teint pâle claironné comme un chant de cygne, dans *Njinji* ou *Une fille de Ngola sauvera le peuple ngola*, du Révérend Père Ngenzhi Lontha, *Muzang, l'investi par Latel-a-Latel, le Tout-puissant* de Mwamba a Musas Mangol, *Lianja* présenté au festival de Lagos en 1978 par le Théâtre National, *Simon Kimbangu ou le messie noir* de Philippe Elebe Lisembe, *La Délivrance d'Ilunga* de Pius Ngandu Nkashama sont aussi des extraits de notre histoire nationale.

Malgré son mérite de figurer parmi les premières tentatives classificatoires de notre théâtre à une période bien définie, la classification de Pius Ngandu Nkashama pêche par son éclectisme et son caractère arbitraire. Elle est éclectique car elle ne se limite pas à une catégorie de repères donnés, au point que les différents registres retenus paraissent parfois inconciliables. Elle est à la fois historique (le théâtre congolais précolonial vs le théâtre congolais moderne ou d'inspiration occidentale) et actuelle, fondée sur un des moyens d'expression, la langue (le théâtre congolais en langues nationales ou le théâtre de chez nous vs le théâtre congolais d'expression française), enfin elle est thématique (le théâtre social, le théâtre politique). Elle fait rarement allusion à la construction dramatique.

Comme évoquée plus haut, cette classification est également arbitraire, laissant l'impression que son auteur parle des œuvres théâtrales sans les avoir nécessairement lues. Ainsi ces pièces de théâtre sont reprises dans les registres au sein desquels elles ne présentent aucune similitude, parfois même aucune contiguïté avec les autres éléments.

De plus, on n'y perçoit pas de façon claire et nette la distinction entre les textes, les représentations et les adaptations telles que *Chant de la terre / Chant de l'eau* de Philippe Elebe Lisembe.

Le théâtre congolais est davantage perçu et décrit plus comme institution que comme ensemble de créations, comme une instance culturelle non achevée, non encore accomplie, saisie en train de s'élaborer à l'instar de la communauté nationale qui marche encore en titubant.

En définitive, qu'il soit scolaire, du parti ou professionnel, le théâtre congolais de cette période gagne de plus en plus sur le plan de la technique artistique grâce à une recherche expérimentale qui prend davantage le dessus sur l'improvisation et le spectacle lui-même. Aussi une gestualité débordante et un jeu du corps facile sont-ils évacués de la moitié du spectacle.

De plus, le théâtre cesse d'être une activité de monsieur ou de madame tout le monde comme ne cessait de le répéter Norbert Mobyem Mikanza. Il exige préparation, pré- requis et se professionnalise davantage.

1.2. La classification de Yoka Lye Mudaba

Yoka Lye Mudaba est l'auteur d'une thèse soutenue en 1977, sur le Théâtre Congolais moderne de langue française. La thèse a pour titre : « Les Survivances de la littérature orale dans le théâtre contemporain, cas du Zaïre »[60]. Elle est la première thèse de doctorat sur le Théâtre Congolais, suivie de celle de Mimbu Ngayel en 1989.

[60] Université de Paris VII

La classification de Yoka Lye Mudaba part des origines à la formation du théâtre congolais moderne. Elle couvre deux longues périodes : avant l'indépendance et après l'indépendance de notre pays.
La première période étudie essentiellement les origines du théâtre congolais, basées sur le travail des missionnaires (1925-1950) tandis que la deuxième examine la formation du théâtre congolais moderne. Elle est marquée par la montée des auteurs dramatiques congolais (1950-1977). Elle fera l'objet de la partie qui suit ce chapitre.

1) Le théâtre congolais avant l'indépendance

En étudiant cette période, Yoka Lye Mudaba centre sa réflexion autour des points suivants :

- Spectacles populaires et concours littéraires ;
- Le rôle des missionnaires dans la formation du théâtre congolais ;
- Les premières œuvres écrites par les congolais.

A) Spectacles populaires et concours littéraires

Il s'agissait ici des groupes de danseurs folkloriques qui organisaient des spectacles à travers les grandes villes du pays et même à l'étranger. Par exemple la LIFOCO (Ligue Folklorique Congolaise) d'Albert Mongita Likeke, encadré par le R.P. de la Kethulle, dont l'exemple sera suivi par d'autres groupes comme : Kokodiko de Justin Disasi, le Cercle Théâtral de Nicolas Aumba, Bana Congo ou BANACO de Maître Taureau, devenu Maître Ngombe…

Quant aux concours littéraires, Yoka Lye Mudaba souligne leur objectif qui consistait à susciter l'effort d'écriture en français auprès des

jeunes dramaturges congolais. Qu'il s'agisse de ceux instaurés par les mécènes belges « Amis de l'Art Indigène » ou de ceux organisés par le périodique La Voix du congolais, tous furent, comme le note Kadima Nzuji Mukala, dans son article intitulé : Origines et formation du théâtre congolais moderne, « de creusets où s'étaient forgés des talents d'auteurs dramatiques »[61], ayant bénéficié de la contribution des missionnaires dans la formation du théâtre congolais moderne.

B) Rôle des missionnaires

L'auteur de cette classification lui-même nous donne la raison de l'intérêt des missionnaires pour le théâtre dans notre pays :

> … il ne faut pas négliger le rôle des missionnaires de la congrégation de Scheut, dans l'introduction de la littérature dramaturgique dans les écoles. Ils comprirent vite que les arts de spectacle détenaient une place importante dans la vie communautaire du Noir africain, et que, comme moyen de communication, le théâtre était précieux[62].

Les missionnaires rédigeaient leurs pièces de théâtre en français et les faisait traduire en langues nationales par les prêtres autochtones. Cette pratique visait un objectif à atteindre : celui d'instruire, d'éduquer et de divertir les masses villageoises. C'est ce qu'insinue Aimé Césaire en disant que : « le théâtre traduit la totalité des manifestations de la vie. C'est un art qui est très bien reçu par les peuples des pays sous-développés, c'est pour eux un langage extrêmement direct »[63].

---

[61] KADIMA NZUJI MUKALA, « Origines et formation du théâtre congolais moderne », in *Congo-Afrique*, op.cit., p. 203
[62] YOKA LYE MUDABA, op. Cit., p. 21
[63] CESAIRE, A., cité par Mikanza Mobyem dans *Je fais du théâtre*, Ed. Silex, Paris, 1984, p. 11

Les efforts des missionnaires pour développer le théâtre en R.D.C. se sont poursuivis jusqu'à la création du théâtre des marionnettes dans certaines provinces du Congo belge. L'intérêt des missionnaires pour ce type de théâtre était de créer d'autres formes de théâtre. Mais malheureusement, elle ne durera pas longtemps. Car, d'après J.M. Jadot, administrateur colonial, un juriste qui avait un intérêt particulier pour la littérature au Congo belge, l'auteur du théâtre de marionnettes, Henri. DRUM « avait monté son castelet à partir d'un matériel tout à fait européen, manipulant des personnages tout à fait européens »[64].

Il est vrai que dans ces conditions l'homme congolais ou l'homme africain en général n'a pas trouvé son compte dans cette forme de théâtre.

C) Les premières œuvres écrites par les congolais (zaïrois)

Yoka Lye Mudaba situe les pièces écrites par les congolais autour des années 1955. Et d'après lui, elles tournent autour de la satire sociale et de la comédie de mœurs. Dans ce registre, il cite les pièces suivantes : - *Athanas, le professeur de lumière* de Bondekwe, *Le Citadin* et *Les Frictions* de Ngongo, *Grâce à Stanley* (Soko Stanley te) de Mongita.

A cette liste s'ajoutent les auteurs ci- après : Dissasi, Aumba. Ce sont-là les premiers auteurs congolais qui ont marqué les premiers pas dans la littérature dramatique à la veille de l'indépendance du Congo (1960), et qui s'appuyant bien évidemment sur le modèle de Corneille, Racine et Molière.

[64] JADOT, J.M., cité par Yoka Lye Mudaba, dans *Les Survivances de la littérature orale dans le théâtre contemporain, cas du Zaïre*, thèse de doctorat, inédit, p. 25

2). *Le Théâtre Congolais après l'indépendance*

D'après l'auteur de cette classification, l'après- indépendance est caractérisée par des troubles qui ont accompagné l'indépendance de notre pays (1960). Malgré ces troubles, la vie théâtrale s'est poursuivie dans le pays, suivant les phases ci-après données par l'auteur lui-même :

- Période de recréation (1961-1967)
- Période de création (1967-1970)
- Période de re-création (1971-1977)

2. 1. <u>Période de recréation (1961-1967)</u>

Les troubles de l'indépendance qui ont endeuillé le pays vont s'étendre jusqu'au niveau des troupes théâtrales. On assiste à des querelles et des divisions au sein des troupes de théâtre. C'est le constat que fait Yoka Lye Mudaba selon qui :

> l'histoire du théâtre zaïrois, dans ces premiers moments de l'indépendance, ressemble à l'histoire du pays : c'est une série de querelles domestiques de troupe à troupe, non pas au nom de l'émulation, mais au nom des ambitions mesquines inavouées. Ces querelles engendrent une prolifération épidémique de troupes où l'incompétence des responsables n'a d'égale qu'à la pacotille proposée par leurs metteurs en scène [65].

A cause de ces querelles, Le THESTAF (Théâtre de l'Est Africain), la « troupe-mère » créée à Lubumbashi en 1957, devient l'UTHAF (l'Union Théâtrale Africaine) en 1963, mais un an plus tard l'UTHAF se scinde en deux et donne naissance à l'UTHECO (l'Union Théâtrale Congolaise). Peu

[65] YOKA LYE MUDABA, op. Cit., p.42

après, l'UTHECO connaîtra le départ des douze acteurs qui, à leur tour, formeront Le Théâtre de Douze. L'UTHAF connaîtra à son tour des départs qui aboutiront à la création du Théâtre de Trois Nègres.

Comme on vient de l'observer ci-dessus, la vie théâtrale au lendemain de l'indépendance de notre pays est caractérisée par de nombreuses scissions au sein des troupes théâtrales.

En dehors du répertoire proprement congolais, ces troupes se voyaient obligées de recourir au répertoire africain. C'est le cas pour l'UTHAF qui, au printemps 1966 représente la République Démocratique du Congo au festival de Dakar où elle joue *La Mort de Chaka* de Seydou Badian.

2.2. période de création (1967-1970)

Avec la paix retrouvée, le théâtre congolais connaîtra un nouvel essor des compagnies théâtrales. Ainsi, on voit naître des compagnies théâtrales dans les Universités comme dans les Centres scolaires.

En février 1967, à l'occasion du treizième anniversaire de la création de l'Université de Kinshasa (appelée à l'époque Lovanium), Le Cercle des Etudiants en Philosophie et Lettres (CEPHILE) présente *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire. Le succès récolté par cette représentation est sans précédent. Sans doute ce succès pousse –t-il les animateurs du CEPHILE à créer le « Théâtre de la Colline ».

Les étudiants de l'ex- Université protestante à Kisangani, à leur tour, récoltent aussi un grand succès avec la dramatisation de l'oeuvre du russe Nicolas Gogol, *Le Revizor*.

Dans les milieux scolaires, on peut retenir la fondation de la troupe le « Théâtre du Petit Nègre » à Kikwit en juin 1967. Cette troupe fondée par Norbert Mobyem Mikanza a été constituée des élèves de l'Institut Saint Jean-Bosco à Kikwit Sacré Coeur. La troupe interprétait aussi bien des

pièces de la dramaturgie classique française (Le *Cid* de Corneille, *Le Malade imaginaire* de Molière, …) que des pièces africaines (La *Mort de Chaka* de Seydou Badian, *Trois prétendants, un mari* de Oyono Mbia du Cameroun.

Quelques années plus tard, soit en 1969 sera créé le Théâtre National Congolais pour représenter le pays au niveau national et international.

Cette période est caractérisée par la prolifération des troupes amateurs. Ce qui signifie que le théâtre est essentiellement constitué de spectacles. La priorité est donnée davantage au jeu.

2.3. Période de re-création (1971- 1977)

Pour l'auteur de cette classification, la dernière période est caractérisée « par une intense activité dans le domaine de la création, dans la recherche des modalités originales de représentation, … »[66].

Sur le plan politique, la politique du « recours à l'authenticité »[67], une variante de la négritude de Césaire et de Senghor, suscite beaucoup d'intérêt en faveur de l'art théâtral, de l'art du spectacle.

Désormais, l'authenticité sera exploitée par les hommes de théâtre comme un nouveau matériau servant à leurs productions dramatiques. Ainsi, en 1971 la troupe du Conservatoire National représente le pays au Festival de Nancy avec un jeu dramatique intitulé Gestes des Vivants. C'est en fait « une série de tableaux réalisés à partir d'un jeu d'expression corporelle »[68].

[66] Idem, p. 46
[67] L'authenticité est définie par Mobutu à l'occasion de l'Assemblée Générale de l'O.N.U. du jeudi 4 octobre 1973, comme étant une prise de conscience du peuple zaïrois de recourir à ses propres sources, de chercher les valeurs de ses ancêtres afin d'en apprécier celles qui contribuent à son développement harmonieux, …
[68] YOKA LYE MUDABA, op.cit., p.48

Un autre fait majeur à signaler au cours de cette même période est la tenue de nombreux colloques permettant de faire le bilan de l'action culturelle du pays. Le premier colloque a lieu du 26 juin au 4 juillet 1972. A l'occasion de ce colloque, l'Union des Ecrivains Zaïrois (U.E.ZA.) voit le jour et se veut : « un mouvement de conjonction intellectuelle, un centre de travail et de réflexion constante sur (le) métier et (le) rôle d'écrivain »[69].

Le deuxième colloque intervient du 2 au 7 octobre 1972, réunissant les troupes théâtrales non- subventionnées par l'Etat. Ce colloque est une occasion pour les participants de créer l'Association des Théâtres Indépendants du Zaïre (ATHAZ) dont l'objectif est de mettre en commun leurs expériences respectives.

Le troisième colloque est celui du théâtre zaïrois organisé par le Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts (CEDAR) à Kinshasa, du 19 au 27 mars 1977 ayant pour objectif de mettre ensemble des idées et les expériences pour un nouveau départ et un nouveau souffle à donner au développement de l'art de la scène.

Au niveau de la production dramatique, malgré l'appel de l'Etat à recourir aux sources traditionnelles et à chercher les valeurs léguées par les ancêtres, « le théâtre se trouve encore sous l'apanage de la tradition classique du théâtre français. »[70] La troisième partie de cette catégorisation porte plutôt sur les thèmes, les deux premiers, par contre, analysent le théâtre-institution.

[69] Idem, p. 49
[70] Ibidem, p. 49

3. La classification de Mimbu Ngayel

La classification de Mimbu Ngayel découle plutôt de ce qu'il a appelé lui-même « un tour d'horizon du théâtre congolais »[71] basé exclusivement sur les textes de théâtres édités et non édités. L'auteur a aussi bénéficié de son séjour à Paris[72] où il a pu consulter les archives de l'ORTF[73] où il a pu prendre connaissance et lire les participations des Congolais au concours théâtral organisé par la radio française.

Sa classification couvre la période entre 1950, selon lui l'année de naissance du théâtre congolais francophone et 1986 avec *Cœur et Sang* de Cheik Fita, montée pour la première fois par le Théâtre ORCAN de Kolwezi pour la première fois en 1989.

Par ailleurs, cette classification est essentiellement thématique. Elle est élaborée à l'époque de la primauté des études sociologiques en littérature. A partir de 1967 le théâtre congolais, se trouve à un tournant décisif et enregistre un nouvel essor. De nombreuses compagnies se créent parmi lesquelles le Théâtre du Petit nègre de Mobyem Mikanza. Des pièces sortent des plumes des dramaturges formés, et informés sur la pratique théâtrale. Par conséquent, les registres sont plus diversifiés même si l'auteur les regroupe autour de trois principales tendances :

1) Le drame historique

Le passé ancestral, colonial et post-colonial est exalté par les uns et décrié par d'autres. Toutefois, qu'il soit exalté ou décrié, le passé sert de prisme pour lire le présent. Ainsi les nouveaux dirigeants sont soit assimilés au pouvoir colonial qui n'est pas toujours considéré comme un

[71] MIMBU NGAYEL, R., Op. Cit., p.34
[72] DEA à Paris XIII (Villetaneuse) en 1978 et étudiant en doctorat à Paris IV.
[73] Office de Radio et de Télévision Française

pouvoir tortionnaire, soit rapproché de celui des chefs coutumiers qui se sont livrés à la vente de leurs propres sujets à la demande des esclavagistes

Le royaume kongo et les années qui précèdent l'indépendance sont exaltés dans des pièces comme *Affonso 1er ou la sève empoisonnée* de Mvumbi Mvindu, *Les fils de la mer* d'Antoine Zola, *Ngongo Lutete* de Roger Bolamba, pièce jouée pour la première fois en 1966 à l'occasion du sixième anniversaire de l'indépendance de notre pays et sélectionnée au concours de l'ORTF parmi les dix premières pièces. Elle sera représentée pour la deuxième fois à Nancy (France) en 1971.

La veine historique s'étend jusqu'à l'histoire la plus récente de l'indépendance et le théâtre est alors révélateur des illusions, des insatisfactions des peuples pourtant libérés de la colonisation, des pièges de la construction nationale. *La Bataille de Kamanyola* de Norbert Mikanza Mobyem comme *La Délivrance d'Ilunga* de Pius Ngandu Nkashama sont de parfaits exemples de cette orientation. Il s'agit en fait du théâtre de l'événement historique à travers lequel il est difficile de percevoir le fait de fiction propre à une création artistique.

Le troisième volet du drame historique exploite les mythes et légendes que les dramaturges structurent en dialogue. C'est le retour au folklorisme illustré dans *Muzang* de Mwamb'a Mussas Mangol et dans *Tshira* de Yoka lye Mudaba. Ce courant se rattache à la littérature orale traditionnelle dans laquelle il puise des sujets, adapte des expressions et des images.

En transformant les données de l'information historique (la dramatisation) en matériaux dramatiques, le théâtre historique joue le rôle d'approfondir des contradictions nées du conflit entre la tradition, la colonisation et l'indépendance.

2) Le drame social et moral

Dans son ensemble, le drame social décrit une vision tragique d'une société en crise, l'espoir suscité par l'indépendance se mue en friction et en angoisse. Les pièces de théâtre constituant ce registre, ressemblent à des analyses sociales sur le politicien véreux (*Son Excellence Bamba*, 1968) de Valérien Mutombo Diba, la turpitude d'un jeune « belgicain »[74] qui joue au Don Juan, dans *Beau Michel* (1966) du même Valérien Mutombo Diba, l'amour contrarié (Le *Secret de choix*, Le Spectacle des Basankusu)[75] qui se dénoue toujours par une fin tragique.

C'est surtout la femme qui est placée au centre du drame social et moral : le problème de la co-épouse du père de la famille préoccupé par « le placement » de sa fille dans une famille qui rapporte gros[76], la femme stérile et le renvoi, la femme *Monnaie d'échange* de Norbert Mikanza Mobyem, la femme en proie à des besoins matériels inassouvis dans *Procès à Makala* du même auteur sont représentatifs de la tendance.

Cette image délibérément négative de la femme vient se greffer à celle de la vermine, de l'arrivisme[77] et de la corruption qui caractérisent les Congolais d'alors. Ainsi, l'on voit le mal se substituer peu à peu au bien. Le drame social adopte parfois des accents religieux lorsque le croyant espère se mettre à l'abri du mal qui prolifère et de l'arbitraire né de l'indépendance en se trouvant refuge dans une secte religieuse.

Il semble se développer essentiellement dans deux directions :

les pièces qui appellent à un effort de développement et de modernisation souhaité par les jeunes qui ont le sentiment de vivre un monde déchiré entre le progrès matériel et l'éternelle exigence spirituelle de la tradition et celles qui par contre présentent des cultures ancestrales en train de se désintégrer, de se modifier et par conséquent de disparaître malgré les

[74] Belgicain désigne en RDC le Congolais résidant en Belgique, qu'il soit naturalisé belge ou pas.
[75] Respectivement d'Emile Luboya, José Major Kanku.
[76] Lire le mariage arthmétique de Balafu Mpinga Ngoyi.
[77] Lire *Allo Mangembo keba* (1973) de Norbert Mikanza Mobyem. C'est une adaptation de *Revizor* de Nicolas Gogol.

efforts des « vieux » pour les sauver de la noyade. Le drame social fait prendre conscience de mutations sociales et mentales qui fermentent dans la société et celles-ci s'accompagnent souvent de crises profondes par suite d'un manque de projet de société cohérent pouvant tracer de nouveaux repères.

3) Le théâtre d'idées

Ce registre correspondrait à ce que Michel Vinaver appelle dans son ouvrage, *Ecritures dramatiques*, les pièces-machines par opposition aux pièces-paysages[78]. Ce sont des pièces de théâtre qui obéissant à une nécessité interne, expriment le souci des personnages, de convaincre, de persuader. *La Dérive ou la chute des points cardinaux* de notre compatriote Sangu Sonsa par exemple, veut, par un raisonnement rigoureux, démontrer la faillite de la pensée scientifique de l'Occident, en même temps aussi prouver la supériorité de ce que Léopold Sédar Senghor a appelé « l'intuition nègre ».

Le dramaturge est donc convaincu de l'incapacité des principes philosophiques et chrétiens de donner un sens définitif à la vie d'un homme. C'est pourquoi sans doute Sœur Hélène (*La Tentation de Sœur Hélène*, 1976 de Charles Ngenzhi Lontha) a fini par succomber à la tentation de la chair malgré ses vœux de chasteté et de fidélité au Christ. Pour Nghenzhi, la vie spirituelle doit tenir compte de la partie physique de l'homme qui doit être placé au centre de l'univers. C'est ce qu'il appelle « l'anthropocentrisme ».

En somme, nous avons conscience du caractère réducteur d'une telle catégorisation. Mais pour des raisons de commodité, nous sommes bien

[78] VINAVER, M., cité par Michel Pruner dans *L'Analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005, p.37

obligé de l’admettre parce qu’elle fournit des orientations générales qui effacent des détails.

Par rapport aux classifications précédentes, celle-ci nous paraît plus précise parce qu’elle porte sur un objectif bien défini et fixé : le texte de théâtre édité et/ou représenté ; sans doute aussi parce que cette classification, travail d’un spécialiste du texte théâtral, a écarté de façon délibérée, du champ d’investigation les autres éléments qui forment pourtant le domaine du théâtre, tels que la scénographie, le public, les troupes, les structures juridiques et sociales de l’activité théâtrale, les institutions,…

4. La classification de Kadima Nzuji Mukala

La revue Congo-Afrique[79] dans son édition n° 381 de janvier 2004, a publié un long article de Kadima-Nzuji Mukala : « Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne : espaces de création dramatique et spectaculaire ». L'auteur de cet intéressant article a soutenu, à l'Université de Liège, une thèse de doctorat sur la littérature congolaise d'expression française[80].

Cette thèse dont le sujet porte essentiellement sur la sociohistoire de la littérature congolaise du début à 1965 a suivi celle de Yoka Lye Mudaba sur le théâtre congolais en 1977 à l'Université de la Sorbonne, puis celle de Mukoko Ntete Nkatu sur la poésie congolaise en 1981 à l'UCL (Université Catholique de Louvain, en ce temps-là Université de Louvain-la-neuve)[81], celle de Mimbu Ngayel sur le théâtre congolais en 1989 à l'Université de Lubumbashi, celle d'Alphonse Mbuyamba Kankolongo sur le roman congolais, en 1996, également à l'Université de Lubumbashi. La thèse de la Révérende Sœur Mata à la Sorbonne en 1993[82] et enfin celle de Matthieu Abata Diabar Sona à l'Université de Kinshasa en 2009[83]

L'article de Kadima-Nzuji Mukala recoupe en quelque sorte la classification de Mimbu Ngayel qui part du début de notre théâtre jusqu'en 1988. C'est une classification qui couvre toute la période du règne de Mobutu, de 1965 à 1990, 1990 étant l'année où Mobutu abolit le régime de parti unique pour revenir au multipartisme. Pour l'auteur de cet article, « il s'agit en somme d'étudier le phénomène théâtral au Congo du point de vue

[79] Congo-Afrique,
[80] KADIMA-NZUJI MUKALA, *La politique coloniale belge et formation d'une littérature française au Zaïre : 1945- 1965*, thèse de doctorat, Université de Liège, 1979
[81] MUKOKO NTETE, *La poésie zaïroise de langue française : étude des thèmes principaux*, thèse de doctorat, Université Louvain-La-Neuve, 1981
[82] MATA MASALA, *Anatomie d'un succès populaire : Zamenga et son œuvre*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1993, Inédit.
[83] ABATA DIABAR SONA, Matthieu, *La Réception de l'œuvre de Zamenga(en République Démocratique du Congo et à l'étranger)*, thèse de doctorat, Université de Kinshasa, 2009, Inédit

institutionnel en dégageant l'idéologie qui le sous-tend et l'impulse »[84]. Lui-même nous propose les lignes maîtresses de sa classification : le théâtre en tant que service public, les conditions d'émergence et les modalités de fonctionnement du théâtre amateur. Le dernier point du développement ne nous intéresse pas directement : il porte sur les situations et le rôle de l'édition des textes d'auteurs dramatiques congolais. C'est là une préoccupation qui lui est particulièrement réservée après avoir travaillé longtemps aux Editions Présence Africaine, à Paris.

1. Théâtre d'Etat

Le théâtre en tant que service public est avant tout celui qui émerge au budget de l'Etat et dont les comédiens en sont des fonctionnaires. Il est composé de troupes, de salles et d'autres services comme des écoles de formation d'acteurs.

A) Troupes de théâtre

La création du Théâtre National Congolais (TNC) est intervenue bien tard en 1969, par rapport à d'autres nations africaines. Le pouvoir a compris qu'il fallait de tels instruments comme supports de sa politique culturelle dans le pays. Il est doublé du Ballet National Congolais qui a vu le jour en 1975. La volonté du pouvoir public d'orienter l'opinion dans le sens de son idéologie en se servant du théâtre comme moyen de communication efficace s'est trouvée affirmée par une ordonnance présidentielle n° 78/300 du 6 Juillet 1978. L'ordonnance en question dote

[84] KADIMA-NZUJI MUKALA, « Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne : espaces de création dramatique et spectaculaire », in *Congo-Afrique*, n°381, de Janvier 2004, p.23

le Théâtre National d'un statut juridique et consacre ainsi la volonté de l'Etat de « réaliser un grand dessein culturel »[85] au Congo-Kinshasa.

Le Théâtre National Congolais comprend en son sein, le groupe traditionnel et populaire Sambole Lisano, le Ballet national et sa troupe des spectacles populaire, l'Orchestre Bakolo-Miziki. Ces structures fonctionnent sous la responsabilité du Ministère de la Culture et des Arts et toutes forment désormais la Compagnie du Théâtre National Mobutu Sese Seko (C.T.N.M.S.S.). La Compagnie bénéficiait souvent de subventions et de moyens financiers substantiels qui la rendaient mobile à travers le pays et le monde.

Le Conservatoire National de Musique et d'Art dramatique, transformé en Institut National des Arts (I.N.A.), et le CEDAR (Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts) inséré en son sein serviront de creuset à la formation des acteurs et de la recherche culturelle.

La radio nationale poursuit une tradition instaurée depuis la colonisation. Elle a continué à diffuser des sketches joués par les Maboke, une troupe d'Etat dont la mission était d'orienter et de promouvoir la culture populaire nationale. La même mission est confiée au théâtre télévisé[86]du groupe Salongo, créé en 1975. Le théâtre radiodiffusé Maboke comme le théâtre télévisé Salongo dit « Théâtre de chez nous » sont des appareils idéologiques d'Etat. Il avait comme mission de soutenir l'action politique d'éduquer la masse et de vulgariser l'idéaux du pouvoir établi : ceux de la Révolution et de l'Authenticité. Mais en réalité, « le théâtre de chez-nous » a contribué à diffuser la richesse culturelle et artistique nationale parce que les techniciens de spectacles ont largement puisé leurs créations dans le patrimoine folklorique ancestral.

[85] Idem, p.25
[86] La Télévision Nationale est apparue en 1966

B) Les espaces de spectacles

Comme aux temps de nos ancêtres, Le Sambole Lisano et la Troupe des Spectacles Populaires se produisaient dans les lieux publics (les marchés, les stades municipaux, …) offrant ainsi des allures de fêtes et d'attractions foraines. Bien que le pouvoir n'ait construit aucune salle de théâtre, des efforts ont été fournis pour la réhabilitation des salles construites par la colonisation : la salle Mongita, le Théâtre de Verdure (du Mont Stanley devenu Mont Ngaliema), le Théâtre du Zoo.

Ce premier registre semble occulter les initiatives des particuliers qui ont créé des troupes privées entièrement financées par les efforts des entrepreneurs des spectacles et les acteurs. Il faut entre autre louer les initiatives de Mwondo Théâtre et l'expérience de la Compagnie Mobyem.

2. Le théâtre amateur

Il a été organisé en 1972 à Kinshasa le premier colloque sur le théâtre amateur congolais qui a enregistré la participation de onze troupes[87] de théâtre amateur. Amateur signifie ici à la fois que les acteurs jouent pour le plaisir de le faire, en dilettantes, qu'ils n'attendent pas un salaire à la fin d'une saison, enfin et principalement, que le metteur en scène et ses acteurs ne se sont pas nécessairement prémunis d'une formation théorique et technique avant de monter sur les planches. Amateur veut dire aussi instabilité des acteurs se laissant séduire toujours par le plus offrant. L'une des résolutions parmi les plus importantes à l'issue du colloque a été de former les metteurs en scène et les acteurs.

Pour obtenir les subsides de l'Etat, les participants au colloque ont sollicité l'aide du pouvoir politique. Ce faisant, ils ont accepté d'aliéner

[87] Supra p. 8

leur liberté de création, c'est-à-dire qu'ils devront désormais dans le choix des œuvres à interpréter, prendre en compte « la conformité de leur contenu aux exigences de la Révolution congolaise et à l'esprit de la politique nationale »[88].

Il nous semble que l'aide publique ne s'est pas empressée de venir. Les troupes du théâtre amateur se sont tournées vers des entreprises privées, surtout vers des entreprises brassicoles qui avaient besoin de cet art du spectacle pour promouvoir la vente de leurs produits. Et le théâtre qui jusque-là a été principalement joué en français, hormis le Groupe Salongo et Maboke, adopte désormais le lingala ou le swahili comme moyens d'expression verbale. Par conséquent, pour des raison de large diffusion, il « se popularise » et devient « la chose de Monsieur Tout le Monde » comme le répétait Mobyem Mikanza.

3. L'Edition au service du Théâtre

Le seul avantage que nous pourrions tirer de cette partie de l'article de Kadima-Nzuji Mukala, ce sont les titres de textes de théâtre édités qu'il nous offre. Mais il apparaît clairement que cette dernière partie ne concerne pas la création dramatique en République Démocratique du Congo. Son intérêt pour le chercheur en dramaturgie n'est pas avéré.

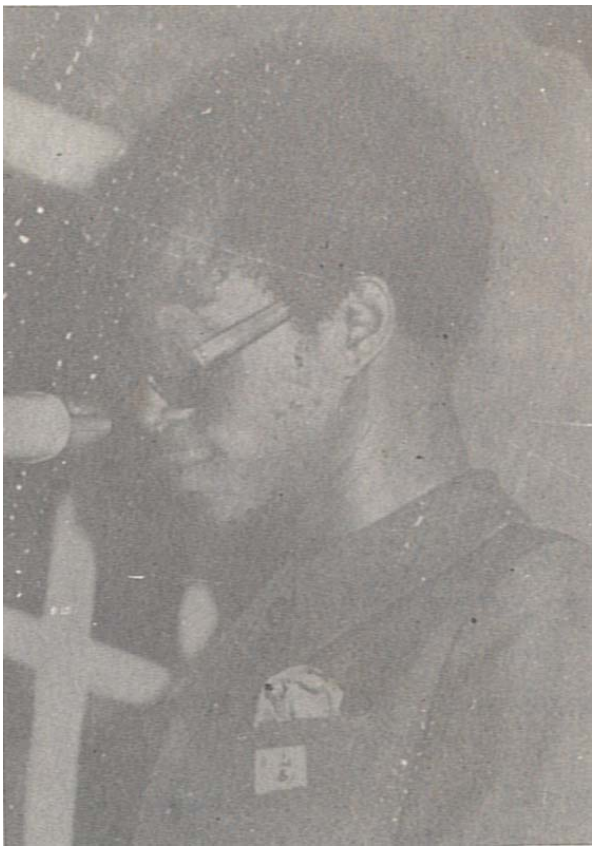
Conclusion

Les quatre classifications que nous venons de passer au crible et même le premier chapitre sur l'historique du théâtre congolais en général souffrent de leur caractère d'inachevé et de parcellaire. Inachevé parce que les quatre classifications ne couvrent que la période allant des années 1930

[88] KADIMA NZUJI MUKALA, Op.Cit., p. 31

à 1990. Ce qui nécessite une analyse des créations théâtrales des dix dernières années pour compléter le panorama général. Parcellaire parce que seules les considérations thématiques et institutionnelles ont déterminé les choix de quatre analyses. Or le théâtre est avant tout un langage particulier fait de techniques et de mécanismes qui le rendent différent du récit et de la poésie. Le théâtre obéit également à un ensemble de normes qui règlent l'organisation du texte. Il faudrait imaginer une classification qui tiendrait compte avant tout de la théâtralité des textes et des formes dramatiques imitées ou inventées, surtout que le théâtre congolais a largement puisé dans le patrimoine traditionnel dont les formes dramatiques sont authentiques, encore vierges.

CHAPITRE III : PLACE DE NORBERT MOBYEM MIKANZA



Près de quinze ans après sa mort, qui se souvient encore de ce talentueux metteur en scène, du dramaturge et du professeur de dramaturgie, de celui qui a consacré sa vie entière à la chose du théâtre pour le bonheur de tout le pays ? Ce qu'il a annoncé comme une prophétie dans sa lettre testamentaire lui donne raison. Il sied ici de rappeler les faits marquants de la vie de Mikanza avant même de décrire son œuvre.

Norbert Mobyem Mikanza est né le 19 avril 1944 à Mbalo Kwambanda dans la province du Bandundu en République Démocratique du Congo. Après l'école primaire à Kinzambi au terme de laquelle il commence le cycle inférieur des humanités scientifiques, il change

d'orientation et opte pour les humanités pédagogiques à l'Institut Saint Jean-Bosco, aujourd'hui Institut Ndobo à Kikwit. Il termine ce cycle en 1964 et se rend en Belgique pour y poursuivre les études de littérature et d'histoire à l'Ecole Normale Moyenne Saint Barthélemy à Liège, de 1964 à 1966.

A son retour au pays en 1966, Norbert Mobyem Mikanza est engagé comme professeur de français et d'histoire à l'Institut Saint Jean-Bosco (Institut Ndobo). Il y crée une troupe de théâtre amateur appelée « le Théâtre du Petit Nègre » qui clairement affiche l'ambition de faire connaître le théâtre négro-africain[89].

En 1969, il quitte la Congrégation des Frères Joséphites au sein de laquelle il a été religieux, pour créer le Théâtre National Congolais, sous les auspices du Département[90] de la Culture et des Arts. Il en assure la direction générale jusqu'en 1972. Après son premier mandat à la tête du Théâtre National, Norbert Mobyem Mikanza est envoyé aux Etats-Unis pour faire des études de théâtre. Il revient au pays en 1975 muni d'un diplôme de Bachelor of Fine arts de Fisk University. Ce diplôme lui rapporte successivement les fonctions de Chef de Section d'art dramatique et professeur de théâtre à l'Institut National des Arts, de Secrétaire général du Centre Zaïrois de l'Institut International du Théâtre et plusieurs fois Conseiller culturel au Ministère de la Culture et des Arts.

En 1978, il reprend la direction du Théâtre National devenu alors Compagnie du Théâtre National Mobutu Sese Seko, qui regroupait le Ballet National et la troupe des Spectacles Populaires Sambole et qui sera dissoute quelques années plus tard.

[89] KILANGA MUSINDE, J., « Norbert Mikanza et Paul Mushiete producteurs de théâtre ou écrivains ? » in *Figures et paradoxes de l'histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, L'Harmattan, Paris, 2002, p.437

[90] Département : appellation imposée par Mobutu pour dire ministère

Il convient également de signaler que Norbert Mobyem Mikanza a effectué de nombreux voyages à l'intérieur du pays et à l'étranger (Afrique-Europe- Amérique) pour accompagner les troupes du Théâtre National. Des détails sur ces déplacements seront donnés ultérieurement.

Dès lors, Norbert Mobyem Mikanza consacre entièrement toute sa vie au théâtre. Il est donc écrivain- dramaturge, metteur en scène, producteur et promoteur culturel. Il est l'auteur d'une dizaine de pièces de théâtre qu'il monte lui-même sur scène.

1. **Praticien de théâtre**

Alors professeur à l'Institut Ndobo à Kikwit, le Frère Norbert Mobyem Mikanza fonde en 1967 et dirige le « Théâtre du Petit Nègre ». Il en assure lui-même les travaux de mise en scène. Comme dit plus haut l'année 1967 est l'année où le théâtre commence à se refaire surface et à se confirmer dans les milieux congolais de théâtre amateur.

Après avoir joué plusieurs pièces européennes, Norbert Mobyem Mikanza se penche désormais vers les pièces africaines de renom : *La Mort de Chaka* du malien Seydou Badian, *Trois prétendants, un mari* du camerounais Ferdinand Oyono Mbia.

Un an plus tard en 1969, après avoir dirigé le Théâtre du petit nègre, Norbert Mobyem Mikanza réalise que toutes les pièces de théâtre n'avaient pas la même valeur dramatique[91]. Fort de cette expérience, il se voit obligé de rédiger ses propres pièces pour être en harmonie avec l'idée propre qu'il se fait de cet art de spectacle.

Norbert Mobyem Mikanza aujourd'hui image emblématique du Théâtre Congolais, commence ses activités théâtrales sans formation. C'est

[91] Cfr *Pas de feu pour les antilopes*, Ed. Congolia, Kinshasa, 1970

en sa qualité de professeur de français que celui-ci découvre la vocation de créer une troupe de théâtre dont les acteurs se recrutent principalement et exclusivement parmi ses propres élèves. Ne disposant pas de son propre répertoire, la troupe interprète alors des pièces européennes et africaines.

Pambu Ghisegho, ancien acteur dans le Théâtre du Petit nègre et plus tard professeur à l'INA, évoque le mérite de la jeune troupe en des termes élogieux.

> Le Théâtre du Petit Nègre en effet, au fil des représentations, se donnait le temps de la maturation, travaillant souvent sur lui-même, produisant des spectacles riches qui tombaient juste à chaque fois qu'il reprenait contact avec son public composé d'élèves, de professeurs religieux et laïcs et plus tard, avec le public kinois (1968), dans Trois prétendants un mari.[92]

Le Théâtre du Petit Nègre marque donc le début de la vocation artistique de Norbert Mobyem Mikanza.

En 1969, il prend congé de la Congrégation des Frères Joséphites de Kinzambi à Kikwit, se sépare du Théâtre du Petit Nègre pour s'installer à Kinshasa. C'est au cours de cette même année que les autorités gouvernementales le sollicitent pour fonder sous les auspices du Département de la Culture et des Arts, le Théâtre National Congolais. Ce qui conduit Norbert Mobyem Mikanza vers le professionnalisme. La même année, Norbert Mobyem Mikanza rédige, avec l'idée originale du Ministre de la Culture et des Arts Paul Mushiete, sa première pièce de théâtre intitulée : *Pas de feu pour les antilopes* (1970). La pièce inaugure la sortie officielle du Théâtre National Congolais le 22 novembre 1969.

[92] PAMBU GHISEGHO, D., « Du Théâtre du petit nègre à la Compagnie Mobyem Mikanza : un parcours », in *panorama du Théâtre Zaïrois d'expression française, Actes du colloque organisé dans le cadre du Festival Mikanza du 26-30 septembre 1996*, Ed. Calmec, Kinshasa, 1996, p.47

Pour former la première troupe du Théâtre National Congolais, un test est organisé, réunissant 300 candidats, à l'issue duquel trente trois acteurs sont retenus.

Malgré la création du Théâtre National Congolais et la prolifération des troupes amateurs privées, le public congolais reste peu intéressé au théâtre, au profit du football, de la musique et de la danse. Norbert Mobyem Mikanza renverse la tendance et propose une orientation de politique culturelle qui consiste à définir et à confirmer ses objectifs d'ériger un véritable Théâtre National Congolais, et d'imprimer un style dramatique typiquement congolais.

En sa qualité de Directeur et metteur en scène, Norbert Mobyem Mikanza offre l'occasion aux troupes du Théâtre National Congolais de participer à des manifestations culturelles internationales. Ainsi aux cours des voyages effectués par ces troupes sous sa direction, il interprétait aussi bien ses propres pièces que des pièces d'autres auteurs congolais ou africains.

En 1971, Le Théâtre National Congolais se rend à Dakar au Sénégal à l'occasion de la semaine culturelle congolaise et y interprète *Pas de feu pour les antilopes* de Norbert Mobyem Mikanza. En 1977, les troupes du TNC jouent à Lagos (Nigéria) au Festival des Arts et de la Culture nègre (FESTHAC) *La Fille du forgeron* de Charles Nghenzi Lontha. En 1979, Nobert Mobyem Mikanza conduit également les troupes du Théâtre National Congolais à Berlin au Festival Horizon puis à Nice en France au premier Festival International de la Francophonie. Sa propre pièce *Procès à Makala* figure au répertoire.

Ces quelques exemples montrent à suffisance la place du Théâtre National Congolais dans l'orbite international des arts du spectacle.

S'agissant de son rôle de metteur en scène, Norbert Mobyem Mikanza écrit : « Aujourd'hui le metteur en scène est considéré comme la figure

centrale et la plaque tournante au sein d'une troupe de théâtre dans le processus du montage d'une pièce ».[93] Tout est dit. Il ne se contente pas seulement de l'administration du TNC. Il pense que sa fonction de metteur en scène est plus importante que celle de Directeur Général du TNC où il applique ce principe :

> Toutes ses mises en scène ont été des mises en scène de qualité dans lesquelles il cherchait toujours à faire d'une pièce écrite une œuvre d'art. Par ses mises en scène, Mikanza cherchait, à tout prix, à impressionner, à attirer et à susciter une profonde admiration du public[94].

Il a été dit ci- dessus que Norbert Mobyem Mikanza a commencé sa carrière théâtrale sans une formation préalable, sans un pré- acquis théorique. En 1972, il quitte le Théâtre National Congolais pour entreprendre des études de théâtre à Fisk University aux Etats-Unis. A l'issue de ces études en 1975, Norbert Mobyem Mikanza revient au pays, fort d'un complément de formation ; il est nommé de nouveau, à la tête du Théâtre National Congolais jusqu'en 1977.

Comme metteur en scène, Norbert Mobyem Mikanza se dote désormais des cahiers dans lesquels il écrit et consigne ses mises en scène. C'est une innovation pour le Théâtre National Congolais. Grâce à cette méthode, il remporte deux fois le prix de la meilleure mise en scène, d'abord, dans *La Fille du forgeron* de Nghenzi Lontha au Festival des Arts et de la Culture nègre (FESTAC) à Lagos au Nigéria, en 1977, ensuite, dans sa pièce *Procès à Makala* au premier Festival de la Francophonie à Nice (France) en novembre 1979[95].

---

[93] MIKANZA MOBYEM, N., op. Cit., p. 35
[94] Cfr. Hommage du Théâtre National à MOBYEM MIKANZA, op. Cit. p. 49
[95] Informations recueillies auprès du Directeur Artistique du Théâtre National congolais, monsieur MUKOKO KIZUBANATA

Son dernier mandat à la tête du Théâtre National Congolais est exercé de 1979 à 1984. Son départ définitif ne marque pas la fin de sa carrière théâtrale. Bien au contraire, ce départ lui permet de créer son propre théâtre professionnel, « Compagnie Mobyem Mikanza », une Compagnie de production théâtrale et culturelle dénommée à l'origine « Agence Arts et Spectacles (AAS)» qui change de configuration plus tard, pour finalement s'appeler « Circuit Arts et Spectacles. »

L'objectif primordial de la compagnie est de donner au public des spectacles de qualité expurgés de tout ce qui abrutit l'homme spectateur.[96]

Notre Sang et *Tu es sa femme* sont les premières pièces représentées par la troupe de la Compagnie.

Norbert Mobyem Mikanza fait partie des rares contemporains qui préparent et dirigent leurs spectacles à partir des cahiers de mise en scène. Mais de tous les cahiers qu'il a réalisés, un seul dont les extraits sont publiés ensemble avec son texte théâtral est encore disponible. C'est celui de *Tu es sa femme*[97].

Pour Mbala Nkanga, « cet ouvrage fait de son auteur le seul metteur en scène congolais à avoir, jusqu'à ce jour, publié un dossier écrit de mise en scène »[98].

Outre la technique de cahiers de mise en scène, nous reconnaissons également le principe d'harmonisation des états d'une pièce de théâtre chez Mikanza. En son temps Gaston BATY disait :

> Si on peut considérer qu'une pièce de théâtre connaît plusieurs états : - la pièce que l'auteur a conçue – la pièce qu'il a écrite (ce n'est pas forcément la même) – la pièce que jouent les comédiens, et enfin, la pièce

[96] PAMBU GHISEGHO, D., Op.cit., p.47
[97] MIKANZA MOBYEM, N., « Dossier d'une mise en scène de *Tu es sa femme* », dans *Tu es sa femme*, AS-EDITIONS, Kinshasa, 1993, pp. 82-84
[98] MBALA NKANGA, D., « Mikanza, metteur en scène au service de Mikanza dramaturge » Dossier d'une mise en scène de *Tu es sa femme*, dans *Tu es sa femme*, AS-EDITIONS, Kinshasa, 1993, p. 70

> qu'entendent les spectateurs, eh bien, le rôle du metteur en scène, c'est précisément de savoir harmoniser ces quatre états successifs, la pièce conçue, la pièce écrite, la pièce jouée et la pièce entendue[99].

Dans son travail d'harmonisation, le metteur en scène est parfois obligé de retravailler la pièce de l'auteur de sorte qu'on se rapproche un peu plus du contexte du public auquel elle est destinée. Dans ce cas, la pièce subit une adaptation. C'est le sort réservé à une pièce écrite en français et qui doit être jouée devant un public qui ne parle pas français. Parce que le contexte l'exige, le metteur en scène est contraint, dans ce cas, à adapter ou à traduire la pièce en langue locale.

Abordant cette question dans son ouvrage intitulé *Je fais du théâtre*, Norbert Mobyem Mikanza affirme que « le metteur en scène apporte une importante part personnelle faite de son imagination, de son sens d'observation, de sa sensibilité artistique et de son tempérament. »[100]

En retravaillant la pièce à exécuter sur les planches, le metteur en scène évitera de trahir le message du dramaturge. Il est appelé à respecter l'objectif poursuivi par le texte de départ pour éviter que son public ne se retrouve face d'un second message différent du premier : celui du dramaturge.

Concernant le travail de metteur en scène, selon Jean Vilar :

> Les vrais créateurs dramatiques de ces dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène… La mise en scène est une certaine technique de l'art du théâtre, celle qui consiste à transposer une œuvre écrite, du domaine imaginaire de la lecture au plan concret de la mise en scène.[101]

---

[99] BATY, G., cité par Bernard Bretonnière dans Petit Dictionnaire de théâtre, Editions Théâtrales, 2002, p. 80

[100] MIKANZA MOBYEM, N., op.cit., p.35

[101] VILAR, J., cité par Mikanza dans *Je fais du théâtre*, op.cit., p.35

Metteur en scène, Norbert Mobyem Mikanza retravaille un certain nombre des pièces d'autres dramaturges. Cette étude relève de deux ordres : soit la traduction des pièces d'une langue dans une autre ; soit l'adaptation des pièces d'un contexte vers un autre ou d'une réalité vers une autre.

Au sujet de la traduction, il est important de signaler que Norbert Mobyem Mikanza a fait la traduction de quelques pièces étrangères. Par exemple la pièce de Guillaume Oyono Mbia : *Jusqu'à nouvel avis* en *Bokilo moto monene*[102] en 1970. C'est en fait une traduction en lingala[103] d'une pièce écrite en français. Comme le montre l'année de publication de la pièce, vers les années 70, on compte très peu de gens, capables de suivre une pièce écrite en français, dans le pays. D'où l'intérêt pour Norbert Mobyem Mikanza de traduire en langues nationales ou locales, des pièces écrites dans des langues étrangères.

Quant à l'adaptation, Norbert Mobyem Mikanza recourt à des œuvres étrangères pour exprimer des réalités congolaises, car comme le souligne Diakhate Ousmane :

> Dans l'adaptation, le metteur en scène cherche à obtenir des spectateurs certaines réactions dans le sens de l'actualité. On peut dire que l'adaptation est une création authentique, personnelle, mais qui trouve son prétexte dans une œuvre bien définie.[104]

Pour le Théâtre National Congolais, l'adaptation des pièces se fait sous deux formes : la première sous forme d'une série de pièces d'auteurs européens ou africains ou même congolais, écrites en français. Le metteur

[102] Bokilo moto monene : le beaufrère est un homme important.
[103] Lingala est l'une des quatre langues nationales de la Rép. Dém. Du Congo. Elle est la langue la plus parlée dans la capitale congolaise.
[104] DIAKHATE OUSMANE, *Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1984, p. 162

en scène les retravaille de sorte qu'on se rapproche un peu plus du contexte congolais. Les pièces écrites dans un français difficile et inaccessible, subissent un allègement, son exprimer dans ce qu'on appelle aujourd'hui « le français facile ».

Par contre, d'autres sont traduites en langues nationales (en Lingala le plus souvent), comme c'est le cas pour *Mundele Ndombe* (de Mikanza) une adaptation du *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, *Allo ! Mangembo Keba* (Mikanza) adapté du *Revizor* du russe Nicolas Gogol.

Certes, l'allègement de la langue appliqué dans ces adaptations (le français facile) a permis à ces pièces de récolter beaucoup de succès auprès du public du Théâtre National Congolais.

La seconde forme est constituée des pièces écrites en langues nationales. Par exemple *Ambeya* (de Mongita). Cette seconde forme ne satisfait pas le public qui juge vulgaire ce que lui propose le metteur en scène, étant donné que le public est habitué à des pièces du genre classique moderne.

De même, le metteur en scène Norbert Mobyem Mikanza n'est pas le seul congolais à avoir abordé la question de l'adaptation des pièces étrangères. D'autres comme Albert Mongita Likeke l'ont fait avant lui.

> Pendant une visite du Théâtre de l'Union Française à Kinshasa, il arriva une fois qu'après ses représentations, la LIFOTHAC (Ligue du Folklore et du Théâtre Congolais) se produisît à son intention. Le titre de la pièce était Le Féticheur malgré lui, une adaptation du Le Médecin malgré lui de Molière. L'auteur congolais visait le but de repousser l'obstacle au mariage de Lucinde, fille de Gérente avec Léandre. Mais les moyens d'atteindre le but étaient autres que ceux utilisés par Jean-Baptiste Poquelin.[105]

[105] MONGITA LIKEKE, *Le Théâtre Zaïrois, Dossier du premier festival*, Editions LOKOLE, Kinshasa, 1977, p. 75

Concernant justement le travail de mise en scène, qu'il s'agisse de la traduction ou de l'adaptation des pièces, Agnès Pierron pense ceci :

> Quoiqu'il en soit, le metteur en scène occupe une position de maîtrise. Non seulement, il a le contrôle du texte et de ses interprétations, mais il est aussi un DIRECTEUR D'ACTEURS. Il SERT le texte et doit savoir sortir le meilleur de ses interprètes.[106]

En somme, Norbert Mobyem Mikanza est l'auteur de plusieurs mises en scènes réalisées au Théâtre du Petit Nègre, au Théâtre National, à l'Institut National des Arts, à la Compagnie Mobyem Mikanza. Ses mises en scène peuvent être reparties en deux catégories dont la première porte sur ses propres pièces et la seconde sur celles d'autres auteurs.

2. **Ecrivain – Dramaturge**

A l'occasion d'une conférence donnée à l'invitation du Centre Culturel Français de Kinshasa, le 21 mars 1978 dans le cadre du programme « Regard sur le théâtre », Norbert Mobyem Mikanza dit ceci :

> Le dramaturge, comme tout autre artiste, c'est un homme dont le bonheur est à la disposition des autres. Il l'aperçoit, le désire, le guette, mais il est bien rare que les autres le laissent y toucher. Un artiste est un porteur des valeurs culturelles. Le dramaturge, et le zaïrois aussi, c'est un porteur des valeurs mais pas seulement des valeurs culturelles ; c'est un porteur de vérité, de toutes les vérités, même de celles qui ne sont pas vraies aujourd'hui, mais qui pourront l'être demain ; même de celles qui se trompent et trébuchent. La liberté de création, la liberté tout court, c'est le bien le plus précieux du dramaturge.[107]

[106] PIERRON, A., Dictionnaire de la langue du Théâtre, Dictionnaire LE ROBERT-VUEF, 2002, p. 340
[107] MIKANZA MOBYEM, N., "Etre dramaturge au Zaïre", Op. Cit., p. 45

Le théâtre est le miroir de la société, c'est une évidence, et partant, il ne peut se développer en dehors d'elle. Car cette dernière garantit son progrès. Cela étant, lorsqu'on parle du dramaturge, il est préférable de se référer au contexte de la société dans laquelle il évolue, en se posant bien évidemment certaines questions : quel est son rôle ? Quel est son apport à cette société ?

Désormais, le dramaturge doit écrire des pièces pour la société, qu'il interprète à sa manière. Il est vrai que lorsque la société est en pleine crise comme, les auteurs en sont aussi affectés et en subissent les coups. Car l'auteur dramatique puise souvent son matériau dans la vie réelle. Les personnages, les situations, le sujet servent de matériau au dramaturge et son imaginaire créateur. Ce matériau une fois rassemblé se mue en pièce de théâtre. Ceci nous amène à paraphraser Mimbu Ngayel selon qui

> l'univers de toutes les pièces de Norbert Mobyem Mikanza est une lutte d'intérêts de la société. Dans certaines pièces, les personnages souhaitent le statu quo économique, social, politique et moral ; dans certaines autres, ils proposent un élan nouveau vers l'avenir, un espoir d'amélioration des conditions de vie des populations.[108]

Dans une étude intitulée *La Littérature africaine écrite en langue française* (Poésie, roman, théâtre), de Pius Ngandu Nkashama, le constat est le même:

> Le zaïrois Mikanza est l'auteur de plusieurs pièces à thèse sociale. Allo! Mangembo... Keba adaptation du Revizor de Nicolas Gogol, il dénonce la

[108] MIMBU NGAYEL, R., op. Cit., p. 135

> corruption des fonctionnaires de l'Etat, l'inconscience et l'irresponsabilité érigées en système politique, l'humiliation permanente du peuple[109].

Mikanza s'institue en objecteur de conscience, en défenseur du peuple congolais que l'indépendance a jeté dans une misère morale et matérielle indicible. C'est la même attitude de dénonciation, observée par Mombo mvunzi Louis[110] chez certains dramaturges africains comme Bernard Dadié :

> la plupart de (ses) pièces de théâtre dénoncent avec force détails la présence, dans des sociétés africaines actuelles, des situations d'inégalités, d'injustice, d'exploitation et de la persistance de certaines pratiques incommodes. Ces situations sont, les unes d'ordre politique et les autres d'ordre social.[111]

Comme dramaturge, Norbert Mobyem Mikanza a produit des pièces de théâtre qui prennent racine dans le quotidien de la population de son époque.

Le nombre des pièces de théâtre écrites par Norbert Mobyem Mikanza fait de celui-ci un auteur fécond. Son œuvre dramatique comprend des pièces éditées[112]et des pièces inédites[113].

En plus des œuvres dramatiques, Norbert Mobyem Mikanza est également l'auteur d'une nouvelle inédite, *Prix Mangondo* (1983), d'un

---

[109] NGANDU NKASHAMA, P., *La Littérature africaine écrite en langue française* (poésie, roman, théâtre), Editions Saint-Paul, 1979, p. 10

[110] Permettez-moi de me citer.

[111] MOMBO MVUNZI, L., « *Les Voix dans le vent* de Bernard Dadié : essai d'interprétation selon le modèle de communication », Mémoire de Licence, I.P.N., Kinshasa, 1997, p 8

[112] *Pas de feu pour les antilopes*, Editions Congolia (1970) ; *La Bataille de Kamanyola*, Les Presses Africaines, Kinshasa, 1975 ; *Procès à Makala*, Les Presses Africaines, Kinshasa, 1977 ; *Ngembo*, Comédie musicale sur disque, As- Editions, Kinshasa, 1985 ; *Notre Sang*, As- Editions, Kinshasa, 1991 ; *Tu es sa femme*, As- Editions, Kinshasa, 1993

[113] *Allo ! Mangembo…Keba* (1971) ; *Moni Mambu le pousse-pousseur* (1972) ; *Nkoyi Mobali* (1972) ; *Monnaie d'échange* (1974) ; *Biso* (1978) ; *Baoni* (1988) ; *Festin des Dupes* (1991)

ouvrage technique, *Je fais du théâtre*[114], d'un répertoire, *Kinshasa des Arts et des Spectacles*[115], d'un essai, *Otages*[116].

A travers son œuvre dramatique, Norbert Mobyem Mikanza aborde des thèmes ayant trait aux mœurs dans sa société : a) La conservation de la nature, dans *Pas de feu pour les antilopes*. b) La peinture sociale en général dans *Monnaie d'échange* où la dénonciation de la corruption des fonctionnaires de l'Etat est vive, l'utilisation de la femme comme monnaie d'échange dans certaines transactions. *Procès à Makala* de son côté présente un tribunal improvisé en pleine prison, une sorte de palabre africaine où les jeunes font le procès des adultes coupables, à leurs yeux, de la dépravation des mœurs. *Allo ! Mangembo…Keba* dénonce ce qu'un compatriote journaliste appelle avec gêne, « le coupage », une pratique dégradante de la main tendue qui permet au journaliste congolais de sortir de sa situation de précarité[117]. *Ngembo* est une comédie musicale qui aborde les problèmes de la jeunesse, comme *Biso* celui de la jeunesse estudiantine féminine livrée à la prostitution pour financer ses études. *Tu es sa femme* évoque la prise en charge des malades du SIDA. *Notre Sang* met à nu les inégalités et les injustices infligées au peuple congolais par des hommes au pouvoir. Toutes ces pièces étalent les différentes facettes de la peinture sociale telles que observées par Norbert Mobyem Mikanza. Les pièces sont pour la plupart des sociodrames.

D'autres pièces sont inédites. Et après leur lecture, on se rend bien compte que la tendance vers une écriture sociodramatique se confirme. Les pièces se repartissent en deux registres :

a) Celles écrites sur commande pour faire entendre la voix du maître et le message du pouvoir de Mobutu : *Pas de feu pour les antilopes*

[114] ACCT- SILEX, Paris, 1984
[115] AS-Editions, Kinshasa, 1989
[116] Inédit, 1993
[117] MIKOMBE WA KASHIMPOLO, Donat, P., *Journaliste la main tendue*, Editions l'Arc-en-ciel, Kinshasa, 2006

(1970)[118] et *La Bataille de Kamanyola* (1975)[119], *Tu es sa femme* de son côté est écrite à la demande de l'UNICEF qui a souhaité faire participer le théâtre comme moyen pour lutter contre le VIH/ Sida.

b) Celles écrites sur sa propre initiative et qui traduisent une volonté de construire un monde meilleur. Par exemple, *Notre Sang*, *Procès à Makala*.

Cette façon de représenter la réalité dans une œuvre dramatique, comme on l'observe chez Mobyem Mikanza, est aussi largement répandue dans l'écriture dramatique de la plupart d'auteurs africains. C'est le moyen le plus efficace pour susciter auprès de populations sous- développées qui sont pour la plupart des peuples de l'oralité la prise de conscience du sort qui est le leur. Traoré Bakary dans son ouvrage intitulé *L'Exil d'Albouri,* y revient avec insistance :

> Le théâtre africain, c'est d'abord dans l'homme, dans l'émotion de l'homme. C'est pourquoi on ne peut pas séparer le théâtre africain du sort de l'Afrique…ce qu'il faut, c'est présenter au public des thèmes répondant à ses préoccupations. Le problème est d'ordre humain, transposer la réalité sociale, objective. Produire comme disait Copeau « des images, des pensées de forme et de fond populaire dont un peuple pourrait tirer enseignement et faire sa nourriture spirituelle [120]

En tant qu'écrivain dramaturge, Norbert Mobyem Mikanza comme c'est le cas d'ailleurs pour tout autre dramaturge congolais, a connu des moments de gloire et aussi des moments sombres dans notre pays où la démocratie bégaie toujours. Des moments de gloire lorsqu'il est le dramaturge le plus joué par lui-même et par d'autres metteurs en scène. Et à

[118] Elle dénonce le comportement des observateurs de la vie politique congolaise des années 1964-1965 appelée « la course au pouvoir »
[119] Elle vente le courage exceptionnel et les efforts du jeune Lieutenant-général pour avoir libéré toute une nation.
[120] BAKARY, T., *L'Exil d'Albouri,* Préface, p.9, Oswald

chaque représentation, ses pièces récoltent un énorme succès. Ce succès peut se justifier non seulement par les différents thèmes abordés mais aussi et surtout, à notre avis, par la manière d'écrire et de raconter les faits évoqués à travers ces pièces.

A propos de l'écriture dramatique de Norbert Mobyem Mikanza, Ayimpan Mwana Ngo, commentateur de la politique internationale vers des années soixante-dix et quatre-vingts, en lui rendant hommage dans sa célèbre émission du dimanche, autour du cinquante-et- unième anniversaire de sa naissance, lui jette ces fleurs :

> L'audace ? Voilà le mot. D'une pièce à l'autre, Mikanza est resté le même ; l'avocat de la liberté, de la vérité et de la justice. Un orchestre ne change pas de registre comme un mannequin change de costume. Il considérait sa dignité d'homme comme inaliénable, incessible, indivisible. Il était riche en idées, et il a cherché à exprimer cette richesse par sa jovialité et l'exubérance d'un style à la précision d'horloge[121]

Quant aux moments sombres de Norbert Mobyem Mikanza, ils sont faits d'obstacles ou de difficultés que remonte celui-ci tout au long de sa carrière de dramaturge. L'auteur lui-même nous livre des faits vécus, par ailleurs le lot de l'ensemble des dramaturges congolais :

> Le dramaturge zaïrois se heurte aux obstacles de la communication, de la transmission du contenu de son œuvre. La langue dans un pays de quatre langues nationales est le premier obstacle. Le dramaturge est obligé de résoudre le problème de la langue pour éviter de dialoguer avec des analphabètes dans un style voltairien[122]

[121] AYIMPAN MWANA NGO, cité par NDUNDU KIVULA « De l'héritage artistique et culturel de Mobyem Mikanza », op.cit., p. 171
[122] MIKANZA MOBYEM, N., „ Etre dramaturge au Zaïre", Op. Cit., p.40

Le dramaturge Norbert Mobyem Mikanza surmonte le premier obstacle grâce au système qu'il met en place, qui consiste, comme il a été dit plus haut, à traduire ou à adapter les pièces étrangères ou à édulcorer le français difficile.

Si la langue constitue le premier obstacle dans le travail du dramaturge congolais, celui de liberté d'expression très limitée dans notre pays en est un autre, jadis comme aujourd'hui. Allusion est faite ici, à la censure exercée par l'appareil d'Etat. En effet Anne Ubersfeld dans *Le Théâtre et la cité, de Corneille à Kantor* nous a inspiré des préoccupations analogues:

> Le théâtre étant une production étroitement liée à la cité, le gouvernement tente à tout moment de s'en assurer le contrôle. D'abord par ce moyen radical qu'est la censure. Presque tous les gouvernements la pratiquent, ouvertement ou par des voies détournées. Censure directe, par le moyen de l'interdiction préalable ou par l'arrêt des représentations, ce qui est pire, le théâtre ayant engagé des moyens financiers[123]

Norbert Mobyem Mikanza n'a pas été épargné par la censure. En effet *Notre sang* a attendu douze ans avant d'être représentée en RDC, alors que la pièce circulait déjà à l'étranger sous le pseudonyme de Mayi Khenzi et a obtenu en 1982, le deuxième prix du Concours des dramaturges du tiers monde à Caracas (Venezuela), concours organisé par le Comité du Théâtre du Tiers Monde de l'Institut International du Théâtre auprès de l'UNESCO[124].

Quant à la question de la création tardive de *Notre sang* en RDC, la réponse se trouve dans les enjeux que représentait la pièce pour son auteur dans un Etat où le pouvoir ne tolérait pas la moindre critique. Et aussi et surtout sa coïncidence avec les deux guerres du Shaba (Katanga), et

[123] UBERSFELD, A., *Le Théâtre et la cité, de Corneille à Kantor*, Aiss-ASPA, 1991, p. 10
[124] MIKANZA MOBYEM, N., *Notre sang*, AS-EDITIONS, Kinshasa, 1991, p. 4

également avec les manifestations des étudiants violemment réprimées par le pouvoir. Ces troubles ont installé un climat de suspicion entretenu par les services de sécurité. Par crainte d'être censuré et inquiété physiquement, il aurait été audacieux de publier une œuvre dont le titre est provocateur pour le pouvoir. C'est pourquoi, l'auteur a attendu le moment propice pour la première exécution de la pièce à l'intérieur des frontières congolaises.

La deuxième contrainte vécue par le dramaturge Norbert Mobyem Mikanza en matière de liberté d'expression est celle autour de sa pièce *Allo ! Mangambo keba* (1972), adaptation de *Revizor* de Nicolas Gogol, cela été dit plus haut. La pièce suscite une querelle entre l'auteur et la presse kinoise qui se sent pointée du doigt. Mikanza lui-même rend compte de la querelle :

> Mikanza fut traîné dans la boue dès la sortie de cette pièce par la presse[125] qui lui demandera de la retirer de la circulation. Cela est advenu parce que Mikanza y avait créé le rôle d'un journaliste corrompu. La pièce continuera à être jouée malgré tout et elle sera même jouée devant le Ministre de la Culture et des Arts de l'époque. Sans censure mais au contraire amenant par le tapage de la presse un flot de spectateurs tenant à tout prix à la voir. Publicité gratuite faite par la presse pou le Théâtre National[126]

En composant ses pièces, Mikanza est bien obligé de tenir compte de certains impératifs. Cela lui éviterait de se retrouver embastillé ou de subir des tortures de la part des hommes du pouvoir.

Norbert Mobyem Mikanza est l'un des dramaturges congolais qui, malgré la pression de l'Etat, dénonce avec force et parfois sans mettre des gants, les méfaits dont le pouvoir se rend coupable : l'immoralité, la misère noire du peuple dans un pays immensément riche, les problèmes sociaux

[125] Il n'existe qu'une presse unique, celle du pouvoir mobutiste.
[126] Cfr Panorama du théâtre zaïrois d'expression française, p50

liés à la mauvaise gestion. Le dramaturge adopte cette stratégie pour éviter les risques de poursuites menées contre lui par des personnes ou des institutions de son temps.

3. Théoricien et enseignant du théâtre

Au-delà de ses deux premières fonctions de praticien du théâtre et d'écrivain- dramaturge, Norbert Mobyem Mikanza est également théoricien et professeur d'art dramatique. L'Institut National des Arts sollicite les services de Mikanza pour assurer les cours de mise en scène, d'organisation générale des spectacles et de danse au sein de la section d'Art dramatique. Mikanza se fait alors remarquer par son premier travail qui consiste à revitaliser les programmes de cours à la section d'Art dramatique. Comme spécialiste de théâtre, il y impose de nouvelles manières de créer les spectacles. La représentation de la pièce *Les Blancs* de Lorraine Hans Berry montée par Mikanza lui-même, le confirme[127].

Au cours de la même année, Norbert Mobyem Mikanza est honoré de manière particulière. Il est retenu parmi les membres du Comité de rédaction de la revue des écrivains congolais (zaïrois à l'époque) dénommée *Culture et Authenticité.*

Lors du Festival National de la Culture et des Arts du Zaïre en 1976, Norbert Mobyem Mikanza est nommé président du comité chargé de l'organisation des spectacles au sein du comité de coordination du festival[128]. En 1977, à l'occasion de la Journée Internationale du Théâtre, sous le patronage du Département de la Culture et des Arts, le Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts de l'Institut National des Arts, il organise

[127] MBALA NKANGA, D., « Mobyem Mikanza et l'Institut National des Arts », dans *Le Panorama du Théâtre zaïrois d'expression française*, op.cit. p.52
[128] Cfr Festac, Fikin, 1976

le festival de théâtre qui enregistre la participation de tous les hommes de théâtre du pays. A cette même occasion, un dossier sur le théâtre est publié dans lequel on lit l'intervention de Norbert Mobyem Mikanza : Le théâtre zaïrois à la dérive[129]. Au terme du festival, le Congo (Zaïre à l'époque) sollicite son affiliation à l'Institut International du Théâtre. Norbert Mobyem Mikanza est désigné Secrétaire Général du Centre Congolais de l'Institut International du Théâtre[130].

A l'occasion de l'exposition du livre zaïrois organisée à Kinshasa, du 30 septembre au 21 octobre 1977, la journée du 6 octobre est réservée à l'œuvre de Norbert Mobyem Mikanza. Ce dernier préface *Tshira*[131], pièce de théâtre de Yoka lye Mudaba.

Son cours de mise en scène enseigné à l'Institut National des Arts et la pratique au Théâtre National Congolais ont inspiré Norbert Mobyem Mikanza qui publie aux Editions Silex à Paris *Je fais du théâtre*[132], un ouvrage théorique qui, aux dires de l'auteur, répond aux préoccupations suivantes : « Comment fait-on du théâtre ? Quel est le cheminement qui conduit du texte initial à la représentation scénique ? ; Quels sont les différents et nombreux éléments indispensables à la réalisation de l'illusion théâtrale ? »[133]. Cet ouvrage reprend les idées de l'auteur sur le théâtre, idées dispersées à travers séminaires et colloques tenus antérieurement et auxquels il a participé activement.

Norbert Mobyem Mikanza pense également que *Je Fais du théâtre* répond de la façon la plus claire qui soit, à un souci du détail auquel seront sensibles non seulement les professionnels du théâtre et ceux qui se destinent à ce métier mais aussi tout amateur de théâtre de qualité.[134]

---

[129] Cfr Le Théâtre zaïrois, dossier du premier festival, Kinshasa, 1977
[130] Idem, p. 137
[131] Pièce de théâtre écrite par Yoka Lye Mudaba
[132] Editions Silex, Paris, 1984
[133] MIKANZA MOBYEM, N., *Je Fais du théâtre*, Editions Silex, Paris, 1984 (en couverture)
[134] Idem

Je Fais du théâtre n'est pas le seul ouvrage qui confère à son auteur la fonction de théoricien du théâtre ; il existe d'autres écrits de référence que nous pourrions aussi signaler : -*Kinshasa des Arts et des Spectacles*[135], un répertoire des manifestations culturelles organisées dans la capitale congolaise pendant cette période.

– « *Pour une Sémiologie de la mise en scène théâtrale* », une communication faite par Norbert Mobyem Mikanza à l'occasion d'un séminaire organisé du 28 mai 1994 par l'Association des Critiques Littéraires de Kinshasa.[136] (ACLK).

Norbert Mobyem Mikanza est aussi producteur et promoteur culturel. Il crée ainsi Circuit Arts et Spectacles, une Compagnie de production et de promotion culturelle. Il se tourne ici totalement vers le privé. Il devient producteur de spectacles, conçoit et diffuse des manifestations culturelles et artistiques, organise des tournées, des festivals, des conférences, des colloques et des tables rondes nationales et internationales sur l'art de Molière. Ces activités s'élargissent à la production théâtrale de sa troupe, « Compagnie Mobyem Mikanza », et à une maison d'édition du livre, As-Editions.

Le Circuit Arts et Spectacles assure la promotion des groupes, telle que le ballet Mwenzo Africa, programme et organise des festivals (FEMAC, Festival des Musiques d'Afrique Centrale) et d'autres événements telle que la Table Ronde des Producteurs des Spectacles Africains (du 12 au 17 mars 1989). La table ronde inspire à Mobyem Mikanza le projet d'un grand marché culturel africain qui, malheureusement n'a pu être organisé au pays. Mais le projet sera réalisé sans lui à Abidjan sous le vocable du Marché des Arts et des Spectacles Africains (MASA).

---

[135] Publié aux As-Editions, Kinshasa, 1989

[136] MIKANZA MOBYEM, N., « Pour une sémiologie de la mise en scène théâtrale » in *Le Panorama du Théâtre zaïrois d'expression française*, Op. Cit., pp. 61-63

D'après Ndundu Kivuila, le CAS (Circuit Arts et spectacles) c'est « *la première structure formelle du genre (une agence de production) à avoir été implantée et à fonctionner selon les normes professionnelles depuis 1982*. »[137]

Norbert Mobyem Mikanza prend part à plusieurs colloques internationaux. Le dernier auquel il participe est celui organisé du 20 au 23 juillet 1994 à Brazzaville par l'UNESCO, le gouvernement de la République du Congo et l'Association Africaine Contre la Piraterie (ACOP). Le colloque a pour thème « Les conditions de vie et de travail de l'artiste ».

Alors qu'il compte célébrer ses vingt-cinq ans de carrière professionnelle à travers différentes manifestations culturelles et artistiques du 20 au 26 novembre 1994, Norbert Mobyem Mikanza est arraché brutalement par la mort le 27 septembre 1994, « sans couronne de fleurs » selon ses dernières volontés dans sa prière testamentaire[138]qui sert de prologue à *Notre Sang*.

Conclusion

Que retenir alors de cette vie et de cette carrière théâtrale riche et abondante en productions, sinon son engagement à la cause de la justice pour les démunis de la société et une lutte pour l'avenir de la société congolaise qui ne mérite pas le sort qui lui est souvent réservé.

Dans la préface à *Tu es sa femme*, Yoka Lye Mudaba résume la personnalité du dramaturge Norbert Mobyem Mikanza en ces termes :

> Egal à lui-même, Mobyem Mikanza !
>
> Egal à sa réputation et à son génie !

[137] NDUNDU KIVUILA, J., « De l'héritage artistique et culturel de Mobyem Mikanza », op.cit., p.172
[138] MOBYEM MIKANZA, N., « Prière testamentaire », in *Notre Sang*, As- Editions, Kinshasa, 1991, p. 3

> Sa réputation : celle d'un homme de théâtre complet et enthousiaste qui joue sur tous les registres.
> Ecrivain- Dramaturge talentueux, metteur en scène inspiré, professeur d'art dramatique informé, directeur de troupe exigeant et promoteur perspicace.
> Lorsqu'on a accumulé tant de galons, et la plupart du temps avec grand succès, c'est qu'on est possédé par le génie[139]

Telle est l'image héritée de celui qui de son vivant a consacré sa vie au théâtre et à la culture.

Cette partie est la plus importante de cette étude, dans la mesure où elle situe l'auteur- dramatique Norbert Mobyem Mikanza au sein du théâtre congolais. Elle présente également son importante contribution au développement de notre théâtre. De tous les dramaturges congolais cités dans cette première partie, Norbert Mobyem Mikanza demeure le dramaturge le plus prolixe. Il enrichit le répertoire congolais d'un nombre important de pièces de théâtre empruntées à des littératures dramatiques étrangères. Enfin, il apparaît clairement ici que Norbert Mobyem Mikanza est un homme de théâtre polyvalent : dramaturge, metteur en scène, acteur, professeur de théâtre, promoteur et producteur culturel.

Mais tout compte fait, Mobyem Mikanza est avant toute chose un metteur en scène. Si cette étude retient comme objet d'investigation, ses textes de théâtre, c'est parce que le texte de théâtre est un objet intangible par rapport à ses représentations théâtrales qui sont volatiles et qui changent, même pour la même pièce, selon la salle et selon les spectateurs. Et parce qu'aussi les représentations faites par Mobyem Mikanza sont introuvables dans les vidéothèques de Kinshasa et même dans celle de la

[139] YOKA LYE MUDABA, « Préface à *Tu es sa femme* » in *Tu es sa femme*, As- Editions, Kinshsa, 1993, p. 7

radio et de la télévision nationales qui pourtant l’affichaient souvent comme « un artiste officiel. »

DEUXIEME PARTIE :

LES STRUCTURES SUPERFICIELLES DES PIECES

CHAPITRE IV : LA STRUCTURE DE L'ACTION DRAMATIQUE

Ce chapitre sera consacré à l'analyse dramaturgique des pièces de Mobyem Mikanza, c'est-à-dire « *une réflexion critique sur le passage du fait littéraire au fait théâtral* ? », selon Patrice Pavis[140].

Pour ce faire, il nous faudra étudier le sens du contenu des pièces, découvrir à travers la description des éléments de surface : la fable, les actions, l'intrigue, le temps, l'espace, les personnages, et les structures profondes ou l'organisation du sens.

Il est en fait question d'examiner « le texte de théâtre comme un ensemble de signes linguistiques et non linguistiques ayant non seulement une intersection commune… »[141], mais aussi présentant des particularités propres à un écrivain. Et comme le texte de théâtre est « un ensemble », donc une structure, il est alors normal que nous envisagions de lui appliquer une procédure structurale. En ce qui concerne spécifiquement le texte de théâtre, il s'agira de se rendre sensible au détail du texte-discours et de commencer par l'analyse des grandes structures qui en assurent la lisibilité. La fable étant la plus grande de toutes, il est tout à fait indiqué de commencer par elle, avant d'aborder les composantes de l'espace scénique, l'investissement de cet espace par le personnage ainsi que d'autres signes, et l'organisation du conflit qui sous-tend la fable.

En nous inspirant des différentes acceptions de celle-ci, depuis la « Poétique » d'Aristote (4è siècle avant J.C.) jusqu'aux études théâtrales de Bertolt Brecht (XX è siècle), on peut avec Anne Ubersfeld définir la fable comme la succession diachronique des événements présentés par le texte dramatique, quel que soit l'ordre de présentation textuelle desdits

[140] PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Editions Sociales, Paris, 1987, P.136
[141] Ubersfeld, A., Pédagogie du fait théâtral, in *Théâtre, Modes d'approche*, Editions Labor et Méridiens Klinksieck, Bruxelles, 1987, p., 169

événements.[142] Il est donc question de construire une histoire linéaire sur la base du récit dispensé à travers les personnages et leurs répliques.

Sur le plan pratique, il nous faudra dans un premier temps, examiner successivement la mise sur pied de la crise, l'ouverture de l'action et son dénouement, dans un deuxième temps, de résumer l'action en une seule et unique phrase, c'est-à-dire de conférer à la pièce étudiée une syntaxe narrative.

Au troisième degré interviendra la construction même de la fable proprement dite. Nous extrayerons ici une histoire racontée dans l'ordre diachronique des événements, dans le but de produire un discours dramatique qui soit cohérent. Il s'agit d'un travail effectué sur la fiction de l'auteur d'une pièce. Dans certains cas, « la diachronisation » des événements n'est pas réalisée par la pièce elle-même. La présentation des événements s'opère de façon simultanée et/ou dans l'anticipation. Il faudra nous en tenir à la structure que l'auteur impose à son texte et la reconstruire.

En ce qui concerne le présent chapitre et pour de raison de commodité et de clarté, les pièces de théâtre sous examen seront regroupées à priori en deux tendances.

En effet, dans son essai très important pour le critique littéraire, *Qu'est ce que la littérature*[143], Jean Paul Sartre définit et précise sa conception de l'écrivain, et partant de l'écrivain dramaturge. Lui-même a été un dramaturge talentueux. Selon l'auteur de *Les Mains sales*, « quoi qu'il dise, quoi qu'il fasse, tout écrivain est un homme « embarqué », c'est-à-dire qui ne peut ni se taire ni se retenir dans le dilettantisme de la beauté formelle de son œuvre. Il est obligé de donner un sens à sa fiction d'écrivain. Il prend ainsi parti clairement pour ou contre le peuple, pour ou contre le pouvoir.

[142] Ubersfeld, A., op.cit., p.171
[143] SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature*, éditions Gallimard, Paris, 1964.

Il ne serait pas exagéré de dire à ce niveau d'analyse que Norbert Mobyem Mikanza se situe, comme le dit aussi notre compatriote Valentin Yves Mudimbe, *Entre les eaux*[144], que le théâtre est pour Mobyem Mikanza une occasion de choix en faveur du peuple, et nous ajouterons qu'il est aussi une expression de sa volte-face pour obtenir une pitance auprès du pouvoir. Tout au long de sa carrière, Norbert Mobyem Mikanza a nagé entre les deux rives : entre le peuple et le pouvoir. D'où la nécessité de regrouper son œuvre dramatique autour de ces deux pôles sémantiquement antagonistes ou antithétiques.

1. Les pièces de commande et de propagande officielle

Deux pièces de théâtre pourraient s'inscrire dans ce registre, celui d'allégeance politique du dramaturge : *Pas de feu pour les antilopes* et *La Bataille de Kamanyola.*

1) Pas de feu pour les antilopes

La doctrine officielle des premières années du pouvoir de Mobutu[145] enseigne déjà la valeur formatrice et économique du travail de la terre. Jeune régime, il fait alors de « l'agriculture priorité des priorités » et cette expression s'institue en slogan repris dans tous les discours officiels des courtisans, ministres ou autres. La pièce vise avant tout le héros- agent de développement.

Aussi les deux villages ennemis au cœur desquels les décors sont plantés relaient-ils un second slogan qui accompagne le premier ; celui de la « révolution-comparaison ». La comparaison entre le village de Kipwala et

[144] Roman, Présence Africaine, 1997
[145] Le coup d'Etat a eu lieu le 24 novembre 1965

celui de Benga fait place à celle entre les régimes de l'ancien président Joseph Kasa-Vubu et celui du nouveau président Joseph Désiré Mobutu.

L'ensemble de l'action dramatique peut s'énoncer comme la préoccupation pour Mobutu, à travers les courroies de communication officielles, de justifier son coup d'Etat en le transformant en potentialité de développement pour le pays.

Et l'action de la pièce présente le décor d'un village en pleine et irréversible décomposition. Kipwala se meurt. Il est frappé par une crise économique sévère consécutive à une politique inefficace de la gestion de ses ressources.

Les habitants ne vivent que de la chasse, de la pêche et des feux de brousse qui leur procurent du gibier. Et ce, à chaque période de l'année, à tel point que les forêts, les eaux et les brousses accusent une pauvreté en espèces végétales et animales. Ecoeuré par cette crise qui sévit dans le village, le notable Mayamu, propose au conseil des anciens des solutions pour sortir la crise. Il suggère de mettre en veilleuse la chasse, la pêche et aux feux de brousse afin de favoriser la reproduction des espèces et la fertilité du sol.

Il dessine d'autres modes de production : le commerce, l'agriculture, l'élevage, la poterie,… Mais le chef du village Manga rejette l'ambitieux programme qu'il juge non- conforme à la tradition ancestrale. Le chef invite ses habitants au strict respect des coutumes pour éviter la colère des ancêtres morts.

Irrités par le refus du chef de village, Mayamu et quelques autres villageois s'exilent à Benga. Ici, la vie économique est mieux organisée. Chaque période de l'année correspond à une activité spécifique. Le feu de brousse intervient à la période de l'ouverture de la chasse tandis que les autres activités, comme la pêche, l'agriculture, l'élevage, occupent le reste de l'année. Aux yeux de Mayamu et de ses compatriotes, Benga a réussi un

modèle de développement dont il faut tirer profit. Aussi Mayamu se met-il à apprendre toutes les méthodes de production qui ont fait la prospérité de Benga et de ses habitants, et qui font de Benga un village moderne et développé.

Fort de cette nouvelle expérience en matière économique, Mayamu décide de retourner dans son village pour y apporter une nouvelle vision de développement. Il se fait accompagner d'une femme habitante de Benga qui assurera la formation de nouvelles techniques aux femmes de Kipwala.

Arrivé dans son village, Mayamu fait un rapport de son séjour instructif et de formation à Benga devant le conseil réuni sous l'autorité du chef de village. Il y expose son projet de développement. Le chef s'oppose au projet qu'il juge provocateur et y voit la main en sourdine de Mukoko qui en est le vrai commanditaire. Un conflit survient entre les deux chefs. Et pour le régler, la sagesse africaine propose aux deux chefs de danser sans interruption jusqu'à l'épuisement. Manga, rongé par la misère et la faim qui sévissent dans son village, est vaincu. Ainsi, Mayamu en profite pour s'emparer du pouvoir et réaliser le projet de développement dont il est l'initiateur. La pièce se termine par la cérémonie d'investiture du nouveau chef de Kipwala. C'est Mobutu qui triomphe de Kasa-vubu.

En définitive, l'action dramatique de *Pas de feu pour les antilopes* s'ouvre sur une crise au sein du conseil de notables du village Kipwala. La nouvelle situation conflictuelle oblige Mayamu et des habitants du village qui n'optempèrent pas à la volonté du chef à s'exiler dans le village voisin. Elle se dénoue par le changement de pouvoir à Kipwala. Ainsi, se trouve justifié le coup d'Etat du 24 novembre 1965 qui confère le pouvoir à Mobutu au détriment de Kasa-Vubu.

2) *La Bataille de Kamanyola*

Le sujet de la première pièce a été à l'initiative du ministre de la Culture et des Arts, Paul Mushiete. Norbert Mobyem Mikanza a donné à cette initiative sa forme dramatique.

La deuxième pièce, *La Bataille de Kamanyola*, est l'écho tardif de la guerre livrée par l'A.N.C. (Armée Nationale Congolaise) contre les rebelles mulelistes (entre 1963-1964). Le ton est voulu épique et dithyrambique en l'honneur du Commandant en chef de l'armée loyaliste, Joseph Désiré Mobutu, devenu Président de la République en 1965.

Norbert Mobyem Mikanza est alors directeur général du Théâtre National Congolais. Et sa pièce est préfacée par la ministre de la Culture et des Arts d'alors, Mme Mbemba Yowa. La préface est précédée de l'effigie du président Mobutu. Norbert Mobyem Mikanza mettra dans la pièce toute son énergie pour ruiner la réputation et le caractère invulnérable des maquisards et présenter le Commandant en chef à son tour comme un chef militaire invulnérable et providentiel.

La Bataille de Kamanyola retrace les étapes d'une guerre qui oppose les rebelles Simba[146] aux forces de l'Armée Nationale Congolaise (A.N.C.). Une bataille se déroule autour du pont Kamanyola situé à l'Est du pays (dans la province du Kivu). L'Armée Nationale Congolaise s'avoue incapable de défendre le pont face aux maquisards rendus invisibles par les « gris-gris » auxquels ils recourent. A l'arrivée du jeune Lieutenant-général, Commandant en chef, les soldats de l'A.N.C., presque'en déroute, rassemblent leurs ultimes énergies pour repousser les rebelles et reprendre le contrôle du pont. L'espoir renaît dans le camp des forces de l'Armée Nationale Congolaise. Le pays retrouve la paix et la sécurité pour l'éternité.

[146] En swahili, simba signifie en français, le lion.

Le pont de Kamanyola, est un enjeu hautement stratégique qui déterminera la victoire ou la défaite de l'une ou l'autre partie. L'A.N.C. doit absolument le reconquérir. C'est là l'essentiel de l'action dramatique de *La Bataille de Kamanyola*.

Les étapes de l'action dramatique sont clairement identifiées : la conquête du pont de Kamanyola par les rebelles simba qui devient ainsi le symbole de tout un pays, l'arrivée et l'exhortation du Commandant en chef. La pièce se dénoue par la victoire de l'A.N.C. Mais elle s'ouvre aussi par une nouvelle crise : les trois quarts du pays sont investis par les rebelles, comme le dit si bien Robert Cornevin, en parlant du théâtre au Congo-Kinshasa de 1960 à 1970 :

> On sait ce que fut la vie du Congo- Kinshasa au lendemain de l'indépendance : rébellion de la Force Publique, Session Katangaise, intervention de l'O.N.U., puis en 1964 la rébellion Moulelo- Soumialiste, avant que le général Mobutu, en novembre 1965, ne prenne le pouvoir et n'ait à surmonter à son tour, de juillet à novembre 1967, les mercenaires du Colonel Jean Schramme.[147]

Le gouvernement central de Kinshasa a certes rétabli la paix dans le pays au prix de sang. C'est là une victoire éphémère qui n'a pas abouti à une sorte de « réconciliation nationale ». La guerre est gagnée par la minorité contre la majorité qui a remporté une majorité des urnes en 1960.

2. Le choix en faveur du peuple

Les deux pièces de la première catégorie sont des chants dithyrambiques en l'honneur du pouvoir. Elles font l'étalage des fausses

[147] CORNEVIN, R., *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Le livre Africain, Paris, 1970, p.249

gloires remportées l'une par Mayamu (*Pas de feu pour les antilopes*), l'autre par le Commandant en chef (*La Bataille de Kamanyola).*

En fait Mayamu et le Commandant en chef sont les deux facettes d'une même personne, le président Joseph Désiré Mobutu.

La deuxième catégorie des pièces n'est du reste qu'un hymne de confiance dans les vertus du peuple : les épreuves qui lui sont imposées par la situation de misère dans laquelle celui-ci croupit se transforment en puits des vertus dans lequel il peut se ravitailler en courage lorsque l'avenir est sans espoir. Et le théâtre qui pour Norbert Mobyem Mikanza est un instrument à la fois d'éducation en même temps qu'un moyen de divertir, donne à examiner la situation du peuple. Il faut entendre de ce vocable de « situation » que Norbert Mobyem Mikanza écrit pour le peuple et pour l'époque auxquels il appartient irréductiblement. Et c'est pour eux que son théâtre est écrit.

A peu de choses près, on pourrait penser que le théâtre de Mikanza est celui de situations réelles, qui rompt avec le caractère de gratuité d'une œuvre d'art. Il pose les problèmes vitaux de travail et de chômage, de népotisme, de justice, de nourriture, bref, de misère du peuple.

Ce sont pour l'essentiel ces problèmes qui semblent des fils conducteurs et le dénominateur commun de *Procès à Makala*, *Monnaie d'échange*, *Notre Sang*, *Tu es sa femme*.

1) ***Procès à Makala***

L'objectif poursuivi par Norbert Mobyem Mikanza dans *Procès à Makala* est de réveiller les consciences léthargiques, d'exposer les méfaits et les injustices d'une société en perdition et dont la partie la plus vulnérable (l'enfant, la jeunesse et la femme) est la victime indiquée.

En résumé, les principales préoccupations de Norbert Mobyem Mikanza au moment de la gestation de la pièce sont variées. Ainsi dans la prison de Makala à Kinshasa se trouvent incarcérés quelques personnes parmi lesquelles un voleur, un assassin, une prostituée.

Un jour, clamant son innocence le garçon, fait son entrée dans l'établissement pénitentiaire où le voleur et l'assassin l'accueillent en lui infligeant un mauvais traitement qui suscite la pitié de la prostituée, une détenue qui ne tarde pas à interpeller ses voisins de cellule. Cette interpellation ouvre la voie à un procès entre prisonniers.

Le procès se déroule sous forme d'un jeu des questions-réponses, chaque prisonnier évoquant les raisons qui l'ont précipité en ce lieu.

Après le tour d'horizon de tous, le personnage de jeune garçon qui joue le rôle de juge, accuse d'abord son père d'être responsable de son funeste sort avant de prononcer le verdict : la société congolaise s'étant rendue coupable de son irresponsabilité devant l'éducation de la jeunesse est condamnée à perpétuité.

Procès à Makala est un cri courroucé de la jeunesse contre les adultes. La pièce commence par l'étalage d'actes répréhensibles dont sont victimes l'enfant, la femme et le jeune assassin ; et elle se poursuit par l'institution d'un tribunal afin de juger la société congolaise d'adultes. Enfin, elle se dénoue par la condamnation par contumace de la société d'adultes. L'absence du personnage d'adulte fait décroître la densité du conflit et de la crise au sein de la pièce.

Il y a par ailleurs lieu de se demander qui est cet adulte absent de la barre ? Est ce le pouvoir à travers le gouvernement que le dramaturge n'a pas le courage de nommer ? Est-ce la société congolaise dans son ensemble : la famille, le gouvernement, le patronat, l'école ? En somme c'est tout cela, mais au premier chef le gouvernement qui aurait dû se comporter en centre d'impulsion pour tout le pays.

2) ***Monnaie d'échange***

Au même titre que *Procès à Makala*, *Monnaie d'échange* est un sociodrame, parfaite illustration du théâtre de situation. Il semble que Mikanza ait écrit cette pièce pour compléter en quelque sorte le spectacle trop court de *Procès à Makala*. Critique acerbe de la société congolaise dans ce qu'elle a de plus vilain, de plus immoral et même de plus amoral, de plus scabreux,

En effet, un jeune Etudiant parti faire ses études en Europe aux frais du gouvernement, en revient six ans après détenteur d'un doctorat. Dès son arrivée, il remarque que la situation a changé dans son pays. La corruption, le tribalisme, le régionalisme, sont présents partout. Le jeune Etudiant ne parvient pas à se trouver un emploi. Orphelin de père depuis longtemps et de mère, peu avant son retour au pays d'origine, l'Etudiant vit au crochet de sa Sœur.

Honnête, l'Etudiant ne veut pas emprunter la même voie celle de tout le monde pour se faire embaucher. Il espère se mettre au service du pays parce que c'est l'Etat qui l'a envoyé parfaire ses études à l'étranger. Malgré les conseils de sa Sœur, de sa Fiancée, de son Beau-frère et de son Ami qui connaissent mieux la situation réelle du pays, l'Etudiant refuse de corrompre et de se compromettre. Ces personnes décident de négocier pour lui et à sa place, un emploi même sans son consentement.

A cet effet, ils invitent à dîner le Directeur de l'Administration publique, à qui ils remettent une demande d'emploi. Et au cours du dîner, ils proposent au Directeur « madesu ya bana »[148]. A l'Etudiant, ils présentent la situation comme l'officialisation des fiançailles de sa Sœur

[148] Haricots pour les enfants : littéralement « haricot pour les enfants », cette expression veut dire une somme d'argent afin d'obtenir une faveur auprès de celui qui détient le pouvoir de décision.

qui recourt à quelques astuces pour le convaincre à accepter la présence du Directeur à la cérémonie.

Au cours de la réception, ils sont parvenus à éloigner l'Etudiant pendant quelques instants pour remettre au Directeur une enveloppe d'argent (madeso ya bana).

Le Directeur à son tour, séduit par la beauté de la Sœur, revient le lendemain obtenir un rendez-vous, prétextant qu'il est venu remercier la Sœur pour le dîner de la veille et profiter de l'occasion pour signer le contrat d'embauche de l'Etudiant. La Sœur a accepté malgré elle, ce rendez-vous par amour pour son frère. Elle est encouragée par l'Ami et la Fiancée de son frère.

Mis au courant de ces tractations, l'Etudiant s'en prend violemment à son futur Beau-frère et rompt les fiançailles. Sur ces entrefaites, la Sœur rejoint, son frère furieux et lui annonce la signature du contrat. L'Etudiant déchire le contrat parce qu'il a été obtenu par des moyens détournés de la prostitution. Indigné, l'Etudiant a frappé sa Sœur jusqu'à ce que mort s'ensuive. Il sera arrêté et traduit en justice. A sa grande surprise, même au tribunal, tout le monde est corrompu. Le président du tribunal, le juge, la jeune femme, le docteur et même sa propre Fiancée évoluent dans ce climat de corruption généralisée.

En ce qui concerne l'issue de ce procès, l'auteur laisse aux lecteurs le choix d'en décider le dénouement. La pièce se clôt par un suspens.

Le refus du président du Tribunal de prononcer la sentence signifie-t-il l'embarras de toute une société de se prononcer sur le sort de l'Etudiant ? Il peut paraître qu'à la fin de la pièce, la société risque de se réconcilier avec ses propres interrogations, avec ses questions morales et sociales non résolues.

La pièce a le mérite de présenter une situation de « réalisme critique », l'expression est de Jean Paul Sartre dans une déclaration publiée dans

France Nouvelle, le 17 septembre 1959. A travers une intrigue linéaire : le retour du personnage de l'Etudiant, la quête d'un emploi, la dénonciation de l'immoralité ambiante, un homicide involontaire, la mise en accusation de l'Etudiant pour meurtre sont des conséquences narratives de cette pièce émouvante par son côté moral et idéaliste.

3) ***Notre Sang***

Dans les deux pièces précédentes, Norbert Mobyem Mikanza pointe un doigt accusateur sur la société congolaise sans désigner le gouvernement du pays qui a le devoir d'en organiser la vie sociale et économique. C'est par des allusions que le dramaturge évoque le pouvoir établi. La prison de Makala (*Procès à Makala*) et le Directeur d'Administration (*Monnaie d'échange*) deviennent des indications emblématiques du pouvoir politique. Par contre dans *Notre Sang*, des allusions sont plus précises. Ici, les deux pouvoirs les plus en vue, politique et religieux, sont clairement désignés et accusés d'être la cause principale de la situation misérable du peuple. Et *Notre Sang*, c'est le peuple qui pour la première fois étale son mécontentement sur la rue. Mais la manifestation est brutalement réprimée dans le sang.

La pièce retrace l'histoire de cette protestation contre un pouvoir dictatorial. Tout commence par une pénurie d'eau potable dans l'un des quartiers d'une ville qui ne dit pas son nom. Deux jeunes adolescents, le Meneur et l'Adjoint, habitants du quartier concerné décident de faire entendre leur voix, à travers une marche pacifique, pou réveiller la conscience de ceux qui détiennent le pouvoir. Pour une meilleure organisation de la manifestation, le Meneur installe le Quartier Général dans sa chambre. Après de nombreuses concertations, le Meneur et son Adjoint réunissent autour d'eux certains autres compagnons sympathisants : la

Militante, chargée d'assurer de la mobilisation à travers les artères de la ville, l'Envoyé offre aux organisateurs du mouvement des « talkies walkies » qui serviront de moyens de communication entre les manifestants et le Quartier Général. Après l'Envoyé, les organisateurs de la marche pacifique reçoivent le Curé dans leur Quartier Général. Le Curé semble également encourager l'initiative des deux jeunes adolescents tout en leur rappelant le risque qu'ils encourent, connaissant le caractère agressif du pouvoir.

La Militante qui sillonne les artères de la ville apprend par la rumeur que le pouvoir est au courant du projet de la marche pacifique. Elle en informe le Meneur et lui propose de le décommander afin d'éviter un bain de sang. Le Meneur repousse la proposition de la Militante.

L'organisation de la manifestation est mise en place. Le Meneur donne les dernières consignes et aussitôt la marche pacifique commence ; les manifestants se trouvent devant un parcours bloqué devant des barrières dressées par des soldats. Les premières rafales des mitraillettes retentissent. La manifestation est ainsi violemment réprimée dans le sang. La ville compte ses morts parmi les habitants. Devant une telle situation tragique, l'Envoyé vient proposer au Meneur de quitter la ville. Il lui tend une somme d'argent et un titre de voyage. Le Meneur décline l'offre mais l'Envoyé laisse l'enveloppe d'argent sur sa table.

Quelques instants plus tard, l'Adjoint fait son entrée dans le Quartier Général des manifestants. Il ramène la Militante blessée par une balle perdue et elle agonise. Face à ce drame, le Meneur craque et déplore tous les efforts consentis qui se soldent par un échec.

En définitive, *Notre Sang* est un drame politique inspiré de l histoire nationale la plus récente. Les manifestations estudiantines de 1969 et de 1971 à Kinshasa et à Lubumbashi contre le pouvoir dictatorial de Mobutu,

réprimées dans le sang ont servi de toile de fond au drame proprement dit qui pourrait se résumer en quelques points:

- une pénurie d'eau potable dans la ville ;
- l'initiative et l'organisation d'une marche pour revendiquer des conditions de vie plus humaines ;
- une manifestation réprimée dans le sang par le pouvoir dictatorial ;
- la défaite infligée aux organisateurs de la marche ;
- le retour au statu quo, à la « normalisation » dans le sens que les anciennes démocraties populaires de l'Europe de l'Est donnaient à ce terme.

4) ***Tu es sa femme***

Créée par la Compagnie Mobyem Mikanza le 10 décembre 1993 au Théâtre de Zoo à Kinshasa dans le cadre de la journée mondiale du Sida 1993, *Tu es sa femme* est dans un certain sens la continuation du théâtre de commande cette fois-ci pour une cause plus noble. A la dernière page de la pièce, Norbert Mobyem Mikanza reprend le slogan de l'organisation Mondiale de la Santé (O.M.S.) : Environnement Sida : « Agissons maintenant » (O.M.S.).

Mais ce qui éloigne *Tu es sa femme* du registre précédent se trouve déjà consigné dans une dédicace aux accents manifestement calqués sur le célèbre poème de François Villon (Que feit Villon pour luy et ses compagnons, s'attendant estre pendu avec eulx.)[149]

A vous frères humains qui, à travers le monde vous consacrez
à la recherche afin de vaincre le Sida,

[149] Que fait Villon pour lui et ses compagnons, s'attendant être perdu avec eux (Œuvre complète de François Villon, Paris, Flammarion, p.101)

> A vous frères humains qui, sous tous les cieux vous dévouez
> au service des victimes du Sida….[150]

Dans la dédicace, le dramaturge s'adresse à l'humanité, donnant ainsi à son ultime œuvre dramatique une allure d'universalité. Mais en réalité, le décor et la matière sont puisés dans le terroir congolais. Les personnages sont les congolais et s'expriment dans le français congolais.

Tu es sa femme est une tragédie dans le sens classique du terme. Ainsi le personnage du malade dont la présence scénique est nulle, bien que son image traverse la pièce de bout en bout, n'est pas responsable de ses actes, il est le jouet de la fatalité que représente la maladie du Sida. La situation est désespérante. Il ne s'agit pas de façon explicite de fatalité, mais plutôt de sa nouvelle vision moderne : l'absurde. *Tu es sa femme*, c'est cela, et c'est l'histoire absurde d'un personnage d'une conduite morale irréprochable mais qui est atteint du virus du Sida.

La pièce retrace le drame d'un jeune époux, père de trois enfants et cadre d'une entreprise. Depuis quatre ans, ce cadre souffre du Sida. Sa famille ignore les causes de cette maladie. Elle soupçonne même l'épouse d'être à l'origine du mal dont souffre le mari. Tous les efforts fournis par les médecins pour le guérir sont restés vains.

L'Oncle et la mère du malade sont venus du village pour le récupérer et le soumettre au traitement traditionnel, suivant les recommandations du devin guérisseur consulté depuis le village à cet effet.

Devant cette situation confuse, une Amie de l'épouse, de surcroît médecin, finit par révéler le diagnostic. Le malade est atteint du Sida.

Mais peu avant la mort, le malade sort du coma et reconnaît sa responsabilité face à ce mal qui le ronge depuis des années. De sa chambre,

[150] *Tu es sa femme*, dédicace, p. 3

il donne son dernier message aux membres de sa famille. Il les exhorte à prendre en charge sa femme et ses trois enfants.

Enfin survient l'irréparable : la mort du malade, suivie de pleurs et de hurlements de l'épouse, de l'Amie de celle-ci, et de tous les membres de famille.

L'histoire de *Tu es sa femme* est certes linéaire mais on y compte de nombreux faits qui auraient pu constituer des sujets entiers pour d'autres pièces à écrire. Mais si l'on s'en tient à l'essentiel, on pourrait retenir les faits suivants :

- l'arrivée de l'Oncle et de la Mère du malade dans la résidence de ce dernier ;

- leur volonté de ramener le malade auprès d'un guérisseur qui a promis de lui redonner la santé ;

- l'opposition à ce projet de la part de la Sœur, de l'Epouse et du médecin traitant;

- la mort du malade ;

La pièce ne propose pas les moyens de lutte contre la pandémie de sida ; elle ne fait que faire sentir le danger de s'infecter, le manque des soins adéquats et l'inéluctabilité de la mort qui s'ensuit.

A ce niveau de la structuration la fable, il faut, nous semble-t-il, conclure partiellement sur la cohérence des intrigues de ces pièces de théâtre avant d'examiner la même cohérence de l'action dramatique à travers leur mode de segmentation.

A cet effet, Michel Vinaver, spécialiste confirmé de l'analyse dramaturgique, précise cette notion de cohérence de l'intrigue et de l'histoire, de leur découpage. Dans son ouvrage *Ecritures dramatiques*[151], il distingue deux catégories des pièces de théâtre : les pièces- machines et les

[151] Cité par Michel Pruner in *Analyse du texte dramatique*, pp 37- 38

pièces- paysages. Les premières ont un système de tension reposant sur une intrigue centrée, unitaire, sur un problème à résoudre.

Dans son enchaînement, leur action dramatique obéit à la loi de cause à effet. L'intrigue et la structure profonde de l'action sont imbriquées dans une progression cohérente.

Les secondes (les pièces - paysages)développent une intrigue reposant sur des bribes d'histoires, des projets avortés, des souvenirs, des fragments d'un passé hypothétique qui s'enchevêtrent.

Cette typologie fondée sur l'analyse de l'action dramatique et l'histoire racontée pour en dégager la cohérence, nous semble commode. Nous pourrions l'appliquer aux textes de théâtre à l'étude.

Avant d'en arriver là, il sied de rappeler que Norbert Mobyem Mikanza est d'abord metteur en scène avant de passer à l'écriture dramatique qui, en ce qui le concerne, porte les tares de mise en scène. Les pièces apparaissent de prime abord comme des simples canevas proches de représentations, peu élaborées. Peu importe la qualité de leur forme dramatique pourvue qu'elles soient jouables, se dit le metteur en scène. C'est l'impression que ces pièces semblent dégager.

Pas de feu pour les antilopes aurait gagné en cohérence si elle avait centré l'action autour du conflit qui oppose le chef du village Manga au notable Mayamu à propos des options économiques à adopter pour le développement du village. Bien au contraire, on a une nette impression qu'il s'y développe deux sources de conflit. Mukoko vs Manga et Mayamu vs[152] Manga.

Par ailleurs, si on parvient à établir une filiation entre *Gouverneur de la rosée* du romancier haïtien Jacques Roumain et *Pas de feu pour les antilopes* du congolais Norbert Mobyem Mikanza, on se rendra bien

[152] Vs= Versus : en conflit contre. Ce terme traduit une situation d'adversité entre deux personnages de théâtre.

compte que ce dernier est demeuré fidèle à l'intrigue du roman haïtien. Une pièce de théâtre peut-elle se permettre autant de digressions que le genre romanesque dans la construction du drame ou de son action ?

Dans *La Bataille de Kamanyola*, la situation est quelque peu différente. L'ordre des événements est diachronique. En effet, les événements se succèdent de la prise du pont de Kamanyola par les rebelles à l'arrivée du Commandant en chef pour exhorter les troupes au courage et à la bataille ultime et décisive. Enfin interviennent la victoire de l'armée loyaliste et le triomphe du Commandant en chef.

Toutefois, l'intervention du Commandant en chef a toutes les allures de celle d'un *deus ex machina*, de même que le recours aux fétiches par les rebelles qui ressemble à un tour de magie d'Ali Babab. Elle est providentielle et annule toute la densité du conflit entre les humains que sont les soldats loyalistes et les maquisards.

Procès à Makala est le parfait exemple de pièce- paysage dans laquelle on compte autant d'actions isolées qu'il y a de personnages. Le Voleur, le garçon et l'Assassin ne se sont rencontrés qu'à la prison de Makala. L'unité des actions n'est assurée que par le fait que tous sont victimes de la société.

Les trois dernières pièces *Monnaie d'échange*, *Notre Sang* et *Tu es sa femme* se distinguent par le caractère linéaire de leurs intrigues. Il y a dans chacune des pièces ci- haut énumérées une succession d'actions qui se déroulent dans le temps. Ainsi, dans *Monnaie d'échange* le retour de l'Etudiant au pays après un séjour d'études en Europe ; la quête d'un emploi dans un environnement délétère fait de corruption et d'immoralité ; l'Etudiant qui frappe sa Sœur d'un coup mortel dans le seul dessein de corriger celle-ci de sa propension à la prostitution ; et enfin, la mise en accusation de l'Etudiant devant un tribunal corrompu. Toutes ces actions se succèdent dans un ordre de temps.

L’action dramatique dans *Notre Sang* est plus simple, plus dépouillée. Son rythme est rapide. Entre le constat d’une pénurie d’eau potable dans la ville et la répression de la marche pour une simple revendication des conditions de vie plus humaines, il se passe trois événements majeurs: l’organisation de la marche, l’infiltration des éléments de services des renseignements au cœur même de l’organisation et le déclenchement de la marche de protestation.

Enfin, l’action de *Tu es sa femme* peut adopter le schéma narratif propre à un conte africain :

-Il y avait dans la ville un homme atteint de Sida ;

-Sa mère et son oncle maternel viennent le récupérer pour des soins plus appropriés auprès d’un féticheur- guérisseur ;

-S’opposent à cette requête, la Femme, la Sœur et le Médecin traitant du malade ;

-L’annonce de la mort du malade par son médecin traitant ;

-Enfin clameurs, cris de douleur et pleurs dans l’obscurité.

Les actions dans ces six pièces sont simples et leur déroulement est linéaire. On peut supposer qu’elles sont toutes des pièces- paysages, quitte à vérifier cette assertion par d’autres procédures d’analyse comme celle du déploiement de leurs actions à travers le mode de segmentation (Tableau, Actes, Scènes).

Bref, il faut examiner comment ces actions s’agencent tout au long de leur déploiement.

3. **L’agencement de l’action dramatique dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza**

Une pièce de théâtre s’organise à trois niveaux. Le premier est celui de la fable comme ensemble des événements qui composent l’histoire racontée et saisie à travers leur diachronie, leur récit. Le deuxième est celui de l’action ou des actions, qui correspond à ce que la pièce donne à voir, ou plus précisément à visualiser. Le troisième est celui réservé à l’intrigue à laquelle correspond l’enchaînement des événements selon le temps, l’espace ou selon le rapport logique.

Dans la partie précédente, nous avons eu à présenter la fable de chacune des pièces de théâtre étudiées ; de ces fables nous avons extrait les principales actions qui constituent des noyaux de chacune de ces pièces.

Il apparaît clairement que toutes les pièces, exception faite de *Procès à Makala*, ont une structure linéaire. L’architecture et la succession des actions s’y réalisent principalement à travers le temps.

Les différentes actions se déploient selon une procédure narrative bien connue : une exposition, un nœud de l’action et un dénouement, sauf le cas de *Monnaie d’échange* où la scène finale se clôt par un suspens, qui, par ailleurs est aussi un mode de clôture.

Dans l’ensemble, la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza est une dramaturgie de la clôture. Les pièces sont à la fois achevées et réglées. Leur dénouement apporte au spectateur la résolution définitive des conflits mis en branle dans les pièces.

Après ce premier travail sur l’intrigue, la fable et l’action dans la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza, il faut poursuivre cette étude sur d’autres formes superficielles des pièces, en examinant la manière dont leurs structures extérieures s’agencent, comment celles-ci obéissent ou pas à une logique qui repose à la fois sur des considérations esthétiques et sur des

conventions dramatiques. Rappelons en passant, que celles-ci varient selon les époques et les espaces. Et lorsqu'il est question d'analyser les pièces de théâtre africaines, une difficulté supplémentaire s'ajoute. Elles sont à la fois tributaires de l'héritage occidental et du système de jeu spectaculaire propre aux sociétés traditionnelles congolaises comme le « mukanda » chez les bapendé de la R.D.Congo

Parmi les impératifs esthétiques et conventionnels qui s'imposent à un auteur dramatique, il y a certainement le mode de segmentation ou de découpage de l'action ou en Actes, ou en Tableaux, et en Scènes. Les pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza ont adopté le mode de découpage le plus usuel et le plus traditionnel qui existe : la segmentation en Actes, les Actes en scènes et la segmentation en tableaux.

Pour des raisons de commodité et de clarté, ces pièces sont classées en deux catégories selon que leurs actions sont subdivisées en Actes ou en Tableaux.

1) Les pièces découpées en Actes

Le découpage d'une action dramatique, qu'il soit en Actes ou en Tableaux, ne s'opère pas de manière arbitraire. Il se soumet à des normes établies depuis la « Poétique » d'Aristote, du moins en ce qui concerne la segmentation en Actes.

En effet, en tant que division fondamentale de l'action dramatique, l'Acte renvoie aux différents moments de l'action envisagée dans sa structure narrative qui comprend trois étapes : la mise en route des événements dramatiques (l'exposition, le nœud ou le développement de l'action, le dénouement ou la résolution du conflit). L'action est donc inscrite dans la continuité exprimée en construction chronologique, même s'il y a présence d'ellipses temporelles.

Ce mode de découpage soumet l'auteur dramatique à des contraintes parmi lesquelles : la cohérence interne de chaque Acte, la progression par rapport à l'Acte précédent, le suspens à la fin de chaque Acte.

L'écriture dramatique impose ainsi au dramaturge des exigences auxquelles celui-ci ne se plie pas souvent. Et c'est le cas pour la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza dont deux pièces sur les six que compte son œuvre sont découpées en Actes : *Pas de feu pour les antilopes* et *Monnaie d'échange*.

1) Pas de feu pour les antilopes

Dans la première pièce de théâtre sortie de la plume de Norbert Mobyem Mikanza en 1967, les actions se présentent dans cet ordre à travers les trois Actes et un intermède intercalé entre l'Acte II et l'Acte III :

Acte I

- La tenue du conseil des notables à la fin duquel Mayamu décide de quitter son village pour l'exil à Benga.

Acte II

- Mayamu s'installe à Benga où il apprend de nouvelles techniques du développement.

Intermède

- Le retour de Mayamu à Kipwala
- La tenue du conseil des notables au cours duquel Mayamu expose son plan de développement du village de Kipwala.

Acte III

- le rejet du plan par le chef et le déclenchement du conflit
- le duel entre les deux chefs de Benga et de Kipwala
- La victoire du chef de Benga .

2) ***Monnaie d'échange***

Monnaie d'échange est découpée aussi en trois Actes

Acte I

- Le retour de l'Etudiant au pays après un séjour d'études en Europe ;
- Un rapport fait par sa Sœur concernant la mort de leur mère ;
- La quête d'un emploi par l'Etudiant ;

Acte II

- La préparation d'un dîner ;
- Une invitation lancée à un Directeur d'Administration ;
- Au cours du dîner, une demande faite au Directeur pour embaucher l'Etudiant ;
- Une sortie galante entre la Sœur de l'Etudiant et le Directeur ;
- L'Etudiant frappe sa Sœur d'un coup mortel ;

Acte III

- La mise en accusation de l'Etudiant pour avoir donné la mort à sa Sœur ;
- Le déroulement du procès.
- L'absence d'une sentence

Il résulte de cette étude sur la division en Actes, quelques observations : Et comme cela se constate à travers *Pas de feu pour les antilopes*, la structuration en Actes laisse entrevoir un déséquilibre sur le plan de la typographie. L'Acte I s'étale sur onze scènes, l'Acte II en compte sept pendant que le dernier Acte est subdivisé en deux scènes seulement. Ce déséquilibre est révélateur du rythme et de la croissance de la tension qui décroît de leur déclenchement à leur déroulement jusqu'au dénouement. Ce qui intéresse le dramaturge Norbert Mobyem Mikanza c'est avant tout le dénouement de l'action. L'auteur de la pièce est pressé de la voir parvenir à sa fin, c'est-à-dire à la victoire de Mayamu (*Pas de feu pour les antilopes*) et de l'Etudiant (*Monnaie d'échange*). Ainsi, le schéma ci-après montre suffisamment bien le fonctionnement et la configuration de l'action de cette pièce à travers les trois Actes et les vingt scènes.

Schéma 1 : **La répartition des actions à travers les Actes et les scènes dans *Pas de feu pour les antilopes* :**

I, 1 : Le chef Manga convoque auprès de lui son fils Matola ;[153]

2 : Le chef Manga convoque tous les notables du village à une réunion du conseil des sages ;

3 : Arrivée du notable Mayamu à la case du chef de village ;

4 : Arrivée des notables Mala et Muka chez le chef de village ;

5 : Arrivée du sorcier Dititi chez le chef de village ;

6 : Le chef et ses notables prennent un repas servi par les deux femmes du chef ;

7 : Les commentaires du chef à propos de différents plats servis par ses épouses ;

8 : L'ouverture de la réunion ;

[153] I, 1 signifie Acte I, scène 1 ; il en est de même pour II, 1, III, 1

9 : Le déroulement de la réunion ;

10 : L'opposition des certains notables au projet exposé par le chef autour du maintien de la pratique de feux de brousse ;

11 : La réunion se termine par le désaccord entre le chef et certains notables.

II, 1 : Le notable Mayamu s'exile à Benga, le village du chef Mukoko ;

2 : Le chef Mukoko convoque tous les notables pour leur présenter son hôte ;

3 : Le chef Mukoko préside une réunion de tous les notables du village à laquelle assiste son hôte Mayamu. La réunion a pour objet l'organisation du marché de l'année pour approvisionner le village en produits de première nécessité ;

4 : Sacrifices offerts aux ancêtres pour implorer la protection de tous les villageois qui vont effectuer le voyage à l'étranger ;

5 : Le chef et ses notables viennent souhaiter « bon vent » aux voyageurs ;

6 : Leur retour à Benga ;

7 : Un entretien entre Mayamu, le chef Mukoko et les deux femmes de ce dernier ;

Intermède : La réunion du conseil à l'occasion du retour de Mayamu au village. Il expose son rapport de voyage.

III, 1 : Des discussions entre les deux chefs de village (Benga et Kipwala)

2 : Le déroulement du duel entre les deux chefs.

A l'époque classique la scène indiquait du moins le découpage interne de l'action à travers l'entrée ou la sortie d'un personnage. Et la liaison entre

les scènes est une liaison de vue (le personnage qui entre voit celui qui sort de la scène), de présence (un personnage ne sort de la scène qu'après y avoir laissé un autre à qui il a adressé la parole), de bruit (un événement sonore amène un personnage sur la scène.) Il parait clairement que ce n'est pas le cas dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza où des entrées et sorties s'opèrent de façon arbitraire et irrégulière.

- **Les commentaires sur le mode de distribution des actions.**

L'approche de la distribution des actions dramatiques des pièces de théâtre en Actes et ceux-ci en scènes, le cas échéant, nous a semblé indispensable pour une meilleure compréhension de la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza et sur ses possibilités d'invention et d'originalité. Il nous semble que le dramaturge congolais ait été plus proche du théâtre moderne, affranchi des contraintes de ce mode de division qui par ailleurs tend à disparaître. L'adoption par lui de cette manière de segmenter une action dramatique pour des raisons ci-après énumérées, nous a paru arbitraire surtout dans *Pas de feu pour les antilopes*.

L'étude antérieure laisse la triste impression que les actions obéissent à une loi du hasard. On ne sait pas comment naît le conflit entre les chefs de villages de Benga et de Kipwala. Un simple soupçon suffirait-il pour en justifier le déclenchement ?

De même dans *Monnaie d'échange,* le conflit s'éparpille à travers un fond d'événements qui se mélangent avec autant de péripéties qu'il y a de personnages : l'Etudiant est en conflit même contre son Ami, supposé se trouver dans son camp, le camp de la moralité exemplaire.

Dans les deux pièces, les actions se diluent dans une succession d'événements reliés entre eux de façon apparemment aléatoire. Ce qui, à notre sens, confirme le caractère arbitraire du choix de ce mode de

distribution de l'action dramatique pratiqué par Norbert Mobyem Mikanza dans les deux pièces. On peu s'indigner du fait qu'un « bachelor of fine Arts » n'ait pas maîtrisé ce mode de segmentation en actes et en scènes et qu'il l'applique de façon irrégulière même si la tendance est à l'abandon de cette pratique.

2) **Les pièces divisées en tableaux**

La segmentation en tableaux accorde à des actions dramatiques leur autonomie dans le fonctionnement général de la pièce. En d'autres termes, l'action qui suit est autonome de celle qui précède. Il y a donc discontinuité de l'action dans son ensemble, parce que le dramaturge entend présenter une série de points de vue différents. On retrouve dans les quatre pièces qui forment le corpus toutes les caractéristiques de ce mode de segmentation.

A. La Bataille de Kamanyola

La Bataille de Kamanyola est découpée en six Tableaux de longueur inégale. Le Tableau I compte cinq pages, le Tableau II, treize , le Tableau III s'étend sur sept pages, le Tableau IV sur six pages, le Tableau V sur trois pages et enfin le tableau VI, sur six. Elle se termine par un épilogue.

Ce déséquilibre se justifie par une importance exagérée accordée à l'événement évoqué.

Schéma a : **La distribution des actions à travers les tableaux dans *La Bataille de Kamanyola***

Tableau I :

Le sentiment de peur et de panique qui habite les soldats de l'Armée Nationale Congolaise (ANC) devant les rebelles ;

Tableau II :

- La recherche de nouvelles stratégies pour repérer les rebelles rendus invisibles par les gris-gris ;
- L'envoi d'un commando de reconnaissance dans le camp de l'ennemi ;

Tableau III :

- Une discussion entre le commandant des opérations et les autres officiers concernant les stratégies à adopter à la lumière des renseignements fournis par le commando de reconnaissance ;

Tableau IV :

- L'arrivée du Commandant en chef dans le campement des soldats de l'ANC ;
- Le Commandant en chef prend lui-même la direction des opérations ;

Tableau V :

- L'exhortation faite aux soldats loyalistes par le Commandant en chef ;

Tableau VI :

- Le déclenchement des hostilités contre les rebelles « Simba » ;

- La prise du pont de Kamanyola ;
- La victoire des forces loyalistes ;
- La réinstauration de la paix dans le pays.

L'inégalité de longueur des tableaux sert à marquer le rythme des actions fait de temps forts et de temps faibles dans le déroulement de la pièce. L'évolution de l'action décrit fort justement au premier moment la panique au sein de l'armée, au deuxième moment, l'exhortation au courage, au troisième moment la victoire.

B. ***Procès à Makala***

Divisée en douze tableaux malgré la minceur de son volume, *Procès à Makala* dénonce l'irresponsabilité de la société des adultes vis-à-vis de la jeunesse et de la femme qui se voient abandonnées à leur triste sort, sans travail, sans avenir. Son schéma narratif confirme le caractère linéaire de l'histoire racontée dans la fable. Son schéma narratif confirme le caractère linéaire des actions dramatiques telles que structurées ultérieurement.

Schéma b : **La distribution des actions à travers les tableaux dans *Procès à Makala***

Tableau I :

-L'évocation de l'irresponsabilité de la société des hommes adultes vis-à-vis de la jeunesse et de la femme ;

Tableau II :

- L'arrivée du Jeune garçon à la prison de Makala ;

-Il clame son innocence ;

-Il refuse d'entrer dans une cellule de prison ;

Tableau III :

-La surprise et l'indignation de La Femme ;

Tableau IV :

-L'évocation des griefs reprochés au personnage du Voleur ;

Tableau V :

-Un flash-back sur les crimes commis par le Voleur ;

Tableau VI :

- Un autre flash- back sur la quête d'un emploi auprès des entreprises par le personnage du Voleur ;

-Un flash-back sur l'histoire du personnage de Femme ;

-Son refus d'un mariage forcé ;

Tableau VII :

- La suite sur une séquence en diapositive de la vie et du comportement de la femme avant son incarcération ;

Tableau VIII :

- La description de la vie de débauche menée par la femme ;

Tableau IX :

-(La suite du tableau VIII) :

-Des images sur la vie de prostitution menée par La Femme ;

Tableau X :

-La suite du tableau précédent présentant toujours le personnage de la Femme, mais cette fois-ci enceinte.

- Sa décision de ne pas garder l'enfant ;
- Le recours à un avortement pour se débarrasser d'un enfant encombrant ;
- La condamnation de La Femme ;

Tableau XI :

- L'Assassin d'un crime d'homicide ;
- Il est condamné par le tribunal ;

Tableau XII :

-La suite du récit des crimes commis par l'Assassin ;

-Enfin, le prononcé du verdict ;

- La société est condamnée pour son irresponsabilité.

La structure narrative de *Procès à Makala* rappelle celle de *Les Mains Sales*[154] de Jean Paul Sartre. Comme dans un roman policier, le récit débute par la fin, (la prison) pour remonter les cours des événements jusqu'à leur source jusqu'à l'événement- déclencheur.

Nous faisons remarquer qu'il y a dans la pièce autant de faits rapportés que des personnages. Chacun de ceux-ci a son histoire et se réserve un ou deux tableaux pour la faire déployer.

C. ***Notre Sang***

[154] Sartre, J.P., *Les Mains Sales*, Paris, Gallimard, 1948

La pièce est divisée en tableaux que le dramaturge n'indique pas explicitement. Mais après lecture et à la lumière de la théorie classique de la dramaturgie en Actes et en Scènes, il y a lieu de retenir le Tableau comme mode de segmentation de la pièce dont le schéma narratif peut se présenter ainsi :

Schéma c : **La distribution des actions à travers les tableaux dans *Notre Sang***

Tableau I :

-La préparation de la marche par le Meneur et son Adjoint ;

Tableau II :

-L'arrivée de l'Envoyé dans la chambre du Meneur ;

- La préparation de la marche;

Tableau III :

-L'arrivée de la Militante dans la chambre du Meneur ;

- Le rapport de la Militante devant le Meneur et son Adjoint ;

Tableau IV :

- L'entrée du Curé dans la chambre du Meneur ;

- Il dissuade le Meneur de déclencher la marche ;

Tableau V :

-Le Meneur et la Militante examinent et analysent les propos du Curé ;

Tableau VI :

-Le début de la marche ;

Tableau VII :

-La répression dans un bain de sang.

Dans l'avant-dernière pièce de Norbert Mobyem Mikanza, les actions se déroulent selon un ordre chronologique. Il n'y a donc pas simultanéité comme pour toute pièce divisée en tableau. *Notre Sang* a la singularité de ne pas identifier clairement l'adversaire dans le conflit qui oppose le Meneur au pouvoir. La tension au sein de la pièce est anéantie par le fait que les adversaires deviennent des complices. L'Envoyé et la Femme masquée infiltrent le milieu révolutionnaire pour le faire implorer de l'intérieur.

Quant au Curé, est-il sincère lorsqu'il prodigue des conseils aux révolutionnaires ? Pour ceux-ci, le Curé endort le peuple pour continuer à bénéficier de largesses du pouvoir.

D. ***Tu es sa femme***

Avant même que la pièce ne s'ouvre, il est à retenir des événements hors-texte qui conditionneront et déclencheront le déroulement des actions sur scène. Lorsqu'ils décident de rendre en ville au chevet de leur enfant malade, l'Oncle et la Mère ont consulté un devin qui a posé un diagnostic et a recommandé d'amener le malade en consultation auprès de lui.

Schéma d: **La distribution des actions à travers les tableaux dans *Tu es sa femme***

Tableau I : L'accueil chaleureux offert par L'Epouse à la Mère et à l'Oncle maternel du malade dans la résidence de ce dernier ;

Tableau II : Une révélation faite à l'Epouse par le médecin, Amie de celle-ci à propos de la maladie dont souffre le malade : le Sida ;

Tableau III : Une demande faite par la mère et l'Oncle pour ramener le malade auprès du devin ;

Tableau IV : L'entrée sur la scène du Prophète qui espère obtenir la guérison du malade en faisant intervenir une force spirituelle ;

Tableau V : L'aggravation de l'état de santé du malade ;

Tableau VI : L'entrée du malade dans le coma ;
Tableau VII : L'annonce de la mort du malade.

Nous avons tenté de faire une photographie assez éclairante sur la dramaturgie des actions théâtrales dans les textes de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza. Le travail a consisté à dessiner une sorte de plan d'actions de chacune des six pièces de théâtre à l'étude.

D'un point de vue global, on observe que dans la quasi-totalité des pièces, les actions se succèdent de façon linéaire, dans une sorte d'ordre chronologique. Cette linéarité exclut donc la complexité de leurs intrigues apparemment simples et même simplistes.

Pour ce qui est de découpage en Actes de *Pas de feu pour les antilopes*, il semble que l'adoption de ce mode soit arbitraire. Il n'y a aucun ordre logique pouvant justifier le duel entre le chef Mukoko et le chef Manga. Le chef Mukoko est convoqué de manière inattendue sur la scène sans qu'aucun événement préalable ne l'y invite.

Certes, le dramaturge intercale un intermède pour justifier ce choix qui par ailleurs déconstruit la dramaturgie en Actes. Néanmoins, celle-ci ne répond à aucun critère caractéristique du mode de découpage en Actes.

En définitive, nous n'avons observé ni la simultanéité ni la loi de causalité dans la succession des actions dramatiques. La linéarité des actions est clairement observable dans leur succession chronologique, peut-être aussi dans leur succession selon l'espace.

2. La succession des actions dans l'espace dramatique

Notre perspective demeure celle initialement arrêtée, consistant à ne nous en tenir exclusivement qu'à la dimension textuelle du fait théâtral. Ainsi l'espace théâtral dont il est question dans cette partie ne concerne que l'espace dramatique fictif susceptible d'être actualisé par l'espace scénique, celui de la représentation. C'est l'espace dramatique tel qu'imaginé par le dramaturge et que livrent les didascalies, qui fera l'objet de cette partie de notre analyse.

Anne Ubersfeld, pour ce faire, propose dans son *Lire le théâtre*[155] comme plus tard dans sa *Pédagogie du fait théâtral*[156], nous propose une procédure d'analyse pertinente qui pourrait se résumer ainsi :

1. procéder au relevé des indications spatiales dans les didascalies ;
2. faire le relevé des indications spatiales à l'intérieur du dialogue ;
3. faire le relevé des adverbes de lieu, des adverbes de mouvements ;

Et à partir de ces trois opérations, on peut obtenir un lexique de l'espace du texte en question, et en fonction de ce lexique le critique

[155] Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978
[156] Idem, « Pédagogie du fait théâtra »l, in *Théâtre, Modes d'approche*, collection Archives du futur, Editions, Labor et Méridiens, Klincksieck, Bruxelles, 1987

envisagera la construction d'un certain nombre de réseaux ou d'oppositions signifiantes.

Les deux premières opérations nous semblent appropriées dans le traitement en présence, malgré leur caractère fastidieux.

Néanmoins il y a lieu d'assouplir la démarche en saisissant les principaux espaces sous l'angle de leur fonctionnement dramatique et aussi selon les thèmes qu'ils sont supposés porter et qu'on ne peut dissocier du sens et du but poursuivi par le drame.

Par ailleurs la procédure proposée par Anne Ubersfeld n'a pas tenu compte du « hors scène » qui souvent est plus important sur le plan de la thématisation de l'espace. L'espace dramatique est aussi révélateur des conditions et du statut social des personnages qui y évoluent.

Nous optons donc pour une saisie d'espace dans sa globalité en évitant de tomber dans le piège du détail que l'on peut évoquer si c'est nécessaire.

1. Pas de feu pour les antilopes

La première pièce sortie de la plume de Norbert Mobyem Mikanza plante son décor principalement dans le village de Kipwala où les hommes se plaignent de la pénurie du gibier dans la forêt. Kipwala est une sorte de « l'en-scène » où se déroule l'entièreté de l'action du drame. Cependant le véritable espace dramatique visualisable et sur lequel se construit le décor pour le déroulement du jeu, demeure le devant de la case du chef de village entouré de cases de ses femmes.

Et le devant de la case du chef du village est l'espace du pouvoir politique. C'est ici que se tient le conseil des notables. C'est ici que le chef Manga encouragé par le sorcier Dititi, insiste sur le respect strict de la tradition, en l'occurrence celle de la pratique de feu de brousse servant à

pourvoir en viande, les habitants du village de Kipwala. Ce qui caractérise ce village c'est la faim et la misère qui y sévissent.

Par contre le village de Benga est seulement évoqué, lointain et prospère. C'est un « hors- scène » qui a son importance dans le drame parce qu'il s'y installe le conflit autour duquel l'action se structure et s'organise. La pièce laisse entrevoir un double paradigme, Kipwala/sous-développement vs Benga/développement.

C'est Mayamu qui est à l'origine du conflit entre les deux chefs de village. Il préfigure le phénomène d'émigration économique des jeunes africains vers l'Europe, mais une émigration de progrès et d'intelligence.

Le lieu vague où se battent en duel les deux chefs de village déconstruit quelque peu le caractère solennel du drame. Le duel entre les deux chefs aurait dû opposer le chef Manga à l'un de ses notables Mayamu qui, à l'issue du duel, s'empare du pouvoir dans le village de Kipwala.

Mayamu serait-il un de ces chefs d'Etats qui ramenés dans des soutes d'un avion d'une grande puissance reviennent prendre le pouvoir après des coups d'Etat financés et opérés par des puissances étrangères ? En tout cas sur le plan de l'écriture dramaturgique, ce duel est superfétatoire. Il ne s'insère pas dans le tissu même de l'action dramatique.

2. La Bataille de Kamanyola

La pièce plante son décor dans la plaine de Ruzizi, près d'un pont sur la rivière Kamanyola, dans la province du Kivu. (Préface, p.9). C'est ici que campent les soldats loyalistes désespérés, prêts à fuir le combat devant les rebelles invisibles. De l'autre côté, le campement des rebelles est invisible comme ils le sont, eux-mêmes, jusqu'au jour de la mort du sorcier.

Quant au pont de Kamanyola, il est investi dans la pièce d'une charge symbolique. Il figure toute la nation congolaise en perdition. Reprendre le

pont de Kamanyola des mains des rebelles équivaut à assurer la paix à toute une nation. Donc, *La Bataille de Kamanyola* est une interrogation anxieuse autour d'un événement, la paix ou la guerre. C'est autour de ce nœud que les deux groupes s'affrontent devant l'enjeu que constitue ce pont.

Le retournement de situation espéré, grâce à l'intervention du Commandant en chef, a pu engager la République dans la voie de la paix, même si plus tard l'espoir se métamorphose en désespoir.

3. ***Notre Sang***

Une bonne partie de cette pièce se déroule dans « la petite chambre » appartenant sans doute au Meneur. Les objets qui décorent les murs et les meubles renseignent sur la situation sociale et l'étiquette politique de son occupant. Le lit ressemble à un grabat à côté duquel, est placée une petite table. Aux murs sont fixés les portraits des révolutionnaires les plus illustres comme Che Guevara.

C'est dans cette minuscule chambre misérable que se prépare peut-être le destin de toute une nation et de tout un peuple. Et l'action se déplace de cet espace clos à un lieu ouvert, la rue comme espace d'expression des libertés pour les révolutionnaires et de répression pour le pouvoir.

4. ***Tu es sa femme***

Pour des raisons de clarté, il vaut mieux indiquer dès le départ l'existence dans cette pièce d'une multiplicité d'espaces hors-scène : le village d'où viennent la Mère et l'Oncle, la case du sorcier, une résidence où l'Epouse a placé les enfants, les hôpitaux fréquentés par le malade, l'Europe d'où revient la Sœur qui en ramène des médicaments pour son frère, la chambre du malade.

Néanmoins l'action se déroule en un seul et unique lieu : la véranda de la résidence du malade meublée d'une petite table sur laquelle se trouvent posés une bible, un chapelet et une radio qui fait entendre une musique religieuse.

Certes, la véranda joue un rôle important dans la manière dont l'espace thématise le drame. Les objets qui la décorent expriment le degré de foi de l'Epouse. Désespérée par l'état de santé de son mari, elle n'a plus d'autre solution que d'attendre grâce à l'intervention de la providence, une guérison miraculeuse. Elle attend désespérément que la Vierge Marie opère un miracle (le chapelet).

L'autre espace important, c'est la chambre où se trouve reclus le malade. C'est ici que se joue la fin tragique d'un homme juste d'un époux apparemment fidèle, d'un père responsable.

5) ***Procès à Makala et monnaie d'échange***

L'on est tenté de ranger ces deux textes dans le même registre tant ils présentent de frappantes similitudes dans leur manière d'organiser l'espace dramatique.

On entre dans les deux pièces que sont *Procès à Makala* et *Monnaie d'échange* par des points de passage d'où partent toutes les actions dramatiques. Ces points focaux pourraient donner libre cours à une impression que le dramaturge chercherait à respecter la règle classique d'unité de lieu. Il semble que pour Norbert Mobyem Mikanza metteur en scène, concentrer les actions disparates de ses pièces dans un même lieu lui facilite le travail de scénographie.

Dans *Procès à Makala* d'abord, la dramaturgie de l'espace reflète cette tendance de Norbert Mobyem Mikanza à partir d'un point focal, la prison de Makala, un espace réel situé dans la commune de Selembao dans la

partie Ouest de Kinshasa. Cet espace dramatique met en avant l'idée d'un principe organisateur qui conduit à celle de la structure significative de la pièce. Celle-ci implique, en première approche, que le principal personnage de « l'enfant- juge » de la société soit le premier à s'installer dans l'espace pénitentiaire. C'est lui le juge qui, dans une confession publique, apprend aux spectateurs pourquoi il a été précipité en ce lieu. C'est après cette confession durant laquelle il laisse entendre que la misère et la pauvreté d'un père au chômage l'ont empêché d'aller à l'école et acculé au vol et à la rapine pour trouver la pitance.

Puis l'espace s'organise de l'extérieur vers l'intérieur, de la cité métonymie du crime (l'assassinat, l'avortement) à la prison supposée être investi de la fonction éducative et correctionnelle pour la société. C'est du moins ce qui est écrit à l'entrée de cet édifice qui brise plus qu'il ne construit : « la prison de Makala, Centre pénitentiaire et correctionnel ».

Le hors- scène constitué du bureau d'un gestionnaire d'entreprise et d'une maison familiale, n'est pas l'antinomie de la prison. Bien au contraire, ce hors-scène est l'autre face de la vie à Kinshasa.

On pourrait à cet égard affirmer que la dramaturgie de l'espace dans *Procès à Makala* se structure à partir d'un point focal d'où sont évoqués les autres espaces du hors- scène. Toutes les actions se développent à partir d'un espace ouvert (la cité) vers un espace clos, métonymie de l'enfermement, la prison.

A peu de choses près, c'est le projet identique que l'on découvre dans *Monnaie d'échange* en ce qui concerne la dramaturgie de l'espace. Chose compréhensible par ailleurs, *Monnaie d'échange* offrant tous les aspects d'une œuvre qui continue et, peut- être, qui corrige *Procès à Makala*.

Cependant, ici le personnage part du point focal, la maison familiale pour évoquer en amont le séjour en Europe effectué par l'Etudiant et en aval, la cité indigène comme espace de corruption.

Contrairement à Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane[157], l'Europe en tant qu'un espace occupé par la techno-science, n'est plus une métaphore d'un déchirement existentiel pour l'Etudiant de *Monnaie d'échange*. Pour ce dernier le choix est clairement opéré. L'Europe ou encore l'école occidentale, est le point d'achèvement d'une initiation commencée depuis l'enseignement élémentaire. L'Europe dans la pièce de Norbert Mobyem Mikanza, ne s'interprète pas nécessairement comme un espace physique, elle est un mode de production et de vie culturelle.

Et l'itinéraire de ce voyage s'effectue de manière circulaire. L'Etudiant part de l'Afrique et aboutit à l'Afrique, via l'Europe.

Néanmoins, la techno- science que porte désormais l'Etudiant dans ses bagages ne développe pas le pays africain tant qu'elle est tombée sur un sol aride fait de corruption, de népotisme, d'antivaleurs. Ce n'est pas l'Afrique dans son identité existentielle que l'Etudiant incrimine. Le coupable se trouve dans l'arrivisme du directeur d'administration en lutte contre la compétence de l'Etudiant.

Dès lors, l'Etudiant se réfugie dans la maison familiale qui représente encore de loin, la pureté et l'idéal. Il part cette la maison familiale (d'un espace clos) pour aller se rendre compte ailleurs de l'état de dégradation morale dans laquelle le pays se noie.

Au fait, le meurtre dont l'Etudiant objecteur de consciences est l'auteur, se commet dans la maison familiale pour la nettoyer des souillures de sa Sœur. Ainsi la mort de la Mère de l'Etudiant dans la maison familiale correspond à la disparition de ce qui restait encore de vertueux.

[157] HAMIDOU KANE, C., *L'Aventure ambiguë*, éditions Julliard, Paris, 1961

Conclusion

Tout au long de ce chapitre qui a porté sur les structures narratives, nous avons tenté de cerner la dramaturgie de l'action dramatique chez Norbert Mobyem Mikanza. Il ressort qu'essentiellement le mécanisme de structuration de l'action dramatique se caractérise par :

1. la subversion de la norme logique en faveur du déploiement à travers le temps et l'espace. Les actions se déploient dans la linéarité ;
2. La simplicité de l'intrigue dans laquelle ne se découvrent ni enchevêtrement des actions, ni entrelacement des événements, ni multiplicité de péripéties ;
3. La confrontation entre deux adversaires intervient vers la fin. L'adversaire représentant du mal est souvent absent ou encore il est souvent représenté par un personnage –substitut comme la Sœur de l'Etudiant l'est pour le directeur de l'administration.
4. Du troisième point découle l'absence d'une tension pouvant alimenter le conflit, à l'exemple des soldats loyalistes qui tremblent devant un adversaire invisible, ou encore cet homme masqué dans *Notre Sang* qui se révèle comme adversaire seulement à la fin de la pièce ;
5. Les actions dramatiques se déploient en éventail dont les différents éléments accomplissent la même fonction. Ainsi par exemple, l'Assassin, l'Enfant et les deux Femmes dans *Procès à Makala* forment le même personnage. Ils sont la victime, comme la Sœur et l'Ami de l'Etudiant et le directeur de l'Administration forment l'unité dramatique représentative de la corruption dans la société. Ces personnages entretiennent entre eux des rapports, mais non foncièrement conflictuels ;

6. Le rythme dramatique prend alors l'allure d'un balancier où la tension est obtenue par l'action, exemple de l'Etudiant sur sa Sœur, puis sur son Ami et par les réactions de la Sœur et de son Ami vis-à-vis de l'un et de l'autre. L'Etudiant se déchaîne contre la conjonction des forces représentées par son Ami et le Directeur d'Administration. Ce système a comme conséquence que les situations conflictuelles perdent quelquefois des contours qui sont moins précisément tracés.
7. Les espaces extérieurs et physiques dans ces pièces sont représentatifs des espaces intérieurs (moral, intellectuel et spirituels) qui prennent corps à travers les personnages qui y évoluent. Une étude approfondie de ces personnages pourrait mieux éclairer le contenu de ces pièces.

CHAPITRE V : LE PERSONNAGE DE THEATRE

Multiples sont des études et des théories théâtrales qui ont porté sur le personnage de théâtre pendant les dernières années du siècle passé et les premières années du siècle présent. Nous en voulons pour exemple, Pratrice Pavis dans ses *Problèmes de sémiologie théâtrale*[158] , Anne Ubersfeld dans ses ouvrages *Lire le théâtre I*[159] , *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*[160] et « Pédagogie du fait théâtral » in *Théâtre modes d'approche*[161], Michel Pruner dans son *Analyse du texte de théâtre*[162]. Ces trois différents théoriciens et tant d'autres encore sont des voies incontournables qu'il sied de consulter pour constituer un préalable méthodologique opérationnel.

1. Le préalable méthodologique

Pour dégager une procédure d'analyse du personnage de théâtre dans une œuvre dramatique, il est nécessaire de se reporter à ces travaux qui pourront nous indiquer quelques directions dans ce domaine de recherche. Des orientations empruntées à ces trois critiques viendront compléter l'ancienne procédure d'analyse dramaturgique qui n'a pas déçu ceux qui ont recouru à elle, comme Jacques Scherer dans son ouvrage : *La Dramaturgie classique en France*[163]

On peut se demander s'il faut recourir à une critique spécifique au théâtre pour en étudier le personnage. Nous pensons que la critique dramatique a une existence distincte de la critique littéraire générale. A partir du moment où la critique dramatique juge un personnage dont

[158] PAVIS, P., *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, 1976
[159] UBERSFELD, A., *Lire le théâtre* I, Paris, Belin, 1996
[160] Idem , *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996
[161] Ibidem, *Théâtre modes d'approche*, Editions Labor, Bruxelles, 1987, pp 169-201
[162] PRUNER, M., *Analyse du texte de théâtree*, Paris, Armand Colin, 2005
[163] SCHERER, J., *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950

l'existence ne se limite pas au seul texte, mais s'élargit au spectacle, il est bien normal que l'on mette sur pied un mode d'approche particulière.

Nous pensons que l'analyse dramaturgique dont nous décrivons les principaux traits dans les lignes qui suivent, aurait tout à gagner si elle avait défini la spécificité du personnage de théâtre avant d'en proposer un mode d'approche.

1) **L'analyse dramaturgique**

Appliquée aux textes de théâtre, l'analyse dramaturgique étudie « les techniques de construction des pièces, l'organisation spécifique des formes et des significations »[164]. Ainsi définie, l'analyse dramaturgique recherche alors dans un texte de théâtre ses unités propres à travers le déploiement spatial et temporel de l'action dramatique.

Quant au personnage, il est caractérisé par le critique avant de se lier à une action et à une situation, à la masse et à la structure des échanges, aux marques rhétoriques et prosodiques présentes respectivement dans le dialogue et les indications scéniques. Le personnage de théâtre c'est aussi le caractère (*L'Avare*, *Le Misanthrope*), le rôle social (*Le Valet*, *la chambrière*, *la servante*, *le jeune premier*), c'est le type et l'archétype.

Il est clair qu'à ces notes qui circonscrivent le personnage de théâtre, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis et Michel Pruner, tout en retenant presque toutes, en ajoutent d'autres.

[164] CHAVET. et Alii, *Pour pratiquer les pièces de théâtre, lexique théâtral*, A. De Boeck et J.Duculot, Bruxelles, Paris, 1979, p.48

2) **La sémiotique du théâtre**

A) Patrice Pavis

Il est vrai que trente- et- un ans après la publication de son ouvrage *Problèmes de sémiologie théâtrale* en 1976, bien des choses ont évolué dans le domaine d'études théâtrales. La sémiologie a été secouée par une crise qu'elle n'a pas réussi à juguler. Loin de là, elle semble même avoir perdu du terrain.

Malgré tout cela, on peut reconnaître à l'approche que Patrice Pavis nous propose une certaine pertinence et une certaine efficacité, même limitées. Car les modes de découpage et de structuration du texte dramatique sont encore commodes.

Patrice Pavis propose trois méthodes pour structurer le texte dramatique :

1) un découpage selon le message, sans tenir compte du message ;
2) un découpage selon le code sans tenir compte du message ;
3) un découpage tenant compte du message et du code.

La deuxième approche qui découpe le texte selon le code des connotations ou le code actantiel examine fort justement la part des personnages ou des actants dans l'action dramatique. Le code actantiel « *contient toutes les situations possibles qui peuvent se développer autour du conflit fondamental entre le sujet et l'opposant. Le conflit est arbitré par un Arbitre de la situation et facilité ou freiné par l'adjuvant et l'opposant*. »[165]

B) Anne Ubersfeld

[165] PAVIS, P., op.cit., p.106

Chez elle le personnage est la véritable pièce maîtresse d'un texte de théâtre. Il est à l'origine du conflit dramatique ; il le développe et le clôt. Malgré cela, le personnage souffre d'une faiblesse. C'est qu'il est « indéterminé ». Lorsqu'il passe de sa condition de personnage à celle de son incarnation dans un acteur sur scène, il est l'objet d'une quantité indéfinie d'interprétations potentielles.

Cela étant, « comment définir le personnage de théâtre et comment le caractériser ? »[166]Pour ce faire, il faut étudier le personnage du texte écrit dans la perspective de mise en scène devant un public- cible ; dans notre cas, le public congolais. Il ne s'agit pas de rechercher, comme le dit Ubersfeld,

> le stock d'informations (un cas particulier dans un discours) qui permettra de décrypter la psyché du personnage, mais au contraire étant donné la parole/acte du personnage, avec toute son indétermination, chercher tout ce qui peut permettre d'éclairer le discours du personnage, autrement dit les conditions d'exercice de la parole[167]

Si la démarche est celle-là, la grille actantielle convient à la lecture et à la construction du personnage. Il sera donc question d'étudier le personnage

a. selon sa place actantielle et son rôle actoriel[168] ;
b. selon les traits distinctifs qui le caractérisent ;
c. selon le discours dont il est l'énonciateur.

Ces trois démarches sont liées et s'opèrent concurremment.

Enfin, Ubersfeld nous recommande de compléter les premières étapes de sa démarche par l'extraction des traits distinctifs pertinents du personnage par rapport à d'autres personnages. Ces traits distinctifs sont explorés à travers leurs rapports de conjonction et d'opposition : par

[166] UBERSFELD, A., « Pédagogie du fait théâtral », in *Théâtre, Mode d'approche*, p.180
[167] UBERSFELD, A., Op.cit., p. 181
[168] Le rôle actoriel d'un confident c'est de faire la doublure du maître comme celui du valet est de servir.

exemple le sexe, la situation de famille, l'appartenance à un groupe social, riche/pauvre, jeunes/vieux.
Cette approche a le mérite de sortir le critique dramatique de la simple dramaturgie descriptive depuis Aristote, au bénéfice d'une recherche des déterminations plus profondes dans une œuvre théâtrale.

C. Michel Pruner

Il me semble que Michel Pruner a réussi à réaliser une jonction entre la dramaturgie descriptive parfaitement applicable au théâtre classique français et la sémiotique du théâtre de Patrice Pavis et d'Anne Ubersfeld qui, très proche du modèle linguistique, permet de mieux cerner le conflit comme l'un des fondamentaux de l'action dramatique. Michel Pruner, dans son ouvrage, *L'Analyse du texte de théâtre*, fait la jonction entre la dramaturgie descriptive héritée de *la Poétique* d'Aristote et la sémiotique théâtrale qui vient compléter la première méthode. Jonction ne veut pas dire brassage de deux méthodes d'approche. Pruner les expose séparément en commençant par la plus ancienne des approches.

a) La dramaturgie descriptive

La définition qu'il donne du personnage de théâtre insiste sur le caractère fictif donc imaginaire de celui-ci en remontant à son sens étymologique latin. Le terme personnage vient de « personna », c'est-à-dire un masque, avant de lui affecter un ensemble d'actes, de gestes et de paroles dont il est l'auteur. Il ne peut se concevoir autrement que comme l'illusion d'une personne réelle. Il est essentiellement un « simulacre » qui se comporte dans le texte comme s'il avait une identité propre.

- **Une identité** : il porte souvent un nom qui fait de lui une personne ayant existé ou qui existe. Même s'il est un code théâtral, il se voit attribuer un état civil (époux, épouse). Ces informations supplémentaires auxquelles s'ajoutent son âge, sa biographie (jeune, vieux, adulte) viennent éclairer davantage l'identité du personnage.

- **Une condition sociale** : les personnages en tant qu'illusion, sont puisés parmi les paysans, les bourgeois, les notables, les chefs de villages, des officiers et soldats de l'armée… Ces personnages portent des marques d'une époque et sont susceptibles de provoquer des affrontements sociaux, politiques et économiques.

- **Des actions dans l'objectif d'une caractérisation** : Il s'agit des indications externes physiques (la taille, l'âge,…), des détails vestimentaires…

- **Des traits psychologiques et moraux** :

Les personnages aiment, haïssent, se mettent en colère, se révoltent, sont avares, vindicatifs. Ils ont un penchant vers le bien ou vers le mal. D'où par exemple, la catégorisation des comédies de Molière en comédies de caractère (*L'Avare*, *Le Misanthrope*) et en comédies de mœurs (*Les Femmes savantes*, *Les Précieuses ridicules*).

- **Les relations entre les personnages** :

Un personnage de théâtre même monologant ou soliloquant, n'est jamais solitaire. Il n'existe que par rapport à d'autres personnages. Ce fait est observable d'ailleurs à partir du générique (tableau de partition) qui déjà à ce niveau, laisse percevoir une sorte de combinatoire qui inclut la liste des personnages. La combinatoire dévoile par exemple les relations sociales de père / fils, de mère / enfants, d'époux / épouse, de roi / valet, de président / ministres, de professeur / étudiants.

Il se forme ainsi une constellation des caractères pertinents qui peuvent par ailleurs se révéler antithétiques entre deux personnages.

b) **L’analyse sémiotique du personnage**

L’approche sémiotique du personnage chez Michel Pruner porte principalement sur :

a) la fonction du personnage en tant qu’actant et rôle

Comme actant, le personnage est sujet d’un discours ou d’une parole qui s’élabore sous son nom. Comme rôle, il exerce un emploi (l’étudiant, le directeur, …) ; il est un type. Actant ou rôle, son importance dans le texte pourrait se calculer en partant des « paroles » qu’il prononce dans la pièce et de la fréquence de ses apparitions. Mais n’oublions pas qu’un personnage, scéniquement absent, peut traverser la pièce de part en part comme Godot dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. La présence scénique d’un personnage ne correspond pas toujours à son importance comme animateur principal de l’action dramatique.

Pruner fait aussi de l’idiolecte du personnage un signe susceptible d’élargir la compréhension de ce dernier. Certes, l’idiolecte est la parole du personnage, mais il est aussi une particularité stylistique de l’auteur. Le patois est un choix exprès de l’auteur. La présence d’un idiolecte induit celle de niveaux de langues et introduit une différenciation entre les personnages : leur origine géographique, sociale, professionnelle, l’opposition entre maîtres et valets.

Le critique pourrait obtenir des renseignements sur le personnage par l’étude du code linguistique dont on peut rendre compte par une étude minutieuse de son vocabulaire et de sa syntaxe.

b) la situation d’énonciation

Elle est déterminée par les conditions matérielles, psychologiques d’interlocuteurs, par le contexte socio- politique. Il est donc normal que les

énoncés prononcés par un valet tiennent compte de l'écart entre lui et le roi à qui ces énoncés sont destinés et adressés.

Lorsque le valet s'adresse au roi d'égal à égal, il y a ou révolte ou manque d'entraînement préalable de la part du valet, ou ignorance du code social au sein de l'espace dont il est le maillon le moins gradé.

2. **Le personnage et les structures actantielles**

A. **Une procédure d'analyse actantielle**

Le chapitre précédent s'est donné comme objet de découvrir les structures narratives des textes de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza. Cette opération relève exclusivement de la narratologie. Il a été question de repérer dans les textes, l'intrigue, l'action et la fable.

A présent, nous exploitons les données fournies par les trois dimensions narratives des textes pour construire leurs structures profondes à partir d'une grille de lecture sur laquelle les trois théoriciens cités plus haut sont tous d'accord : le modèle actantiel, inspiré d'Emile Sauriau (Les deux cents situations dramatiques), élaboré par A.J.Greimas, peaufiné par les travaux de Anne Ubersfeld et Patrice Pavis que ceux-ci appliquent particulièrement au théâtre.

Fort justement, le modèle actantiel nous offrira « une approche spécifique de la structure profonde de l'action et rend compte du caractère proprement dramatique et dynamique d'une pièce »[169].

Nous nous épargnerons ici la peine de décrire le schéma actantiel vieux aujourd'hui de plusieurs décennies.

Pour l'essentiel, nous le résume Anne Ubersfeld

[169] Lexique théâtral, p. 7

> … il y a un sujet de l'action dont le désir le porte activement à conquérir un objet, (structure syntaxique sujet, verbe, prédicat). Le sujet de l'action peut être aidé par un adjuvant, contrecarrée par un opposant…
>
> Si le sujet va à la conquête de son objet, c'est que quelque chose ou quelqu'un l'y pousse puisqu'il évolue au sein d'un réseau social (le destinateur).
>
> Enfin, il met l'objet conquis au service ou de lui-même, ou du groupe social auquel il appartient, ou de quelqu'un d'autre[170].

Pour une meilleure application du modèle, nous pensons qu'il est préférable de ne pas dessiner une structure actantielle pour chaque pièce prise isolément. Nous proposons d'élaborer un tableau unique au sein duquel seront reprises les six structures actantielles des six pièces concernées.

Cette innovation a en premier lieu l'avantage d'être originale et en second lieu d'offrir au critique une photographie simultanée de l'œuvre d'un écrivain, en l'occurrence Norbert Mobyem Mikanza.

Il facilite aussi une saisie panoramique des actions et des forces en présence.

Certes, il peut y avoir glissement d'un modèle vers un autre. Mais cela pourra faire l'objet d'une réflexion dans les commentaires sur le tableau du code actantiel ainsi dessiné.

Tableau 1 : Les structures actantielles des pièces.

[170] Ubersfeld, A., « Pédagogie du fait théâtral », in *Théâtre modes d'approche*, p. 172

N°	Pièces	Destinateur	Sujet/quête	Objet/quête	Adjuvant	Opposant	Destinataire
01	PFA	Village Kipwala, La famine	Mayamu Notable	Le développement par d'autres moyens de production	Quelques notables, chef de village Benga (Mukoko)	Quelques notables, chef de village Kipwala, les feux de brousses	La communauté villageoise de Kipwala
02	BK	La RDC	Le Commandant en chef	La paix	ANC	Le sorcier, les rebelles	La RDC
03	PM	La société, La jeunesse	Le jeune garçon	La justice distributive, L'éducation	Les deux femmes prisonnières, l'Assassin	La société des adultes	La société, la jeunesse
04	ME	La société	L'Etudiant	La bonne gestion du pays	La voix incorporelle de la Mère, l'Etudiant	La société, le Directeur, La Sœur, La Fiancée, L'Ami	La société Congolaise La société, la RDC
05	NS	Le pays et la misère	Le Meneur	La justice (eau potable)	L'Adjoint, la Militante	Les gouvernants	La société, la RDC
06	TEF	L'amour conjugal/ L'amour maternel	L'épouse/la mère, l'oncle	La guérison de son mari	La mère, l'oncle, le médecin, la sœur	Le prophète	Le malade

Ce qui semble primordial pour l'instant c'est d'examiner le statut actantiel des personnages *in praesentia* et des personnages *in absentia* sur le tableau reprenant de manière globale, les structures actantielles des pièces. Celles-ci s'entendent ici dans le sens que leur donne Georges Molinié dans son ouvrage, *la Stylistique* : « …le fonctionnement du circuit de la parole entre l'instance émettrice et l'instance réceptrice : (…) entre le dramaturge (le texte) et le spectateur (le lecteur). »[171]

Cela revient à dire que le modèle est réductible à un schéma de communication. Molinié a raison en disant cela. Car le dialogue- conversation dans une pièce de théâtre met en scène le personnage A parlant à B autour d'un objet programmé par le dramaturge et ce dans un contexte bien indiqué.

Cependant nous commencerons l'examen des données fournies par le tableau en déterminant *la place actantielle* de chaque personnage et la description de *leurs traits distinctifs*, la place actantielle, et *le rôle actoriel* ou *le procès actoriel*.

Quant au discours dont ils sont énonciateurs, il fera l'objet du chapitre suivant.

En troisième lieu, il faudra dégager la stratégie des personnages dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza. Cette opération aboutira probablement sur une sorte de distribution paradigmatique des personnages.

A. La place actantielles des personnages

a) *Pas de feu pour les antilopes*

Que la source d'énergie qui oriente le sujet vers l'action soit le village, la société ou la République Démocratique du Congo, cela est bien indiqué et n'est plus l'objet d'une recherche particulière. Il semble que la motivation

[171] MOLINIE, G., *La Stylistique*, Paris, PUF, 2004, p.25

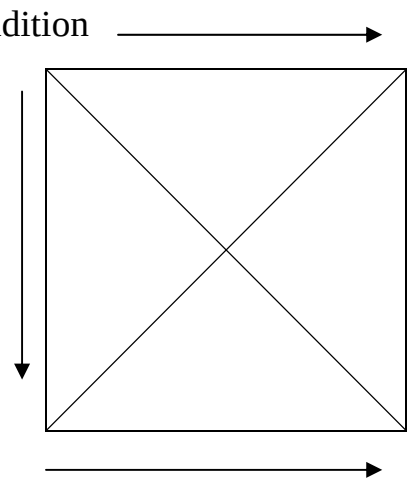
fondamentale se trouve au sein des préoccupations du citoyen congolais. La responsabilité sociale est à la base du conflit dans *Pas de feu pour les antilopes*. La modernité exerce aussi un attrait irrésistible sur le notable Mayamu. Fort justement, Mayamu est habité par le désir de transformer et de moderniser le mode de production des richesses dans le village de Kipwala.

Comme cela s'observe à travers le tableau, Mayamu se heurte à l'opposition du chef de village de Kipwala, et d'une partie de notables. Le conseil de ces notables se fissure. Il y a désormais des notables qui se prononcent pour la pérennité de la tradition.

Par contre, une bonne partie d'entre eux prête une oreille attentive au projet de modernisation de la vie à Kipwala.

Un carré sémiotique expliquerait mieux cette situation au sein du conseil des notables.

Schéma 1 : Modernité vs Tradition



La tradition implique le sous-développement, la stagnation, donc la misère et la famine. Elle est symbolisée par le feu de brousse. La modernité implique le développement ; le village s'inscrit dans une dynamique de progrès.

Au cas où le projet de développement réussirait, la population de Kipwala en serait le grand bénéficiaire.

b) *La Bataille de Kamanyola*

La Bataille de Kamanyola, une pièce courte mais animée par une foule de personnages, mérite bien son caractère épique. Les personnages sont visibles (les soldats de l'Armée Nationale Congolaise) et invisibles (les rebelles).

Au centre de l'action dramatique, s'affrontent deux forces antithétiques, la peur qui étreint les cœurs des soldats, mais aussi l'espoir qu'insuffle le Commandant en chef. Le désir ardent de ce dernier est d'offrir l'espoir et la paix au Congo et à sa population (bénéficiaire).

La paix et l'espoir recherchés sont au service du développement du pays. Les forces du mal (rebelles) n'y peuvent rien contre la détermination des soldats loyalistes qui, aux côtés du Commandant en chef, contribuent à réinstaurer la paix.

c) *Procès à Makala*

Il y a dans cette pièce un mal de vivre généralisé parmi la population qui ne laisse pas le Jeune Garçon indifférent. Celui-ci exige un peu plus de responsabilité de la part des adultes et une aspiration à plus de justice ; il souhaite que les adultes assurent aux enfants une éducation saine.

Les deux femmes relaient cette action du Garçon pour que la société toute entière renaisse et se développe.

d) *Monnaie d'échange*

La société malade du népotisme dans le milieu d'emplois, dans son administration, engluée dans la prostitution, pousse l'Etudiant à la révolte, à revendiquer une meilleure gestion du pays dans la transparence. Et la voix incorporelle de sa défunte mère lui donne le courage d'agir dans cette voie, alors qu'il doit faire face à des habitudes acquises par toute une société.

e) *Notre Sang*

C'est une banale pénurie d'eau potable dans le pays qui oriente le Meneur dans sa quête de plus de justice distributive dans le pays. Malgré le soutien de son Adjoint et de la Militante, il échoue dans cette mission. Car l'opposition des gouvernants est plus forte. Le sort de la communauté nationale demeure inchangé.

f) *Tu es sa femme*

Deux structures actantielles sont possibles selon que l'on part de l'un ou de l'autre angle de vision. Si l'on peut partir de l'amour conjugal de l'Epouse qui pousse cette dernière à rechercher la guérison de son mari en recourant à la médecine occidentale, la Mère et l'Oncle se constituent en adversaires. Mais l'Epouse est soutenue par la Sœur, le médecin traitant de l'époux.
Cependant si le centre d'impulsion c'est l'amour maternel de la Mère pour son fils malade, alors la structure actantielle s'inverse. L'actant adjuvant devient l'actant opposant.

Dans tous les cas, le malade demeure la préoccupation des uns et des autres.

Il y a le personnage du Prophète dont le rôle actantiel n'est pas facile à établir. Sa présence scénique déconstruit la tension tragique de l'action. Son

désir de voir le malade guérir est plutôt un prétexte. En réalité, le Prophète vient hériter de la femme du malade après la mort de celui-ci. Il est une simple réminiscence littéraire du *Tartuffe* de Molière. Sa présence scénique ne s'explique que par la volonté du dramaturge de dénoncer la prolifération des sectes religieuses dans le pays.

B. Le procès actoriel

Outre sa place actantielle de Destinateur, de Sujet, d'Objet, d'Opposant, et d'Adjuvant, enfin de Destinataire, le personnage de théâtre joue un rôle actoriel. Il lui est affecté un procès fondamental. Cette partie d'analyse servira à indiquer le rapport entre la place actantielle et le procès principal du personnage.

Un examen minutieux du tableau et des places actantielles incite à une première catégorisation des personnages, selon leur procès actoriel.

A. Toutes les pièces, à l'exception de *La Bataille de Kamanyola,* sont des sociodrames dans lesquels :

1. Les destinataires sont les mêmes : La société et la population congolaises ployant sous le poids de la misère et de l'injustice, de la mauvaise gestion du pays ;
2. Les sujets de la quête s'attribuent aussi des traits distinctifs identiques. Ils sont pour la plupart jeunes et s'insurgent contre la société d'adultes ;
3. L'objet de la quête constitue aussi le dénominateur commun de ces quatre pièces : la transformation de la société congolaise ;
4. Les jeunes et les femmes qui constituent la portion vulnérable de la société soutiennent les actions menées par les sujets. Avec ceux-ci, ils partagent les mêmes idéaux, les mêmes points de vue ;

5. La société qui rejette toute idée de se transformer est en réalité la classe dirigeante, celle qui exerce le pouvoir ;
6. La société congolaise qui s'institue en bénéficiaire des transformations proposées par les sujets est celle des « laissés pour compte », des exclus à la table de réception.

Un trait distinctif supplémentaire qui réunit majoritairement les personnages de Norbert Mobyem Mikanza, c'est qu'ils sont des catégories et des rôles sociaux, même si on en voit qui portent des noms. Ce sont les jeunes, les femmes, les garçons, la mère, l'oncle sont des catégories sociales. De leur côté, le meneur, le curé, la militante, les chefs de village, les soldats, le sorcier exercent des fonctions sociales bien définies (la catégorie professionnelle).

Quant à *La Bataille de Kamanyola*, la pièce est fondamentalement une épopée où, étant donné l'absence scénique des rebelles, la tension est quasi inexistante. Le dramaturge commet le Commandant en chef à l'exaltante mission de redonner l'espoir au pays. Les soldats sont tétanisés à la fois par la peur que leur inspirent les maquisards et par l'autorité écrasante du Commandant en chef. Ce qui fait que leur rôle actoriel est apparemment nul. Ils sont réduits à des rôles de comparses qui n'existent que par leur Commandant en chef.

Cependant, la structure actantielle pourrait tout aussi bien s'ébranler à partir d'un angle de vision autre que celui de la première structure. En considérant que la rébellion « muleliste »[172]combattue par les forces gouvernementales est une vraie révolution populaire, la structure actantielle se construirait autour des rebelles comme sujet soucieux d'un ordre social plus juste. Dans pareil cas, l'opposant prendrait la place de l'Adjuvant et vice versa.

[172] Mulele chef de file de la rébellion des années 65-70 dans la province de Bandundu en Rép.Dém. du Congo

Au sein de ces catégories et rôles sociaux se dessinent des fissures qui figurent une société en crise. D'où l'émergence d'un conflit entre les dirigeants et les dirigés. D'où également sur le plan dramatique l'installation dans les pièces d'une stratégie des personnages qui repose sur ces deux paradigmes en opposition.

Conclusion

Quel que soit leur nombre assez élevé, tous ces personnages et à travers toutes les pièces sont de deux ordres et s'organisent autour d'une idée centrale évoquée plus haut, celle de faire bouger les lignes de la corruption, de l'injustice, de la mauvaise gestion et celle d'imposer un ordre nouveau fait de justice et de bien-être.

CHAPITRE VI : LE DIALOGUE NARRATIF ET DESCRIPTIF

Le théâtre est un art ambigu. Son ambiguïté réside principalement dans la partie expressive et formelle de sa structure et rend complexe l'étude même des moyens et mécanismes auxquels le dramaturge recourt pour écrire une pièce de théâtre.

Aussi les études théâtrales réalisées jusqu'à présent se sont-elles posé cette pertinente question : sur quoi doit porter l'examen de la partie la plus visible du texte théâtral tant sont divergentes les définitions que nous donnent les voix autorisées en cette matière, à l'instar de Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre, Pédagogie du fait théâtral*), Pierre Larthomas (*Le langage dramatique*), Patrice Pavis (*Problèmes de sémiologie théâtrale*), Michel Pruner (*L'Analyse du texte de théâtre*).

Nous allons extraire de leurs études et théories du langage théâtral, la substance que chacun donne à ces notions. Nous pourrons ensuite procéder à une comparaison pour obtenir des éléments susceptibles de faire un objet d'étude dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza.

1. Le concept de langage théâtral

1) Pierre Larthomas

On pourrait commencer, de commun accord avec Pierre Larthomas, par se poser l'embarrassante question de savoir si étudier les problèmes stylistiques, les formes de l'écriture théâtrale, les aspects poétiques ou lyriques d'une pièce de théâtre d'un dramaturge, veut dire en examiner le langage dramatique[173]. Ou encore existe-t-il un langage dramatique ou des langages dramatiques ?

[173] Pierre Larthomas emploie l'expression langage dramatique qui se rapporte au texte au lieu de celle de langage théâtral qui renvoie, elle, à la représentation théâtrale.

A ces deux questions, nous pensons qu'il faut répondre qu'il existe un langage dramatique au-delà de différences d'écriture que l'on pourrait relever chez tel ou tel autre dramaturge. Il peut être répertorié auprès de différentes écritures individuelles, des caractères communs qui relèvent de la nature intrinsèque d'une œuvre dramatique, par exemple la présence de deux couches textuelles (texte- dialogue et texte- didascalies, le décor…).

En fait étudier le langage dramatique ne consiste pas pour Pierre Larthomas à examiner si les pièces de théâtre sont des tragédies, ou des comédies, ni l'évolution du langage dramatique ; Larthomas pose clairement son problème selon lequel :

1° une œuvre dramatique est faite pour être jouée. Il distingue ainsi le vrai théâtre du théâtre du livre conçu pour la lecture. Il faut alors examiner si la pièce de théâtre présente quelque efficacité dramatique, si elle est « théâtralisable » ;

2° mesurer l'écart entre la langue que parlent les personnages réels et celle des personnages de théâtre ;

3° étudier « l'effet manqué », c'est-à-dire les textes mal rédigés si on les compare à d'autres bien écrits ;

4° envisager une étude des emprunts faits par des auteurs étudiés à d'autres auteurs d'époques antérieures différentes.

En somme, Pierre Larthomas s'est proposé comme projet de recherche d'étudier la nature du langage dramatique dont les composantes sont des éléments qui déterminent le genre, la création elle-même, une certaine forme choisie par l'auteur étudié, le passage du texte écrit au texte dit. Ces éléments sont à analyser comme des traits communs au langage théâtral, autrement dit la prosodie, les gestes, les décors, l'action et la situation, le temps, le dit et l'écrit, les accidents et les déformations du langage, l'enchaînement, la concentration des faits, l'unité de ton, le rythme, les tentations de l'écriture, quelques formes du langage dramatique et enfin les personnages et leurs langages.

Nous pourrions retenir l'essentiel de cette fastidieuse énumération:

a. la définition du langage dramatique ;

b. les lois qui le régissent;

c. son caractère complexe ;

d. sa double fonction ;

e. la notion de genre littéraire.

Ce sont là les notions qui intéressent directement l'étude que nous sommes entrain de mener.

2) Anne Ubersfeld

Dans sa première tentative de théorisation du phénomène théâtral, *Lire le théâtre* I (1978), *Lire le théâtre II, l'école du spectateur* (1980), comme dans celles qui interviendront plus tard (*Pédagogie du fait théâtral*, 1987, et son *Lexique théâtral* (1995), l'expression la plus courante est celle de discours du théâtre dont la parole du personnage n'est qu'un élément parmi tant d'autres, parmi lesquels :

1° la double énonciation constituée par la présence du dramaturge-scripteur en tant que sujet parlant de tous les énoncés : dialogue et didascalies, et celles des délégués du scripteur qui sont des énonciateurs médiats, c'est-à-dire les personnages ;

2° l'intervention directe du scripteur par le biais des didascalies constitue la seconde couche textuelle qui accompagne le dialogue ;

De ce qui précède découle deux modes d'analyse du discours théâtral. Ou l'analyste étudie le texte comme objet d'énonciation du dramaturge. Ce qui ramène le texte dramatique à un simple objet littéraire sans spécificité propre. Il est question ici d'une analyse stylistique et du contenu philosophique, sociologique, politique du texte envisagé.

Ou l'analyste considère le texte dramatique comme un paquet des répliques dont les personnages sont les énonciateurs et dont les didascalies viennent

compléter le sens. Un accent particulier doit dans ce cas, être mis sur le caractère mimétique propre au théâtre. Il s'agit en somme d'examiner les situations de prise de parole dans la pièce de théâtre et la distribution des répliques entre les différents locuteurs que sont les personnages de théâtre. En des termes un peu plus clairs, l'analyste étudie le discours du personnage comme auteur- délégué des répliques mises à sa portée. Et à travers ces répliques en énonciation, on peut envisager l'étude des effets émotionnels sur l'allocutaire.

En somme, le discours théâtral selon Anne Ubersfeld « est encore un de ces mots ambigus qui recouvrent à la fois ce qui concerne le texte et ce qui touche à la représentation, ce qui est de la fiction et ce qui est de la performance »[174] . Cette définition doit, pour se rendre compréhensible, être complété par le relevé d'éléments constitutifs du discours théâtral : les didascalies, le dialogue et le monologue, le travail du metteur en scène. Fort justement c'est à travers les didascalies que l'on peut rendre compte du portrait des personnages et de la description des espaces (le décor et le lieu scénique) où ces derniers se meuvent, évoluent et développent les actions dramatiques. Les didascalies seront donc mises à part dans cette partie du travail.

3) Tadeusz Kowzan

Dans son ouvrage que nous pourrions considérer comme un outil conceptuel de référence pour nous, T. Kowzan subdivise le langage théâtral en treize catégories qui sont les mots, les intonations, le mime, les gestes, le mouvement, le maquillage, la coiffure, le costume, les accessoires, le décor, l'éclairage, la musique, les effets sonores.

Ces treize catégories pourraient se réduire à quelques systèmes après une opération de regroupement :

- le texte parlé (les mots) ;

[174] UBERSFELD, A., *Lexique théâtral*, Editions du Seuil, Paris, 1995, p.31

- l'expression (mime, les gestes, les mouvements);
- l'apparence extérieure du personnage (le costume, la coiffure, le maquillage) ;
- l'apparence de la scène (le décor, les accessoires, l'éclairage) ;
- les sons inarticulés (les bruits, autres effets sonores).

L'ensemble de ces catégories forme le langage théâtral qui est essentiellement multiple.

4) Patrice Pavis

L'usage qu'il fait du langage théâtral est confus. On ne sait pas si le signe théâtral, et le code théâtral recouvrent la même réalité, un contenu identique. Toutefois pour l'essentiel, Pavis dégage du texte théâtral deux éléments fondamentaux : le code et le message. Il existerait alors des signes par le moyen desquels s'opère le passage entre le message et le code. Le code est donc composé des mots et des phrases auxquels on pourrait associer d'autres signes non articulés inventoriés par Kowzan. Dans l'ensemble, les éléments constitutifs du code théâtral fait du visuel et du verbal, entretiennent entre eux des relations de solidarité et d'autonomie à la fois.

5) Michel Pruner

Michel Pruner s'en tient strictement à l'analyse du discours théâtral qu'il définit essentiellement comme une énonciation par délégation, se présentant « le plus souvent sous la forme d'un dialogue, c'est-à-dire d'un échange de répliques entre des personnages »[175]. Il y a chez ce théoricien du texte de théâtre, une double énonciation, le discours du dramaturge, et celui des personnages à

[175] PRUNER, M., *L'analyse du texte de théâtre,* Paris, Nathan, Université, 2001, p.91

l'adresse du public. Il limite son analyse du discours du texte de théâtre au fait de dégager les formes : la typologie du dialogue, la pragmatique du discours théâtral, le fonctionnement du dialogue et les procédés de celui-ci, la dramaturgie. L'objectif poursuivi est de dégager une poétique du texte théâtral. Car le texte de théâtre ne peut être réduit à un instrument de communication. Il est « un langage artistique remplissant une fonction poétique »[176]. Autrement dit, le texte de théâtre est un « travail de création opéré par un écrivain qui modèle la langue à sa portée et qui y injecte sa propre sensibilité. »

Tout compte fait, ces différentes théories soit sur le discours théâtral, soit sur le langage théâtral, il reste vrai qu'une pièce de théâtre est faite d'un dialogue comme élément nécessaire à son existence. Celui-ci est susceptible d'être analysé comme la langue d'un dramaturge à travers laquelle on chercherait à dégager les atouts de ce dernier. On pourrait aussi l'envisager comme discours, en réduisant le texte de théâtre à une simple fonction de communication. Et en troisième lieu, on pourrait également retenir le langage comme élément fondamental du texte théâtral.

Nous avons retenu le troisième et dernier aspect qui à notre humble avis, contient les éléments essentiels du texte de théâtre. Le langage théâtral est en effet plus englobant et attire l'attention particulière sur *sa dimension hétérogène*.

A la lumière des apports théoriques de ces quatre théoriciens du texte de théâtre, nous partirons du principe selon lequel le langage théâtral outre qu'il est essentiellement dialogal, recourt à d'autres modes d'écriture comme la narration, la description et le portrait, l'argumentation et, le lyrique. Notre propos est de voir quelle est la constante chez Norbert Mobyem Mikanza, une fois le dialogue exclu. Cette opération nous permettra plus tard de conclure à l'existence d'une dramaturgie à la Mikanza, après en avoir extrait « la dominante » en tant qu'élément focal de la dramaturgie de ce dernier, qui détermine les autres éléments et qui leur donne vie et consistance.

[176] Idem, p. 119

Il ne s'agit pas en fait d'examiner le texte dramatique dans son appartenance à ce que les anciens ont appelé « genus activum vel imitativum » (la tragédie, la comédie et la pastorale). L'analyse retiendra principalement le niveau narratif ou diégétique du texte dans ses ramifications vers le lyrique, l'argumentatif, le descriptif et le portrait.

1. Le narratif

Le narratif pourrait être considéré comme le sous- code du récit qui lui, est une composante du code de la langue. Il se situe au même niveau que le descriptif, le dialogue et le commentaire. Cela, parce que nous partons d'une affirmation datant de l'antiquité qui ne retient que trois genres (la triade d'Aristote): la poésie, le récit et le théâtre. Le narratif est donc perçu comme le trait essentiel réservé au roman, au récit.

2. Le lyrique

Le lyrique par contre, n'entretient pas la même relation avec le genre poétique en tant que forme. Le lyrique est un code littéraire secondaire, à définir selon le niveau thématique de l'extrait textuel concerné par l'analyse. Le lyrique ne s'entend pas non plus dans le sens défini par un système reposant sur la triade classique de l'épique, du dramatique et du lyrique. Dans cette analyse, le statut particulier que nous conférons au lyrique est celui de poéticité, celui fondamentalement d'expression des sentiments par opposition à celui d'argumentation ou de délibération.

Dans la forme lyrique, selon Antoine Compagnon[177], le poétique se définit par son contenu thématique ; l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même, alors que dans la forme dialogale, il le fait en rapport immédiat avec les autres.

3. L'argumentatif

L'argumentatif ou le délibératif est un genre qui se mélange avec la forme lyrique, le représentatif (le mimesis) et le narratif. Le discours argumentatif,

[177] Dans son cours sur la théorie de la littérature publié sur internet. www.fabula.org/ Compagnon/

démonstratif ou délibératif consiste à convaincre l'autre, à lui transmettre notre propre savoir et à ranger l'interlocuteur sur une position autre que la sienne, à lui faire changer d'avis comme dans une plaidoirie judiciaire. Plus précisément, dans le délibératif, la structure de la matière traitée intéresse l'auditeur, situe l'action dans l'avenir. Ici le personnage qui a la parole cherche à persuader ou à dissuader l'auditeur. Il fait craindre à ce dernier ce qui peut lui arriver et injecte en lui une certaine dose d'espérance. Le démonstratif de son côté situe l'action dans le présent. Le locuteur blâme ou loue pour pousser l'autre interlocuteur à plus de vertu, à plus d'honnêteté par exemple.

Le judiciaire de son côté, situe l'action dans le passé, il accuse ou défend ; il professe l'équité et suscite la sévérité ou la douceur chez l'autre.

Bref, l'argumentatif revêt trois aspects : le judiciaire, le délibératif et le démonstratif (discours propre à la science). Il est essentiellement un discours qui recherche la cohérence.

Il est essentiellement question de s'arrêter à une simple question de distinction entre les genres majeurs et les genres mineurs, de caractériser le théâtre par le dialogue, composante principale du genre dramatique certes, mais le dialogue à lui seul ne fait pas le théâtre comme l'hirondelle ne fait pas le printemps. Le signe théâtral est pluriel comme l'est aussi le verbal. Le texte de théâtre décrit, argumente et exprime divers sentiments qui habitent les personnages. L'objet des chapitres qui suivent est d'examiner la manière dont le texte de Norbert Mobyem Mikanza recourt à « ce matériau » pour produire un texte de théâtre.

En respectant l'équilibre des proportions des parties, nous avons fait de l'analyse du dialogue narratif la deuxième partie du présent chapitre.

2. **Le dialogue narratif**

La notion d' « événement-récit » mérite d'être clarifiée avant d'aborder le corps même du chapitre. Cette clarification nous éviterait de confondre la fable d'une pièce de théâtre que Anne Ubersfeld définit comme le récit dans la mesure où l'on peut en constituer le déroulement selon l'ordre du temps »[178]et l'événement-récit inséré dans une notion dramatique.

L'événement- récit est facile à détecter dans une action dramatique car il porte les marques formelles du passé (passé composé, passé simple, imparfait de répétition). Par contre, le texte dramatique dialogué duquel on déduit la fable porte la marque formelle du présent parce qu'il fonctionne sous forme d'une conversation quotidienne perceptible à travers le soulignement des marques énonciatives de personnes qui se parlent.

Les événements- récits présents dans les textes dramatiques de Norbert Mobyem Mikanza constituent une marque spécifique de son théâtre. On peut en dénombrer deux dans *Pas de feu pour les antilopes*, trois dans *La Bataille de Kamanyola*, un dans *Monnaie d'échange*, trois dans *Tu es sa femme*, et enfin toute l'action dans *Notre sang*, où un cauchemar vécu par un personnage et dont il fait le récit à ses camarades, constitue un événement- récit.

Etant donné que la narration d'événements- récits se rencontre dans la totalité des pièces de Norbert Mobyem Mikanza, on peut considérer qu'ils en constituent l'une des dominantes, l'un des indices de son marquage ou de sa surdétermination.

On ne peut pas dire que les textes de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza ont une dominante narrative et que cette pratique soit patente. Cependant, il est facile d'observer que le recours à des événements antérieurs à l'action dramatique, qui permettent d'éclairer celle-ci, s'insérant parfaitement dans la

[178] UBERSFELD, A., *Lexique théâtral*, op. cit. , p. 41

trame, est présent dans toutes les pièces. Ces événements offrent ainsi à ces pièces un aspect de mélange de déterminations génériques.

Dans les pages qui suivent, nous verrons comment s'y organisent les liaisons entre ces événements- récits et la trame des actions dramatiques.

1. ***Pas de feu pour les antilopes***

Son prologue qui plante le décor de la pièce sert en même temps de scène d'exposition où une femme revenue de la forêt, fait le récit de ses travaux champêtres. S'adressant à une des coépouses, la femme au fagot s'exclame :

« *J'ai passé une dure journée aujourd'hui. Je voulais déterrer pour deux ou trois paniers de manioc. Mais c'est à peine si j'en ai eu un plein* » (Prologue, p.5).

C'est le même rapport amer que fait « La femme au panier » et même les hommes. La chasse au gibier s'est révélée infructueuse.

Ces deux faits rapportés et non joués sur la scène serviront de déclic à l'action même de la pièce. Ils annoncent une crise au sein du conseil des notables où désormais s'affrontent les modernes et les anciens.

Le second événement- récit est inséré à l'Acte I, scène 11. Le notable Mayala (moderne) et deux villageois (Kamba et Mayo) partageant avec lui les mêmes convictions, rappellent au chef du village ce qui se faisait au temps des ancêtres :

Mayala : « *Dans le temps, (…) nous avions des provisions de viande…* » (Acte I, sc.11 :26)

Mama Kamba : « *Quand nous étions jeunes filles, la pêche dans les rivières rapportait énormément* ».(Acte I, sc.11 :26)

Mama Mayo : « *En ces mêmes temps, les champs tant dans les brousses que dans la forêt produisait du manioc gros comme ma cuisse* » (Acte I, scène 11 : 26)

Cette référence au passée sert de pièce à conviction pour étayer leur argumentation en faveur de l'abandon de la pratique des feux de brousse qui épuisent la terre et qui font fuir du gibier.

2. ***Procès à Makala*** **et** ***Notre sang***

Les deux pièces sont distantes de plusieurs années, mais elles sont structurées de manière identique. Dans *Procès à Makala*, l'ossature de l'action est bâtie sur l'évocation des faits vécus par les prisonniers lors d'un simulacre de procès. Chacun relate des événements passés qui ont fait d'eux respectivement un voleur, un assassin, une prostituée, …

De son côté, *Notre sang* dans son entièreté, est le récit d'un cauchemar fait par le personnage de Meneur au cour duquel, lui et ses camarades ont préparé et fait exécuter une manifestation politique, comment cette manifestation organisée rien que pour obtenir l'eau potable s'est soldée par un bain de sang.

3. ***La Bataille de Kamanyola***

Dans cette pièce de théâtre, la narration est plus explicite à cause de son caractère épique. Les faits les plus remarquables se rapportent à une tendance à « narrer » plutôt qu'à « imiter sur scène » et ils sont au nombre de trois.

Le premier récit- événement est inséré dans un prologue qui n'annonce nullement le déclenchement d'une crise à venir. Il résume simplement l'épopée de Kamanyola dans un long poème de cinquante vers libres.

Il fait ainsi « un bref aperçu historique des événements ayant déclenché la bataille de Kamanyola » (Prologue : 13)

Les faits saillants de ce bref aperçu situent le pays au cœur de l'Afrique avant d'en décrire l'immensité de son territoire, de ses cultures et de ses richesses. Viennent ensuite la colonisation, l'évangélisation et l'instruction sur fond de travaux forcés durant quatre-vingts ans de domination belge.

A travers ce vaste territoire aux immenses richesses, le bonheur des habitants n'a jamais été au rendez-vous. L'indépendance a été vaine et l'espoir qu'elle a suscité, un mirage ; Les rébellions et les sécessions survenues après l'indépendance ont rendu dérisoires les espérances humaines en les résorbant peu à peu. La douleur des congolais montait et se perdait comme le chant même de la mort. La paix a déserté la forêt équatoriale congolaise. La « dipanda »[179]a été un échec total.

Le poème continue à dérouler avec plus ou moins de précision son filon de l'angoisse lorsque surgit un homme providentiel, le Commandant en chef, un deus ex machina. Le destin du pays est suspendu à la victoire ou à la défaite de ce dernier.

Norbert Mobyem Mikanza excelle ainsi à évoquer l'histoire officielle de la République Démocratique, mais saisie dans une perspective apocalyptique. Car l'Histoire de ce « sous-continent » comme les congolais aiment le répéter, telle que brossée dans ses grandes lignes par le dramaturge ne serait tissée que de « sang, destructions, mort » (Prologue, p.14)

Nous voici sur une nouvelle page d'intertextualité où le dramaturge marie parfaitement le vécu réel et la fiction littéraire. Norbert Mobyem Mikanza se veut « dramaturge- témoin » qui transforme la scène en témoignage des réalités douloureuses vécues par le peuple congolais selon un schéma de parti-pris efficace d'un point de vue militant. Et ce point de vue repose sur une conception de la représentation théâtrale naturaliste. La conséquence qui en découle serait que le dramaturge ait négligé le travail de la fiction. Et c'est la théâtralité qui, de cette opération, est amoindrie. *La Bataille de Kamanyola* est conçue pour

[179] Déformation du mot français « indépendance »

refléter l'histoire « officielle » du prince, se muer en copie parfaitement conforme à ce qui s'est passé lors d'une bataille sur un pont jeté sur une petite rivière Kamanyola.

Néanmoins, la pièce a des limites sérieuses. Comment distinguer le vrai du faux, les deux étant inextricablement liés. C'est le jeu d'identification entre le personnage du lieutenant- général et le lieutenant- général Mobutu, personnage historique. La pièce impressionne aussi dans sa vision psychologique des événements. Si la troupe nationale perd des batailles, ce n'est pas seulement par peur des « gris-gris » que portent les maquisards, mais c'est parce qu'il est de notabilité publique que la Force publique, trois ans après le départ du commandement belge, n'a plus été en mesure de défendre le territoire congolais, car mal nourrie, mal vêtue, affaiblie par des mutineries internes, mal dirigée, très mal entraînée, mal équipée.

La pièce fait par ailleurs la chronique d'une bataille qui s'est déroulée sur le pont Kamanyola. Il est donc naturel d'en attendre une peinture d'une vie militaire dans un campement.

De fait, de nombreux personnages anonymes, des divers échelons militaires apparaissent, jouent en général brièvement et disparaissent aussitôt. Ils servent de fond de tableau à l'action dramatique proprement dite et plus particulièrement au rôle joué par le Commandant en chef qui jouit d'une présence scénique envahissante. Il est en effet le « deus ex-machina » comme dit plus haut.

Sur un autre plan, sans chercher à établir une filiation entre Norbert Mobyem Mikanza et ses maîtres dans l'art théâtral, on pense que la technique d'insertion d'une dimension sentimentale, patriotique dans la trame même d'une action n'est pas une innovation. Si l'on se réfère aux grands types du théâtre et à la Poétique d'Aristote. La *Bataille de Kamanyola* est une dérive du dithyrambe,

« c'est-à-dire le chant en l'honneur de Dieu »[180]. Le dieu dans ce cas est Mobutu. Et plus précisément dans la pièce de Norbert Mobyem Mikanza, l'auteur y associe deux possibilités expressives en passant d'une exposition lyrique (l'histoire chantée) au réalisme dramatique (une bataille armée sur un pont).

A première vue, ce chœur qui exécute le chant ou le poète qui récite le poème, semble se détacher de l'action pour se livrer à des expressions lyriques. Parfois, le choeur prend part à l'ensemble des événements qui vont se dérouler dans la suite. En fait, ce long poème est une grande fresque historique aux accents patriotiques qui incitent au combat et à la résistance.

Le deuxième récit- événement survient au deuxième tableau et en pleine évolution de l'action dramatique lorsqu' un des veilleurs raconte comment une ou deux semaines avant la bataille de Kamanyola, les rebelles se sont emparés des dépôts de munitions appartenant à l'Armée Nationale Congolaise (ANC). Ici tous les ingrédients du genre narratif sont réunis dans le récit fait par ce veilleur : il y a successivement

- *un incipit* :

« *une nuit 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. Oui la peur mes amis.* » (Tableau II, p.27)

L'action initiale est connue : la protection d'un dépôt d'armes. Une situation dans l'espace : un campement dans la plaine de la Ruzizi, l'atmosphère de la peur inspirée par un ennemi invisible. (Tableau II : 27), le temps : une nuit.

- *le développement du récit- événement*

[180] VITO PANDOLFI, *Histoire du théâtre*, Tome1, Collection Marabout Université, Turin, ULTET, 1964, p. 39

« brusquement vers minuit une paire de gifles s'abattit sur mes joues. Je me retrouvai étendu sur le sol. Je voulus me relever mais des mains invisibles me firent de nouveau mordre la poussière. Vous pourriez croire à un cauchemar si c'était moi seul mais nos compagnons étaient soumis à la même correction. Nous voulions donner l'alarme mais aucun son ne sortait de nos bouches » (tableau II : 27)

La scène se déroule dans une atmosphère presque féerique, surnaturelle. Des mains incorporelles frappent et écrasent ainsi toute une compagnie de soldats. Elles détruisent tous les moyens techniques de guerre dont dispose l'Armée Nationale Congolaise. Bref, la compagnie est vaincue par les rebelles.

- *la clôture*

« *lorsque ces esprits invincibles nous ont administré une correction en règle, ils nous ont désarmé, sont entrés dans le dépôt et se sont emparés de toutes les armes et des munitions* » (Tableau II : 27)

C'est de cette manière que se dénoue le récit de la défaite de l'Armée Nationale Congolaise sur le pont de Kamanyola.

Sur le plan de l'analyse narratologique et des procédures verbales, cette partie du deuxième tableau narre bel et bien une histoire comme « contenu anecdotique raconté »[181]et « cette histoire est également un récit en tant qu'objet littéraire produit »[182]

Les procédures narratologiques ont été respectées pour faire de cette histoire un récit à la fois tissé d'énoncés d'état et de ceux d'agir. D'autres moyens appropriés s'y rassemblent également :

[181] MOLINIE, G., *La Stylistique*, quadrige/ PUF, Paris, 2004, p.27
[182] Idem, p. 27

a) *la successivité* des faits la défense d'un pont, le combat opposant l'armée royaliste aux rebelles et enfin la défaite de l'armée royaliste ;

b) l'intervention d'une puissance transformatrice formée des mains incorporelles : *la nature* de l'action.

c) *la clôture* : la défaite de l'Armée Nationale Congolaise.

D'autres traits généraux sont repérables comme les marques formelles suivantes : les verbes sont au passé simple, composé à l'imparfait de répétition, d'insistance. On peut également retenir les indications chronologiques pour marquer les enchaînements temporels et logiques (Et puis, une nuit, lorsque, …). Le veilleur qui nous fait le récit de la première bataille sur le pont de Kamanyola au deuxième tableau, intervient une fois de plus au quatrième tableau (p.46) pour poursuivre la narration. Et sur le plan de l'organisation de ce troisième récit, celui-ci se segmente de la manière suivante :

- *l'état initial* : l'Armée royaliste est défaite : « Un rassemblement montre des rebelles menant une dure offensive contre les troupes loyalistes.

« *Tous nos commandants y avaient perdu tout leur latin en tactiques les plus diverses. Nous étions taillés en brèche. De lourdes pertes chaque jour laissaient clairement entrevoir notre fin imminente* » (Tableau IV : 46).

- *Une action transformatrice de l'état initial*.

La défaite de l'Armée nationale congolaise encerclée par les troupes de l'ennemi, sans munitions, abandonnées par leurs chefs paraît inéluctable et consommée lorsqu' « *un beau matin, à l'aube, nous avons entendu un vrombissement d'un avion. Nous avons vu que c'était notre perte* » (Tableau IV : 46).

Le récit se poursuit par un échange des répliques entre les 4 veilleurs, entre le premier veilleur qui a vécu la déroute de l'armée nationale et les trois autres qui posent des questions (Le deuxième veilleur : *Que s'est-il passé* ? Tableau IV : 47) pour en savoir davantage, concernant notamment l'intervention de l'aviation de l'armée loyaliste,le parachutage du Commandement en chef de l'Armée nationale congolaise au milieu du campement militaire. Ce dernier a repris le commandement des opérations.

- Etat final : la victoire a changé de camp. Bukavu, Uvira et le pont de Kamanyola ont été libérés.

A la fin de ce récit- événement incrusté dans la trame même de l'action dramatique au point de le rendre imperceptible, le dialogue est rendu au temps présent. Le premier veilleur qui a fait le récit de la défaite rentre dans la chaîne normale des échanges avec d'autres personnages. Le dialogue comme élément moteur de la représentation retrouve ainsi tous ses droits sur la scène.

La narration dans *Bataille de Kamanyola* prend les allures d'une épopée eu égard à un certain grandissement du personnage de Commandant en chef et de ses traits caractériels et même physiques. L'atmosphère évoquée répond également à cette amplification à travers laquelle même la conduite du Commandant en chef est relatée dans une certaine schématisation. La narration est émaillée de surprise et de situations extraordinaires, peu vraisemblables, dignes d'un pur conte de fée.

4. ***Monnaie d'échange***

Monnaie d'échange est le parfait exemplaire d'une pièce de théâtre dont l'architecture est bâtie sur une formule qui semble dessiner le contour d'une action dramatique propre à Norbert Mobyem Mikanza. La pièce s'ouvre par l'évocation de la mort d'une mère et se dénoue par un procès qui reprend un incident mortel ayant coûté la vie au personnage de La Sœur.

1. Le premier récit- événement

- *L'état initial* : la mère de l'Etudiant et de la Sœur de ce dernier était malade : une fièvre bénigne.

- *Une action transformatrice de cet état* : la mère a reçu des soins : « *quelques médicaments que j'ai administrés à mère* » a expliqué la sœur à son frère (Acte I : 11). C'est ici également que la Sœur fait état des dernières paroles de la mère. Ces paroles serviront désormais de lignes de conduite à l'Etudiant et elles sont reprises en voix off dans la trame de l'action.

Sur le plan de la narration, cette technique qui est celle que la grammaire traditionnelle appelle le discours indirect confirme le caractère narratif des pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza. Le discours indirect est propre au récit.

- *L'état final* : La mort de la mère intervient après qu'elle a prononcé sa dernière parole. Dans la conduite de cette narration, la technique est bien simple. L'Etudiant interroge « au présent » sa sœur sur les conditions du décès de la mère. La Sœur répond « au passé » à son frère qui l'interroge.

2. Le second récit- événement

Le deuxième récit- événement inséré dans la pièce de Norbert Mobyem Mikanza est constitué essentiellement par un procès judiciaire qui se déroule à l'Acte trois. L'Etudiant est l'accusé. Il doit répondre de la mort de sa Sœur. Il y a ici une sorte de théâtre dans le théâtre. Le procédé dramatique de recourir à une procédure judiciaire est devenu coutumier chez Norbert Mobyem Mikanza. On l'a rencontré aussi dans *Procès à Makala* où également les personnages sont comme convoqués sur la scène pour faire la relation des faits qu'ils ont vécus. Cela donne à une action dramatique, toutes les allures d'une narration comme c'est le cas ici où nous pourrions distinguer :

- *Un état initial* : La Sœur est tuée.

- *Une action transformatrice* : la justice recherche le meurtrier et les mobiles du crime pour rétablir les faits. La culpabilité du meurtrier est avérée et établie.

- *Un état final* : Un suspens. L'Etudiant est-il condamné ? Est-il relâché ?

Dans une intéressante étude intitulée le dialogue romanesque dans « Le rivage des Syrtes », et publiée par M. Murat dans la « Revue d'Histoire Littéraire de la France »[183], l'auteur fait mention de l'existence du dialogue à travers une action pourtant romanesque de cette œuvre. On peut en dire tout autant de la pièce de Norbert Mobyem Mikanza où l'on peut parler plutôt du « récit dialogué ». En effet, dans cette pièce et à l'Acte III, le dialogue théâtral pose en tout cas à l'analyse des problèmes redoutables. Le dialogue n'obéit plus par principe à sa logique de représenter les actions. Il se met plutôt à narrer.

Comme dans la pièce précédente, le personnage du juge interroge, et celui de l'Etudiant raconte.
Par rapport au modèle théâtral, les fragments narratifs tiennent plus d'espèce scénique dans l'économie générale de l'action dramatique de Monnaie d'échange. La distribution à l'intérieur de la pièce, des dialogues et des fragments narratifs en faveur de ces derniers révèle des inégalités frappantes. L'Acte III contient en effet plus de la moitié des fragments narratifs. Il y a donc une sorte d'attirance exercée par le discours narrativisé.

Le discours de la Sœur évoquant la mort de la Mère, et celui de l'Etudiant faisant le récit du meurtre de la Sœur ne répondent pas parfaitement aux questions que pose le modèle dramatique. Il y a chez Norbert Mobyem Mikanza une sorte d'individualisation des genres qu'il manipule à sa guise. Le système dialogal entre les interlocuteurs se réduit essentiellement à poser des questions et

[183] N° 2, Mars- Avril 1983

à y répondre en racontant les faits passés. On peut vérifier le procédé dans *Tu es sa femme*.

5. ***Tu es sa femme***

Trois récits- événements ont pu être décelés à travers l'action de la présente pièce à l'étude : le récit de l'épouse concernant des conditions de son mariage avec le malade, et le conseil de famille ayant décidé d'aller consulter un devin- guérisseur.

1. Le mariage comme premier récit.

- *L'état initial* : Une orpheline est élevée par des religieuses, dans des strictes règles de piété et de soumission.

- *Une action perturbatrice de cet état* :
Elle est demandée en mariage par la famille de l'Epoux, étudiant à l'étranger. Elle rejoindra plus tard son mari étudiant en Europe. Elle fera elle aussi des études des mathématiques.

- *Etape finale* : le retour au pays.

2. L'Epoux frappé d'une maladie mystérieuse comme deuxième récit.

-*L'état initial* : L'Epoux est un mari fidèle et un travailleur irréprochable ;

- *Une action transformatrice* : L'Epoux contracte le SIDA ;

- *Une étape finale* : L'Epoux meurt.

3. Le conseil de famille comme troisième récit

- *L'action initiale* : La famille est informée de la maladie de l'Epoux ;

- *Une action transformatrice* : La famille tient un conseil au cours duquel elle décide d'envoyer l'Oncle et la Mère, chercher le malade pour des soins auprès du féticheur du village ;

- *Une étape finale* : La décision du conseil de famille se heurte au refus de l'Epouse et de la Sœur du malade.

L'impression générale qui se dégage de *Tu es sa femme* est celle où les personnages parlent et se parlent pour raconter comme le dit si bien l'Epouse :

« Alors rappelez-vous que je suis de ces femmes qu'on envoyait, comme un colis, à l'étudiant en Europe ». (Tableau 1 : 25) Cet énoncé « rappelez-vous » ouvre la voie à l'évocation des faits passés : l'orphelinat, le mariage « par contumace », des « jobs » en Europe pour financer les études du mari… Les dialogues prennent toute l'apparence des épisodes d'une quête du passé et du sens à lui donner. Par là, la narration décline ses modèles littéraires, de roman de formation et de récit initiatique, auxquels Norbert Mobyem Mikanza apporte la dimension d'information. Les personnages cherchent eux-mêmes à comprendre l'histoire dont ils rapportent les faits et les éléments. Aussi obtiennent-ils des connaissances plus approfondies sur le mariage coutumier, la médecine traditionnelle et sur tant d'autres sujets d'intérêt ethnographique.

On voit bien que loin de le réduire essentiellement à la représentation et d'y considérer le dialogue comme l'unique technique d'expression, le texte de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza recourt à d'autres mécanismes dramatiques.

En effet, dans la poétique théâtrale ancienne, il a existé la technique de « missus », de l'envoyé (messager) qui venait raconter sur la scène ce qui se déroulait dans les coulisses ou les événements hors- scène, des événements susceptibles de gêner la composition d'une pièce de théâtre quant au respect des règles d'unités de lieu et d'action.

Ainsi par exemple, dans *Phèdre* de Jean Racine, c'est grâce à cette technique de « missus » qu'on apprend sur scène la mort tragique d'Hippolyte, tué par un monstre marin. De son côté, Norbert Mobyem Mikanza intègre les événements de coulisse que nous avons nommés récits- événements, dans la trame même de l'action dramatique. Est-ce là un élément novateur ? La réponse est affirmative.

3. Le dialogue descriptif

Depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'aux théories théâtrales les plus novatrices et les plus révolutionnaires modernes, les critiques de théâtre ont insisté sur l'une des finalités du dialogue : la représentation des actions humaines. Dans notre analyse, nous voulons reconnaître au dialogue théâtral, une certaine hétérogénéité. Un des points fondamentaux de cette hétérogénéité concerne la dimension descriptive du dialogue théâtral que nous aimerions cerner à travers le texte dramatique de Norbert Mobyem Mikanza.

Sans revenir à la définition du dialogue descriptif sur lequel nous nous sommes attardé avec insistance dans le premier chapitre de cette partie de travail, nous nous proposons ici un protocole d'analyse que nous empruntons

pour l'essentiel à Georges Molinié dans son récent ouvrage, intitulé, La *Stylistique*[184].

En fait, la description est une autre grande catégorie de texte comme l'est la narration traitée au deuxième chapitre. A travers un texte littéraire, c'est au sein des énoncés d'état que l'on découvre la description. Ces éléments descriptifs sont visibles principalement dans la deuxième couche textuelle que sont les didascalies internes ou externes en ce qui concerne le théâtre.

Plus précisément dans les didascales internes ou dans celles inscrites à l'intérieur d'une réplique ou dans une suite de répliques, la description n'est pas explicite, car les passages descriptifs sont intégrés dans le dialogue qui est proprement représentatif des actions déployées par les personnages. L'opération de déchiffrement n'est donc pas chose aisée étant donné que décrire et représenter sont deux opérations de composition littéraire habituelles en littérature.

C'est pourquoi il y a nécessité de reprendre le protocole d'analyse de Georges Molinié que lui-même emprunte à Philippe Hamon et de le résumer en quelques points suivants :

1. Le système descriptif (SD) : C'est l'idée harmonieuse centrale dont il faut énumérer les événements constitutifs ;

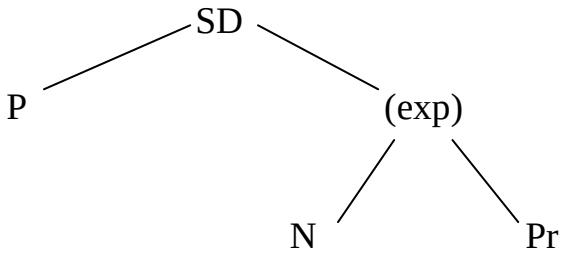
2. Le patronyme (P) : A ce niveau, le critique nomme l'objet à décrire : une personne, une qualité, un événement, un sentiment. Et l'indication de cet objet s'opère à partir de l'expansion (exp). Il s'agit d'apporter des précisions, des qualifications, des informations relatives à l'objet dénommé : le premier palier de l'analyse.

3. La nomenclature (N) : Au troisième palier de l'analyse, il est question de relever les désignations spécifiques et particulières du thème choisi en relevant les prédicats qui s'y rapportent ;

4. Les prédicats catégoriels (Pr) : Au même niveau que la nomenclature, on fait le relevé d'une seconde série de prédicats ou d'attributs qui constitueront la somme des prédicats catégoriels (Pr).

Le schéma suivant est représentatif de ces opérations :

[184] MOLINIE, G., Op. Cit., p. 32 et suivantes.



Georges Molinié semble reconnaître à ce modèle un double intérêt :

a) étudier toutes les descriptions occurrentes en fonction de leur degré d'application de cette grille de lecture ;

b) montrer la grande spécificité verbale du texte descriptif.

Nous pourrons admettre que ce modèle nous aidera à bien cerner la nature dominante des pièces de Norbert Mobyem Mikanza, à voir si la dimension hétérogène de ses textes de théâtre le caractérise de façon fondamentale au bout du compte.

1. Pas de feu pour les antilopes

La démarche dans cette pièce consiste à mettre en évidence et en marche une articulation fondamentale descriptive : celle qui met face à face la pauvreté d'un premier village (Kimpwala) et la prospérité d'un deuxième village (Benga). Norbert Mobyem Mikanza a cherché à résoudre ce problème qui intègre le thème du développement, héritage du passé colonial de l'Afrique au thème de sous-développement hérité de la tradition ancestrale africaine.

Ces deux éléments constitutifs (le développement vs le sous-développement) exprimés dans une relation paradigmatique, caractérisent deux villages africains aux modes de développement opposés selon que le premier a pris option pour un mode de production traditionnelle et le deuxième pour la modernité. Ces deux villages constituent des objets à décrire dont nous pourrions par la suite examiner l'expansion.

A. Le village sous-développé

Dans le village de Kipwala, les femmes passent des « dures journées » de travail agricole sans en récolter au bout du compte, grand-chose. La femme au

fagot aurait souhaité « déterrer pour deux ou trois paniers de manioc. Mais c'est à peine (dit-elle) si j'en ai eu un plein ». (Prologue : 5)

Les propos de la Femme au panier ne sont guère plus réjouissants : « *savez-vous que j'ai eu la même difficulté, quand je suis allée chercher le manioc que je porte* ? ». (Prologue : 5)

Le prologue plante un décor de désolation, de crise et de famine au milieu de ce village. Cette atmosphère de misère généralisée se trouve confirmée par un des notables du village (Mayamu) pour lequel « *Il ne se passe pas de jour sans que l'un ou l'autre des enfants ne se plaigne d'un mal quelconque* ». (Acte I, 1 : 9)

Lors de la tenue du conseil des notables, le chef de village Manga explicite : « Tous les visages interrogent silencieusement le chef et il reconnaît qu'il règne dans le pays une « atmosphère de gêne et de tension » (Didascalie, Acte I, 5 : 10), la production de viande ayant fort baissé.
Par conséquent, plus de protéines animales. Les enfants du village ne se contenteront plus que « du fufu[185] comme toujours accommodé au pondu[186] » (Acte I, 6 : 12, renchérit l'un des notables (Kamba). Celui-ci poursuit d'ailleurs la description de cette situation de disette.

« *…les hommes eux-mêmes connaissent la difficulté de trouver de la bonne viande ces jours-ci* » (Acte I, 6 : 13)

La situation alimentaire du village est tellement préoccupante et catastrophique qu'à la fin de chaque repas dans les familles, les « paniers sont vides » (Acte I, 7 :13) comme l'indique le notable Mayamu. C'est normal que les ventres sonnent creux.

De son côté, le chef de village Manga complète le tableau en jetant un regard observateur sur le physique même des villages dont « les visages étaient sombres et pensifs » (Acte I, 8 :14). Les corps humains se dessèchent autant que sèche et jaunit l'herbe verte des forêts et des brousses.

C'est en réalité un seul paradoxe que vient mettre en évidente la subtile réflexion du notable Mayamu qui déroule les implications et dégage les conséquences de cette situation. Pour lui, manger du « pondu », est une bonne chose. Il faut au contraire en produire davantage en développant sa culture. Il exige que soit abandonnée la pratique des feux de brousse qui a fait que « le sol s'appauvrisse et que les arbres soient rabougris (Acte I, 9 : 20).

[185] Fufu : une pâte faite de farine de manioc
[186] Pondu : un légume à base des feuilles de manioc pilées

En lisant ce premier Acte dans cette perspective descriptive que l'on s'est proposée, on est particulièrement frappé à la fin par l'insistance sur le degré de pauvreté qui anéantit toute espérance dans le pays concerné.
Dans sa dernière réplique, Mayamu répond à un notable plus jeune que lui : « *Voilà trois saisons que nous ne faisons plus de nouveaux champs.*
Que va-t-il arriver maintenant ? »
Une femme qui suivait d'une oreille attentive les délibérations du conseil répond : « *Des temps mauvais se profilent à notre horizon* ». (Acte I ; 10 :27).
Ces temps nouveaux qui profilent à l'horizon sont ceux que décrit le notable Mayamu :
« *Il n'est pas besoin de décrire l'état de notre village actuellement : famine, misère et pauvreté sont visibles* ». (Intermède, p 47).
La présente réplique de Mayamu résume clairement le tableau que l'on peut brosser du village de Kipwala dans lequel les habitants ont « épuisé brousses et forêts » et se sont épuisés eux-mêmes (Intermède, p.49).

B. Le village développé

La phase-clé qui résume merveilleusement l'état dans lequel se trouve le village de Benga est sortie de la bouche du personnage qui retourne dans son village après un séjour à l'étranger.
« Tout va bien à Benga » (Intermède p49).

Cette situation de bien-être dans le village dont Mukoko est le chef contraste bien avec celle du village de Kipwala où le chef est irrité, colérique, affamé de manière permante.
Mayamu qui comme Manuel dans *Gouverneurs de la Rosée*, roman du haïtien Jacques Roumain[187], propose de nouvelles méthodes agricoles susceptibles de redresser le village de Kipwala est traité d'insolent, « de fils de chacal…) (Intermède, p51). De son côté, le chef Mukoko est qualifié par son homologue de Kipwala, « de chien galeux ; de cochon de Mukoko ». (Intermède, p 51).

[187] ROUMAIN, J., Op.cit.

Le village du chef Mukoko comme l'insinue un de ses habitants, c'est là où les citoyens effectuent du « bon travail », où l'on danse, où l'on entend des sons de tam-tam » (Acte II, sc.8 :43) parce que la production a été abondante. En effet, il y a ici du « sel pour le repas, du fer pour les forgerons, du fil et des aiguilles pour les tisserands et les couturiers. (Acte II, 6 :36)

Sur la table des habitants de Benga, on mange à sa faim ; l'on sent monter « le parfum du poivre… On y déguste « les plats les mieux épicés de la région ». (II, 8 :32).

Sur le marché du village, on y propose à la vente, « les produits d'artisanat comme aussi les produits alimentaires, les produits des champs ». (II, 8 :35).

Après l'étude des descriptions occurrentes dans la pièce nous pourrions à présent montrer en quoi ces descriptions sont spécifiques au dialogue descriptif dans le texte de Norbert Mobyem Mikanza. C'est en fait un sociodrame qui représente plus d'aspects moraux de la misère et de la faim que ceux extérieurs du paysage et du physique. Le lexique de la critique de cette pièce de théâtre contient suffisamment d'indications descriptives pour confirmer l'extension de cette dimension hétérogène du dialogue théâtral chez Norbert Mobyem Mikanza.

Quant à la didascalie, elle ne se réduit pas à indiquer la régie, elle dispose de ressources extrêmement souples et variées pour exercer sa fonction descriptive.

2. ***La Bataille de Kamanyola***

Pour l'analyse de cette pièce, on pourrait se permettre de relever les aspects descriptifs à travers des types de notations : la description des gestes et mimiques, celle du regard et celle du son de la voix.

a) La description du regard

Mais avant d'analyser ces différents types de description mentionnés plus haut, il sied de définir d'abord le système descriptif (SD) que l'on pourrait emprunter au sous-titre de la pièce : *la peur et l'espoir*.

Si nous revenons au premier type même de description dont il est ici question, il va sans dire que celui-ci est le plus fréquent même si l'on ne peut pas dresser ici un catalogue exhaustif des indications descriptives qui accompagnent une bonne partie des répliques. Nous pourrions nous contenter de quelques exemples, recueillis dans des répliques les plus remarquables, comme celles-ci :

Premier Veilleur :

« *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… puis un parachute s'ouvrit. Des jambes se balançaient dans l'air »
(IV ; 47).

Le troisième veilleur :

« *C'était donc un soldat. Quelle*
témérité alors qu'il pouvait
atterrir au milieu des simba ».
(IV :47)

Le Premier Veilleur :

« *… le ciel était tout noir des*
flèches. L'homme au parachute
se démenait, gigotait des pieds
et des mains pour éviter les
flèches rebelles… Le ciel s'éclaircit…
Au moment où le parachutiste
touchait le sol au milieu de notre

camp, nous étions déjà en position
de repli. Il a suffit d'un cri du premier
soldat qui a reconnu le parachutiste ». (IV : 47)

Ces répliques ne peuvent pas se réduire à des simples interactions entre les personnages de théâtre. Elles disposent de ressources extrêmement riches en éléments de description liés à l'aspect visuel du langage théâtral. Ici il sied de relever les verbes et les substantifs qui s'adressent à l'oeil afin de solliciter le regard approbateur ou désapprobateur du spectateur :

- avons vu l'avion ;
- s'éloigner ;
- une masse noire ;
- fonçait vers le sol ;
- creuser des trous ;
- un parachute s'ouvrit ;
- des jambes se balançaient dans l'air ;
- atterrir ;
- le ciel noir des flèches ;
- se démenait, gigotant des pieds et des mains ;
- le ciel s'éclaircit ;
- touchait le sol

Ces répliques, pleines d'éléments visuels, conviennent parfaitement à la mise en scène, c'est-à-dire qu'ils sont convertibles en signes qui parlent à la vue.

Il y a donc dans cette *Bataille de Kamanyola*, prédominance du visuel sur les autres signes, auditifs, par exemple : le vacarme des mitraillettes (IV : 48), l'aubade matinale (V : 51), battez le tambour (VI : 55), bruit lointain des rebelles (IV : 48).

b) La description des gestes et mimiques

Les didascalies qui accompagnent les répliques sont les lieux les mieux indiqués pour y découvrir cet aspect du langage théâtral : le code gestuel. En effet, les gestes et les mimiques relèvent de la gestualité. Ils accompagnent la parole qui par incapacité ou par inefficacité ne parvient pas souvent à traduire le fond de la pensée ou la profondeur des sentiments. Parfois aussi, au théâtre le geste est plus expressif que la parole ou le signe verbal.

Ainsi lorsqu'au Tableau I (p16), les veilleurs « pointent une direction différente » ou « pointent toujours différentes directions », l'on voudrait insister sur l'absence de commandement unique au sein de la troupe. Ce premier geste consistant à pointer du doigt une direction est suivi immédiatement d'un second geste qui vient compléter et expliciter le second : les veilleurs « lentement baissent les doigts et la tête ». (I : 16) en signe d'allégeance.

La troupe ne croit pas qu'elle soit capable de vaincre la rébellion, c'est pourquoi le Deuxième officier écoute d'une oreille pas assez attentive la harangue du Commandant en chef. A deux reprises, il s'adresse à la troupe d'une voix accompagnée d' «.une pointe d'incrédulité (IV : 43). Il le fait parfois avec ironie » (IV : 42).

Le Premier officier par contre se montre « plus calme » (IV : 41) pendant que tout au long du discours du Commandant en chef, les autres officiers ont été « distraits et surpris » (IV : 41) figés au « garde à vous et au salut ». (IV : 41), et ils sont « pris de peur).

De leur côté, les veilleurs sont aussi paralysés par la peur et poussent des cris en se blottissant les uns contre les autres » (II : 28). Sur différents tons, ils expriment leur « étonnement, leur surprise et la peur qu'ils ressentent ». (III : 33).

Au fait, les gestes corporels des soldats peuvent servir à traduire l'étonnement, la peur, l'incrédulité ; les verbes comme se blottir, être paralysé, ne sont pas universels. Ils appartiennent à un code culturel propre à une collectivité. Et lorsque ces gestes et mimiques se glissent dans les interstices du dialogue théâtral, ils en transforment fondamentalement le rythme tout en facilitant l'interprétation et la compréhension du jeu qui se déploie sur scène.

c) La description de la voix

Cette catégorie de signes est la moins fréquente dans le langage théâtral de la pièce de théâtre sous examen : *Bataille de Kamanyola*. Nous l'avons rencontrée trois fois seulement, la première fois lorsque deux soldats de l'armée loyaliste qui viennent de mettre en déroute les rebelles, « … *avancent menaçant vers les deux femmes* » (Didascalie : 31). Ces menaces s'expriment par la voix ou par le geste. La deuxième fois, lorsque le troisième veilleur perçoit le « bruit des pas. Des ombres avancent dans le noir » (Didascalie : 28).
Les quatre veilleurs sont paralysés par la peur que provoque ce bruit des pas, « ils poussent des cris en se blottissant les uns contre les autres. ». (Didascalie : 28).

En somme, sans anticiper sur les deux autres pièces de théâtre qui nous restent à examiner, on peut penser qu'avec beaucoup de clarté, Norbert Mobyem Mikanza a réussi à intégrer dans son œuvre, cette ressource aussi précieuse que celle de la description. Celle-ci accompagne d'ailleurs la narration dont elle est une partie intégrante. L'enjeu de notre analyse de la pièce c'est donc la description et l'évaluation de deux thèmes qui la traversent de bout en bout : la peur qui étreint les soldats de l'armée loyaliste et le pouvoir magique qui assure aux rebelles leur invulnérabilité.

3. ***Tu es sa femme***

Tout le système descriptif de l'avant dernière œuvre dramatique du corpus tourne autour des personnages et du décor qui seront examinés à tour de rôle.

a) Les personnages

Le tableau de partition brosse dès le début de la pièce une fresque sociale des personnages. L'Epouse est une jeune femme de trente ans, son Amie est un médecin de trente ans aussi. Le dramaturge confère à la sœur du malade une certaine fougue due sans doute à son jeune âge. Elle n'a que vingt-et-un ans. Les personnages plus âgés ont tous soixante ans.
Outre ces indications descriptives relatives à l'âge, les personnages entretiennent entre eux des relations de parenté, de mariage et d'amitié. Ces relations

déterminent la nature des comportements que ces personnages affichent et leurs différents caractères apparemment fixés.

Aussi la description fait-elle état de la crédulité des parents du malade qui font foi à la divination. L'Epouse du malade n'est pas moins naïve que ses beaux parents.

Elle aussi de son côté, s'imagine que le chapelet, la Bible et la musique religieuse apporteront certainement la guérison au malade. C'est la Sœur du malade qui, sur ce point précis brosse le parfait portrait de l'Epouse du malade : la naïveté d'une croyante : La Sœur :

« *Et voilà la rengaine : l'anesthésie qui nous ankylose le cerveau* » (Tableau I : 24). De son côté Le prophète apparaît à la fois « roublard » et vendeur d'illusions. Le médecin est une femme opiniâtre et croit à une amitié sincère.

Mais ce qui caractérise fondamentalement le dialogue théâtral dans la pièce sous examen, ce sont des indications scéniques relatives au silence[188].

On pourrait en compter une dizaine.

Durant leurs interactions, les personnages se taisent beaucoup soit par découragement devant le mystère que représente la maladie, soit pour s'arrêter et réfléchir sur le malheur présent, soit pour provoquer la réaction de l'interlocuteur, soit enfin pour refuser de répondre. La description se clôt par quelques traits physiques de l'Epouse qui selon sa belle sœur (la Sœur du malade) a « des belles joues » (Tableau I : 23), pendant que le mari du malade a la peau sur les os.

En effet, le dramaturge fait même du malade l'incarnation du pays. Celui-ci a un sommeil aussi interminable (p.22) que celui dans lequel est plongé tout le pays. Il n'y a qu'à regarder les moyens de transport dont s'est doté le pays. Les avions sont de « vieux tacots ».

« *Tout est à l'image de la déconfiture du pays* » (p.23). Le personnage de la Sœur poursuit sa description du pays, une «véritable peau de chagrin » (p.23). Et les habitants sont « *tellement décharnés ici qu'il ne faut pas beaucoup… pour nous regonfler* ». (p.23).

[188] Voir à titre illustratif aux pages 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 52, 64

b) Le décor

L'action dramatique se joue sur un seul lieu qui est la véranda de la belle résidence du malade. Cet espace est minutieusement décrit : son ameublement confortable, une double porte donnent sur la véranda vitrée. Les vitres sont mates. Un seul personnage sur scène : l'Epouse pensive et même méditative. L'élément sonore est fait de musique religieuse, comme évoqué plus haut.

Les principaux objets scéniques déposés sur une tablette sont constitués d'une bible, d'un chapelet. Le tableau est complété par les personnages de la Mère et de l'Oncle du malade qui pénètrent sur scène. C'est un signe visuel du mouvement

Dans l'ensemble, *Tu es sa femme* n'est pas plastique comme a été *La Bataille de Kamanyola*. Il a été malaisé de lui appliquer la grille de lecture de Georges Moulinié. La pièce est essentiellement composée des verbes d'action qui lui confèrent un caractère hautement théâtral, dans le sens traditionnel de la définition que l'on donne du drame. La pièce ne produit pas souvent des formes sculpturales ou picturales du corps. Elle s'adresse directement à l'œil. Son visuel est celui du mouvement plus que de la forme.

4. ***Monnaie d'échange***

L'articulation principale de la description repose fondamentalement sur deux piliers qui constituent le système descriptif de la pièce. Ce système consiste à mettre en évidence l'ancrage du mal dans la conscience collective et la dénonciation de ce mal dans la conscience du sujet (l'Etudiant). Il est essentiellement question d'un drame qui se déroule à l'intérieur des individus décrits dans la pièce d'après leurs relations les uns aux autres ou d'après leurs fonctions. C'est l'auteur lui-même qui les présente à travers une didascalie accompagnant la partition des personnages. Les relations déterminent le caractère tragique de ces derniers pour lesquels le dialogue serait simplement le véhicule des angoisses et des souffrances qui les étreignent.

Nous pourrions saisir ainsi le système descriptif à travers deux consciences antagonistes, celle d'un Etudiant dont le retour d'Europe figure le retour de la

conscience morale, grâce à la science qu'il apporte dans ses valises comme cela est bien exprimé dans la devise de l'université congolaise : « Scientia Splended et Conscientia », la description du reste de la société engluée dans le mal.

Nous tenterons de saisir le tragique de ce sociodrame à travers les monologues, les voix off de la mère défunte et le plaidoyer de l'avocat de la défense. Ces ressources dramaturgiques exploitées de façon bénéfique par Norbert Mobyem Mikanza transforment les états psychologiques provoqués par l'existence d'un conflit que nous avons évoqué plus haut. Mais à ce stade de notre réflexion, il nous faut en saisir le contour par rapport au dialogue.

En fait, le dialogue véritable peut se concevoir essentiellement et théâtralement comme l'activité d'un sujet qui se met à la quête d'un objet et qui désire l'atteindre. Donc il suppose la présence d'au moins deux interlocuteurs. Or dans un monologue théâtral, « le personnage ou le sujet est pris dans une sorte d'unicité singulière, d'une solitude monadique ». L'expression est empruntée à Ingrid Heyndels dans son intéressant ouvrage, *Le Conflit racinien*[189].

Malgré cette unicité singulière du sujet, le monologue, lorsqu'il se déploie sur la scène, reconnaît l'existence d'autrui par le jeu du dédoublement de la propre conscience de celui qui parle, ou se parle, même si, visiblement, on ne discerne pas le face à face interhumain.

Ce dédoublement du personnage qui exécute le monologue théâtral risquerait de tomber dans une espèce de fonctionnement à vide si le locuteur ne prenait pas conscience de l'autre et de soi. C'est le monologue que nous examinons en ce moment dans la pièce de Norbert Mobyem Mikanza dans lequel le personnage de l'Etudiant s'adresse aux personnages qu'on ne voit pas : La Sœur, la Fiancée de l'Etudiant, l'Ami de l'Etudiant, le Directeur, la Jeune femme témoin, les deux gardes et tout l'appareil judiciaire.

C'est grâce à ces «autres personnages» que l'Etudiant se décrit dans sa solitude comme une conscience illuminée. Il a été le meilleur de sa promotion en Europe où il a réuni toutes les opportunités d'une brillante vie professionnelle. Son amour patriotique l'a fait revenir dans son pays malgré les alléchantes offres d'emploi que l'Europe lui a faites.

[189] Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p93.

Il se décrit aussi par une sorte d'antithèse signifiante : Il n'est pas analphabète comme l'est le prostitué Directeur. Il ne peut tolérer la corruption comme c'est le cas pour le gouvernement du pays qui nage dans la fange de la concussion (Acte I : 54).

Comme le répète la voix off de sa mère, l'Etudiant demeurera constant et continuera à cultiver les vertus sur lesquelles la défunte (mère) revient constamment : l'honneur et la dignité (Acte II, 101).

Par antithèse la longue plaidoirie de l'avocat de la défense qui dénoue la pièce, revient sur la fresque sociale : l'Etudiant a « *des bras solides, une tête pleine de théories et de projets* » (p.161). Mais il « *se heurte à la jalousie des hommes en place* » (p.101), au désespoir.

On pourrait conclure sur l'analyse du dialogue descriptif de cette pièce en relevant un trait essentiel qui lui est propre en comparaison avec les autres pièces dramatiques étudiées ici; l'individualisation syntaxique de l'Etudiant et du Directeur. Cette individualisation se manifeste tout d'abord à travers la récurrence des termes comme honneur, dignité, opportunisme, amour du peuple et du pays chez l'étudiant, le « réalisme » chez le Directeur et ses protagonistes. Le mot se décline comme principe de vie visant à écarter tout scrupule moral, l'essentiel étant d'obtenir ce que l'on désire : l'emploi, le sexe, l'argent. Et pour obtenir l'argent et l'emploi, la voie la plus facile est de se servir de la jeune fille comme « monnaie d'échange »

Conclusion

En somme et pour clore ce chapitre réservé à l'analyse du dialogue descriptif, il paraît nécessaire de rappeler que l'analyse est allée dans le sens que les pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza lui ont imposé en examinant prioritairement ce qui parait au lecteur comme la pente fondamentale de ces œuvres dramatiques, leur tendance à représenter des fresques sociales et historiques à travers des personnages qui à la longue deviennent des types sociaux. Ceux-ci évoluent dans des espaces que le dramaturge a pris soin de décrire à travers les dialogues et les didascalies. A tel type de contenu spatial correspond généralement tel type de portrait moral et psychologique. Est-ce là

une innovation dans la composition dramaturgique ? Rien ne nous parait évident. Nous sommes dans un cas d'énonciation parfaite où, comme le dit Jean-Michel Adam : « …*regards et paroles des personnages ou du narrateur peuvent se mêler subtilement*. »[190]

Ce mélange est un mécanisme complexe qui participe à la production des sens dans le théâtre de Norbert Mobyem Mikanza.

[190] ADAM, J-M., *La Description*, PUF, Paris, 1993, p.123

CHAPITRE VII : LE DIALOGUE DELIBERATIF

Dans une pièce de théâtre de facture traditionnelle ou classique, le dialogue ne tourne pas à vide, bien au contraire, les répliques font avancer l'action au moyen d'une entente entre les personnages ou au prix d'un affrontement entre ceux-ci. Ainsi, au cours d'une action dramatique, les personnages peuvent soit expliquer ou s'expliquer, soit polémiquer. Ainsi, au moment où se déploie le dialogue explicatif, les personnages se parlent, s'échangent, des répliques pour informer, initier, répondre au pourquoi de l'interlocuteur. Mais la nature du dialogue change selon le contexte.

Le dialogue polémique de son côté sert à objecter, à rejeter l'opinion de l'autre pour lui imposer la sienne propre. L'objet de ce chapitre tournera autour de ces deux aspects du dialogue : le dialogue explicatif et le dialogue polémique. Nous considérons qu'il est répétitif dans les œuvres de Norbert Mobyem Mikanza.

1. Le dialogue explicatif

Le schéma fondamental du dialogue explicatif dans les œuvres théâtrales de Norbert Mobyem Mikanza reproduit de manière presque permanente et littérale la forme interrogative de la conversation et les consignes herméneutiques qui en découlent, comme par exemple :

Je t'explique, tu comprends, vous allez voir, je voudrais te faire comprendre ma pensée.

C'est de cette manière que s'introduit dans les pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza, d'une scène à l'autre, de manière presque littérale, le jeu de **questions/réponses** que nous pourrions illustrer dans les tableaux en annexe.

1. Le relevé des répliques questions / réponses.

L'idée de base de ce chapitre est la suivante :

Nous avons attaché à chacune des pièces sous examen un tableau qui répertorie des répliques-questions à travers l'Acte et la scène, ou à travers le tableau (T).

La première colonne du tableau donne un numéro d'ordre à la question relevée, la deuxième colonne répertorie les répliques-questions, la troisième colonne reprend l'Acte, la Scène, le tableau ou tout autre mode de segmentation de l'action dramatique, la quatrième enregistre la page où apparaît la question/ réplique, la dernière sert à indiquer la place occupée par la question au sein de la réplique. Elle peut se situer, soit au début, soit au milieu, soit à la fin de la réplique. C'est ici qu'il faut signaler aussi l'existence des répliques à une seule phrase, c'est-à-dire qu'elle n'est pas intégrée dans une suite des phases.
Toute étude ultérieure reposera sur le traitement de l'information qu'aura fournie ce relevé.

Nous avons évité d'étudier la densité des répliques d'un personnage en établissant un rapport entre le nombre des répliques prononcées par chaque personnage. Des travaux antérieurs ont fait l'objet des préoccupations du spécialiste des études théâtrales, comme Solomon Marcus[191]. Nous pensons qu'on peut aller plus loin en prenant en considération la nature même de la réplique comme une interaction capable d'assurer le déclenchement de la parole au sein de l'action dramatique. C'est là une activité essentiellement génératrice, celle de voir comment les répliques sont générées pour assurer à une pièce son mouvement interne et externe, la matérialité de la suite textuelle pour le lecteur comme pour le spectateur.

A. Tableau n°1 : ***Pas de feu pour les antilopes***[192]

Lorsqu'il s'agit du langage dramatique, la notion d'enchaînement est donc d'une importance capitale. Mais cette « chaîne verbale » selon les linguistes, tourne autour d'une question principale : De quoi parle-t-on ? Et c'est autour de la réponse à cette question que tourne le schéma fondamental de dialogue explicatif dans *Pas de feu pour les antilopes*. Cette question se reproduit d'un acte à un autre.

Le schéma est inauguré par une question posée par La femme au panier à La femme au fagot :

[191] SOLOMON, M., « Stratégie des personnages dramatiques, in *Sémiologie de la représentation, Théâtre, Télévision, Bande dessinée* », Editions Complexe, Bruxelles, 1975
[192] Voir Annexe p.246

- *Savez-vous que j'ai la même difficulté quand je suis allée chercher le manioc que je porte* ? (Prologue : 5).

En grec ancien, on faisait une distinction entre demander pour avoir et demander pour savoir. Ici, il s'agit d'une question pour savoir si les deux femmes partageaient, enduraient la même souffrance imposée par la pénurie alimentaire, elle-même consécutive à la pratique de feux de brousse. La question revient dans le même prologue (à la page 6) : « *Que rapporte-t-on encore de ces multiples chasses et feux de brousse* ?
Ce sont les femmes qui subissent de plein fouet les effets de la sécheresse parce qu'elles s'occupent de la cuisine pendant que les hommes, eux dans leur insouciance, attendent d'être servis. Ainsi à la question posée, autour d'un repas par le notable Manga :
« *Y a-t-il encore quelques crevettes* ? » (I, 7 :13). C'est une réplique / question qui va dans le même sens.
La réponse de l'interlocuteur Mayamu s'ouvre par la schématisation du thème de « paniers vides » parce qu'au départ, les paniers de la ménagère n'ont pas été remplis, et il en sera ainsi, tant que la pratique des feux de brousse ne sera pas abandonnée.

A la limite, on peut dire que nous arrivons à une sorte d'éparpillement argumentatif concernant la question suivante :
«*Pourquoi voulez-vous bafouer la coutume* ? *Qu'est ce qui est plus sage que la coutume* ? (I, 9 :18).
Au lieu de délibérer et de réserver des réponses claires à la question, les notables du conseil soulèvent d'autres interrogations qui tournent autour des attributions du conseil et de la procédure, la nécessité ou pas de soulever pareilles questions.

Il y a donc blocage. Le dialogue tourne à vide avant que la question pertinente du chef de Kipwala ne vienne déverrouiller ce blocage.

> « *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 ? » (I, 10 :22).

Tendancieuse dans sa formulation comme dans sa nature, la réplique interrogative du chef de village soulève la question de changement de régime et place les autres notables devant leur responsabilité vis-à-vis des ancêtres. Il faudra s'attendre à la colère des ancêtres. L'argumentation est donc simple. Il est obligatoire de poursuivre la pratique des feux de brousses parce que les forêts sont encore intactes, parce que les feux de brousse fournissent de la viande aux villageois. Et l'argument- massue est que la pratique de feux de brousse est ancestrale et, en tant que telle, elle est à préserver à tout prix. Quiconque enfreint à cette coutume encourt la peine de mort.

Le schéma argumentatif oppose ceux qui se prononcent contre et ceux qui sont pour la poursuite de la pratique de feux de brousse. Les questions proviennent de la deuxième catégorie des notables qui cherchent à sauter le fond de pensée des premiers pour mieux anéantir leur démarche[193].
La série des questions suivantes[194] (à partir de la question 29) met face à face le notable Mayamu et le chef du village Benga.

Au départ, le dialogue entre le chef de Benga et le notable Mayamu qui vient du village de Kipwala est protocolaire et même rituel car proche de la communication quotidienne. Le chef de Benga demande des nouvelles sur l'état de santé de son homologue de Kipwala.
« *La santé du chef est-elle bonne* ? » (II, 1 :29) et sur la situation générale du village de Kipwala « *Et le village de Kipwala d'où vous venez* ? » (II, 1 :29).

Mayamu est invité à titre exceptionnel à assister à la réunion du Conseil des notables de Benga au cours duquel il s'informe sur le mode de production économique à Benga dans les domaines d'agriculture, d'élevage, de commerce… L'ordre du jour du Conseil a été modifié pour répondre à la pertinente question du chef de Benga aux notables : « *Que dirons-nous à nos frères* ? »[195] (II, 7 :37) et à celle adressée au notable Mayamu (de Kipwala) : «

[193] Questions n°15, 16, 18, 19, 20, 25, 26
[194] Voir annexe, pp 247-248
[195] Question n°36

Que dirai-je à toutes ces familles qui attendent dans l'anxiété ? »(II, 7 : 42) à Kipwala.

La réunion du Conseil commence par une question de Kangu, la deuxième femme du chef de village de Benga : « *notre village ne vous plait-il pas* ? » (II, 8 :43), demande-t-elle à Mayamu.

De son côté, Yama, la première femme du chef de Benga ajoutera ceci comme pour insister : « *vous voulez donc nous quitter déjà* ? » (II, 8 :45). Cette question- réplique suscite la réponse de Mayamu, résumée dans une consigne herméneutique : « *c'est justement pour cela, pour aider ce village, que je voudrais y retourner si le chef Mukoko accepte.* » (II, 8 :45). Il y a manifestement dans cette réponse à la question précédente, une volonté d'argumenter pour convaincre (c'est justement…). Et le discours se met effectivement à osciller entre Mayamu et le conseil des sages de Benga.

Il s'observe une sorte de laconisme du côté de Mayamu dont la parole se fait aussi pressante que sa volonté de retourner dans le village de Kipwala.

Son désir le plus ardent est de vite mettre en application ses leçons de développement apprises auprès du chef Mukoko. Dès lors, les répliques qui lui sont attribuées par l'auteur deviennent de plus en plus courtes tandis que celles du chef Mukoko sont des tirades dont la fonction principale est de convaincre.

En définitive, le dialogue interrogatif entre Mayamu et Mukoko porte sur un transfert de savoir. Mais ce savoir est récusé par le chef de Kipwala. Ce qui déclenche un dernier paquet de répliques argumentatives. Chacun des deux protagonistes s'évertue à convaincre l'autre à imiter ou à ne pas imiter le modèle économique et culturel venu d'ailleurs.

Les questions sont majoritairement posées à la fin des répliques. Elles suscitent des réponses qui donnent des informations et des explications à l'interlocuteur. Nous pouvons confirmer notre hypothèse selon laquelle le dialogue dans la pièce que nous venons d'examiner est fondamentalement un dialogue explicatif et persuasif, ou encore que l'explication est mise au service du persuasif.

B. Tableau n° 2 : ***La Bataille de Kamanyola***

La Bataille de Kamanyola est un drame épique, dans le sens où cet adjectif a été employé en Allemagne après la première guerre mondiale par « ceux qui, en art, ont voulu insister sur la narration »[196]. *Bataille de Kamanyola* est épique comme l'Odyssée et l'Iliade qui rapporte des hauts faits de guerre, dans un discours à la fois dithyrambique et militaire.

L'action de la pièce se déroule dans un campement militaire et elle est animée par des soldats en état de guerre. Les rapports entre les personnages sont très hiérarchisés : les officiers commandent et les hommes de troupes exécutent les ordres. Il est donc normal qu'il y ait de nombreuses interrogations surtout lorsqu'il s'agit pour les officiers de recueillir des renseignements militaires. On pourrait par ailleurs extraire la trame de l'action à travers les questions successives relevées dans le texte lui-même.

Ces questions sont essentiellement informatives sur la débâcle de l'armée loyaliste devant les rebelles. (Questions n°1, 3), sur l'invincibilité des rebelles parce que protégés par les « gris- gris » (questions n°8, 9, 14, 22, 26), à propos des anciens colonialistes flamands (belges) qui seraient de vrais commanditaires de la rébellion, (Question n°6), sur les renseignements recueillis auprès des femmes des maquisards, (Q. 12, 13, 17, 19). Ces questions rendent compte aussi de l'état d'esprit des éléments de l'armée loyaliste (Q. 22, 23, 27, 31).

Dans la première partie des questions, ce sont les officiers qui interrogent les soldats, dans la seconde, ce rôle de poser des questions est inversé.

Il ne s'agit pas de questions pour savoir, mais des questions pour obtenir des plus amples informations pour des officiers auprès du Commandant en chef de l'Armée Nationale Congolaise.

On prie le commandant en chef d'haranguer les hommes des troupes avant d'engager des combats contre les rebelles. (Q. 24)

Au total, dans *La Bataille de Kamanyola,* l'interrogation répond à sa véritable nature. Elle « est anciennement une figure de passion.»[197] ; Elle formule tout simplement une question, se bornant ainsi à recueillir une information. Aucune délibération, aucune demande de confirmation de la part de celui qui pose la question ; par conséquent aucun effet sémantique, c'est comme si le théâtre n'était pas un genre littéraire qui relève de l'esthétique.

La valeur affective y est absente même auprès de celui qui répond à la question.

Dans cet exemple de la question 31

« *Vous aviez peur des avions* ? »

(IV, 46)

La réponse du premier veilleur est dépourvue de la moindre charge émotive :

[196] CHARVET, Pascal et alii, *Pour pratiquer les textes de théâtre, lexique théâtral*, A. De Boeck et Duculot, Paris- Bruxelles, 1979, p. 58

[197] LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique*, PUF, Paris, 1980, p. 28

« *C'est vrai. Mais nous étions si près des « simba » que si les avions attaquaient aux roquettes ou aux bombes, nous serions tous anéantis*. »
(IV, 46).

Le Veilleur a répliqué sur le mot « peur » et non pas sur les effets que la peur aurait pu créer sur les soldats.

Parfois, deux ou trois questions se suivent. La première est une interrogation véritable, la deuxième a une fonction illustrative de la première posée par celui qui aimerait qu'on comprenne le sens profond de sa prise de parole. Il en est ainsi du Deuxième Officier lorsqu'il veut savoir : « *Et qu'est – ce qu'il dit* ? *Comment explique-t-on au Q.G notre isolement* ? » (III, 42) (Question 25 et 26). Les deux questions sont en réalité une seule. La deuxième question est une demande de confirmation.

Très souvent, dans une interrogation située au milieu de la réplique, il n'y a pas d'interruption. Le personnage répond à lui-même à la même réplique. Dans le cas présent, la question n'exerce pas de fonction interrogative et interactive. La réplique devient un monologue au sein auquel le personnage interroge sa propre conscience.

Il faut enfin relever le dernier trait répétitif de l'interrogation dans *La Bataille de Kamanyola* : les pronoms interrogatifs : qui, que, quoi ? Par leur nature, ces pronoms interrogent sur la personne ou la chose pour en saisir les idées, les sentiments, les comportements, les actions posées. Leur densité est assez impressionnante dans la pièce.

Quatorze propositions interrogatives sur un total de 35 répliques – questions débutent par un pronom interrogatif.[198]

L'emploi fréquent du pronom interrogatif confirme notre soupçon de départ selon lequel le dialogue dans la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza se limite principalement au domaine de l'information, par là la question s'oppose à ses autres emplois : « délibération, demande de confirmation, mise en doute, refus, hypothèse, appel à l'approbation ».[199]

Il va sans dire que *La Bataille de Kamanyola* nous fournit un exemple typique de la dramaturgie du dialogue chez Norbert Mobyem Mikanza – Il faudra le vérifier dans les autres pièces du théâtre avant de tirer une conclusion définitive.

C. Tableau n°3 : ***Monnaie d'échange***

Monnaie d'échange livre, ce que nous pouvons retenir également, comme un autre trait typique de dialogue interrogatif chez Norbert Mobyem Mikanza. En effet dans la vie quotidienne de l'humanité, il n'est pas de domaine qui use

[198] Questions 1, 4, 5, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 32, 33, 35
[199] LARTHOMAS, P., Op.cit., P.268

autant de l'interrogatif que le procès judiciaire. Celui-ci est fondé dans son élaboration comme dans son déroulement sur un jeu de questions et de réponses. Il est donc porteur d'une énorme potentialité de théâtralité, dans son organisation spatiale, dans son décor, comme dans son déploiement interactif.

Ici comme dans *La Bataille de Kamanyola*, nous pouvons oser dire que la relation dialogique entre les personnages s'établit avec un louable souci de la vraisemblance extérieure dans les trois parties interactives disproportionnées que le texte contient et qui font la jonction à l'Acte troisième.

Dans la première partie, le dialogue se déroule autour de l'information concernant la mort de la mère de l'Etudiant et de celle de la Sœur. Cette première partie se distingue par un climat d'entente entre les personnages. Elle est essentiellement informative et explicative. Informative parce que, de retour de l'Europe où il a séjourné pour de raison d'études, l'Etudiant s'informe auprès de sa sœur, des circonstances du décès de leur maman. En fait, la surabondance des questions peut se réduire à : *comment est-elle tombée malade*? *De quelle maladie* ? *Comment a-t-elle été inhumée* ? (Questions 1 à 12). Une fois de plus, on assiste ici à la prédominance de l'adjectif interrogatif : quelle, qui, lequel (Questions 1, 2, 4, 8, 10).

Au climat apaisé de cette première partie mettant en jeu l'Etudiant et la Sœur, succède celui d'affrontement entre l'Etudiant et les autres protagonistes : la Sœur, la Fiancée, l'Ami, le Fiancé et le Directeur (Questions 13 à 175).

Dans cette atmosphère d'affrontement opposant l'Etudiant, objecteur de conscience et les autres personnages qui incarnent ce qu'on a appelé « le mal zaïrois », il n'y a pas d'un côté ceux qui interrogent et de l'autre ceux qui répondent comme dans la première partie. La nature et la forme de l'enchaînement des répliques nous paraissent d'ailleurs plus variées que dans les autres pièces.

Dans l'ensemble, les questions sont posées pour obtenir les explications sur la tendance de l'Etudiant à moraliser et idéaliser la vie alors que pour les autres protagonistes, la morale ne nourrit pas son homme. Et le procédé le plus fréquent est celui où une proposition affirmative prononcée par l'Etudiant est suivie par une réplique interrogative des autres personnages. Par exemple dans l'extrait suivant :

L'Etudiant :

Ce n'est pas votre faute, oh non… pas du tout. Mais c'est votre ruse, oui.

Le Fiancé :

Où veux-tu en venir ? *En quoi cette victoire est une ruse* ? (Question 24). La réplique interrogative du Fiancé n'est pas destinée à creuser davantage la signification de l'affirmation de l'Etudiant. Sa finalité est de rejeter l'assertion de ce dernier. On peut en dire tout autant de la question 14 par rapport à la réplique de l'Etudiant, lorsque celui-ci dit : ceci, c'est tout autre chose…

Comme dans *La Bataille de Kamanyola,* ici également, on observe une surabondance des questions commençant par les pronoms interrogatifs : quel, lequel, qui, que, quoi (52 questions) suivis de comment ? Et de pourquoi ?; les autres questions sont introduites par les formes variées de l'interrogation.

Quelle qu'en soit la forme, la réplique interrogative est mise dans cette partie, au service de l'affrontement entre la conscience claire, l'idéalisme et la moralité incarnés par l'Etudiant et la corruption généralisée qui gangrène la société congolaise et dont les autres personnages sont porteurs.

La troisième partie du dialogue dans *Monnaie d'échange* est une parfaite illustration d'une intertextualité, entre le dialogue théâtral et le dialogue judiciaire, les deux ayant comme point de rencontre, l'interrogation directe.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie du travail, nous avons eu à expliciter la notion de « multiplidimensionalité » du langage théâtral. Mikhaïl Bakhtine emploie les mots « carnaval » dans son étude sur Rabelais[200], « polyphonie » dans son analyse de Dostoïevski, et « dialogue » dans *le Marxisme et la philosophie du langage* et dans *Esthétique et théorie du roman*[201]. Ces trois concepts disent la même chose. Ils évoquent « *la multiplicité hétérogène des discours en interaction* », autrement dit, l'intertextualité qu'en son temps Louis Aragon exprimait sous le vocable de « collage » mais dans le domaine de la peinture. Le vocable le plus usuel actuellement est celui d'intertextualité définissable comme le dialogue qu'un texte donné noue avec d'autres textes antérieurs ou contemporains. Ce qui implique une hybridation ou un croisement de deux ou plusieurs textes. Elle est aussi « *l'indice de la façon*

[200] MIKHAÏL BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Editions Minuit, 1977

[201] MIKHAÏL BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987

dont un texte lit l'histoire et la société et s'incère en elles »[202], selon Julia Kristeva.

Pour le cas qui nous concerne à présent, dans *Monnaie d'échange*, le terme carnavalesque est mieux indiqué pour signifier cette rencontre entre la solennité du procès judiciaire et le caractère ludique d'une représentation théâtrale, aussi tragique soit-elle.

En effet, le décor planté est celui d'une salle de tribunal et les personnages sont ceux de la cour (le Président du ministère public, le Juge, l'Avocat de la défense et le greffier, deux témoins, un accusé, deux gardes.

L'Acte III qui est celui organise le procès de l'Etudiant, aurait dû tourner autour de sa nature argumentative. Les réponses données aux questions du juge ont plutôt un caractère passionné, surtout celles de l'Avocat de la défense qui se contentent de juger la société. Celle-ci, selon lui, serait la cause même du « mal congolais ». L'interrogation vise principalement à acquérir l'information auprès de l'interrogé. Elle est focalisée autour des paradigmes suivants :

- *le Juge vs*[203] *le Docteur*

Le Juge cherche à obtenir les informations sur l'état physique de la victime accueillie dans son centre hospitalier (Questions 175,176, 177, 178, 184). D'autres informations à obtenir sont liées aux circonstances de la mort de la Sœur (Questions 183, 184, 185, 186, 189) et on pourrait les regrouper autour d'une relation d'adversité comme celle-ci :

-*le Juge vs le Directeur*

Le texte ne détermine pas à quel titre le Directeur est convoqué à la barre, mais il fait mention de sa responsabilité concernant la grossesse que porte le personnage de la Sœur. C'est à cause de cette grossesse que l'Etudiant a administré un coup mortel à La Sœur.

[202] JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974
[203] Vs = Versus

L'interrogatoire du Juge cherche à connaître le genre de relations que le Directeur a entretenues avec la Sœur. (Questions 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 205, 206, 208, 209, 210,111, 212, 113, 214).

Cet interrogatoire défend la cause de L'Etudiant et les réponses du Directeur accablent l'Etudiant.

Une autre relation d'adversité est celle qui oppose :

- *L'Avocat vs la jeune femme- témoin*

La jeune femme a été convoquée à la barre pour apporter un faux témoignage contre l'Etudiant. L'Avocat intervient pour la confondre de sa turpitude (Questions 223, 224).

Une troisième relation d'adversité :

-Le Juge vs Le Fiancé, La Fiancée et L'Ami

Il n'est pas dit à quel titre ces personnages sont convoqués à la barre. A travers des questions qui leur sont posées par le Juge, on peut penser qu'ils sont, eux aussi, des témoins à charge. Toutes les questions posées par le Juge (Questions 228, 229 jusqu'à 260) pourraient se résumer en une seule : L'Ami (de l'Etudiant), La Fiancée (de l'Etudiant), la Fiancée de l'Ami ont-ils assisté à l'incident qui a coûté la vie à La Sœur ?

Une quatrième relation d'adversité :

- *le Juge vs l'Etudiant, le Fiancé de la Sœur*

En fait, le Juge et le Directeur représentent la puissance publique qu'il faut à tout prix blanchir à l'issue du procès. Tout est fait pour démontrer la culpabilité de la victime (une fille aux mœurs légères) et du criminel (un écervelé). Les questions posées au fiancé de la victime poursuivent un objectif clairement exprimé : parvenir à faire de l'Etudiant un personnage abject et

corrupteur qui aurait invité le Directeur à un dîner pour obtenir de ce dernier des faveurs, notamment un emploi dans son service.

Toutes ces questions dans leur procédé comme dans la manière de les poser donnent bien l'impression que le spectateur se trouve bel et bien devant un procès en action, et oublie qu'il assiste à une représentation théâtrale.

L'histoire du soldat de Baltimore que reprend Antoine Compagnon dans l'introduction de son cours de *Théories des genres*[204] est significative de l'illusion théâtrale et pourrait servir de point de chute à cette étude de *Monnaie d'échange*. Antoine Compagnon lui-même tient l'histoire de Stendhal qu'il relate dans son *Racine et Shakespeare* en 1823.

> L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche.

Au même moment le soldat tire un coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui jouait Othello.

Quelle belle illustration de l'illusion théâtrale. C'en est aussi le cas dans le troisième acte de *Monnaie d'échange* où, par ce jeu des questions réponses, le spectateur se sent lui aussi porté par une compassion débordante pour ce pauvre Etudiant qu'il veut voir innocenté.

D. Tableau n° 4 : ***Notre Sang***

Dans l'avant dernière pièce de Norbert Mobyem Mikanza, une dramaturgie de la violence politique aveugle, le jeu de questions/ réponses comme élément de l'hétérogénéité compositionnelle du dialogue prend le dessus sur d'autres données tels que l'interruption, le silence, la mise en doute, le refus…qui sont, elles aussi, génératrices d'interactions. Pour une petite pièce d'un seul acte, 116 questions nous ont semblé excessives par rapport à l'ensemble des répliques contenues dans cette pièce.

[204] http://www.fabula.org/cgi-bin/imprima.pl? doc=/compagnon/genre12.php

La série de questions dans *Notre Sang* est inaugurée par la « thématisation » de la situation de misère dans laquelle le pays se trouve enfoncé. La situation s'apparente fort à une nuit opaque qui s'éternise : « *celle-ci s'achèvera-t-elle* ? » (Question 1) s'interroge Le Meneur. La réponse du personnage de L'Adjoint est pleine d'optimisme : « *La nuit s'écoulera* » (p.17), malgré la peur que les révolutionnaires promettent de dissiper. Les questions qui suivent (Questions 2, 3, 4,…24) sont posées principalement par le personnage de Meneur à son Adjoint pour exhorter ce dernier au courage. De son côté, L'Adjoint interroge aussi le Meneur à propos des préparatifs de *la marche des pauvres* contre le pouvoir auprès duquel ils ne revendiquent rien d'autre que de l'eau potable.

Ce schéma fondamental du dialogue explicatif se reproduit tout au long des actions dramatiques successives. Ainsi entre le Meneur, l'Adjoint et le personnage de l'Envoyé qui vient rejoindre les deux premiers, le jeu se fait simple. Les échanges ne tiennent plus compte du statut de chacun. Le Meneur et l'Adjoint interrogent l'Envoyé pour connaître l'objet de sa mission auprès d'eux, pour en extirper l'intention profonde du pouvoir établi. Le Meneur et son Adjoint comprennent qu'ils sont infiltrés. A la question de l'Envoyé de savoir pourquoi ils tardaient à agir (*sommes-nous là pour tout remettre en cause* ?) Le Meneur répond par une question : *Agissez donc, qu'attendez-vous pour agir* ? A L'Envoyé qui vient de sortir de la scène, succède La Militante qui entre sur la scène.

La première question du Meneur (Question 55) : « *Et alors* ? » (p.43) servira de véritable porte d'entrée au déroulement de l'action suivante.

Par des questions qu'il aura à poser, Le Meneur voudra s'enquérir du climat général avant le déclenchement de la marche. Si l'on exclut toutes les digressions autour du retard mis par La Militante, la réponse de celle-ci à la question du Meneur se limite à la réplique suivante : « *La vérité. Le rapport d'une des filles est encore plus alarmant* » (p.44). Et plus loin, elle explicite sa pensée : « *Ils sont au courant de tout et dans les moindres détails, on s'en douterait un peu* » (p. 44).

Qu'elles viennent du Meneur ou qu'elles viennent de L'Adjoint, les questions qui suivent cherchent à préciser le sens de « *Et alors* ? » : « *Alors* ?

Leur réaction ? *C'est-à-dire* ? *Sait-on seulement que notre action est dénuée de toute idée de revendication politique* ? , *concrètement que donnent leurs supputations* ? » (Questions n°61, 63, 64, 65)

Certes, dans le cas présent, le caractère répétitif de la forme interrogative à intervalle rapproché, laisse l'impression que le dialogue fait du surplace, mais en réalité nous sommes placé là devant un cas d'école : une demande de confirmation relative à la crainte d'une réaction musclée effective de la part du pouvoir au cas où les meneurs maintiendraient leur mot d'ordre de marche de protestation.

Après La Militante, vient le tour du personnage de Curé de monter sur la scène. Au mépris de rite des conventions de politesse propres à une conversation quotidienne, il s'introduit comme par effraction dans la chambre sans y avoir été invité par la logique même des actions. Doit-il se plier à une telle exigence, lui à qui le statut social donne le droit d'interroger : « *Qu'entends-je* ? *Pourquoi un tel suicide* ? *Oh ! Que ne l'ai-je entendu plus tôt* ? (Questions 70, 71, 72)

Comme d'habitude, aux questions posées par Le Curé, Le Meneur répond par d'autres questions. (Questions 74, 75). En fait dans sa stratégie qui consiste à dénoncer la complicité du Curé catholique, dans la gestion du pays, Le Meneur exprime son anticléricalisme, oubliant que la question principale porte sur la pertinence même de l'action revendicatrice dont il est l'initiateur. (Question 73, 78)

De son côté, Le Curé répond aussi par des questions pour mettre un accent particulier sur le caractère insensé de la marche de protestation. (Question 77). Et le débat entre le Curé et les meneurs tourne à présent autour de la paix à préserver à tout prix dans le pays, selon l'homme d'Eglise (Questions 82…89), mais celle-ci, selon les révolutionnaires est une paix imposée par les armes. (Questions 80, 81…86). Cette paix ne bénéficie qu'à une poignée des personnes, parmi lesquelles se comptent les hommes d'Eglise. (Question 87)

Ensuite, le dialogue se mue en chambre d'écho où les uns et les autres épiloguent sur la misère du peuple. A la question du Curé de savoir si Le Meneur, L'Adjoint et La Militante ont reçu du peuple, mandat de parler en son nom, de se préoccuper de son sort (Questions 88, 89, 90). Le Meneur répond aussi par des questions (Questions 91, 92). Mais quant au mal qui ronge le pays

et que le Curé assimile au péché (Question 96), les meneurs le définissent par des questions posées au Curé : « *Comment vivent vos paroissiens et vos paroissiennes* ? » « *Vous connaissez cette jeune fille* ? » ; « *De quel péché* ? » (Questions 94, 95, 96).

Les questions internes situées dans le corps même de la réplique prononcée par Le Meneur ne s'adressent pas au destinataire placée devant Le Meneur. C'est le Meneur qui se donne l'occasion d'exposer sa compréhension du mal / péché.

Enfin, la sortie du Curé, le retour de La Militante et l'entrée sur scène d'autres personnages (les chefs de groupes1, 2, 3), La femme masquée, coïncident avec le déclenchement de la marche des révolutionnaires et la répression qui s'en est suivie.

A l'affirmation du Curé selon laquelle les meneurs seraient inspirés par des puissances étrangères et par des opposants au régime (vocabulaire usuel des pouvoirs africains), La Militante répond par une question : « *opposants…Boucliers… Que veut dire tout cela* ? » (Question 99). Posée en l'absence du Curé auquel elle a été destinée, la question résonne comme un monologue. Personne donc n'y répond. Mais plus tard La Militante répondra à la préoccupation du Curé lorsqu'elle se rappellera les propos de ce dernier concernant le suicide collectif que peut provoquer la marche.

Comme dans *Procès à Makala* et dans *Monnaie d'échange* où le dramaturge s'inspire du procès judiciaire pour structurer son système de dialogue théâtral, dans *Notre Sang*, c'est la forme dialoguée de la conversation téléphonique qu'il intègre comme mode d'échange entre les personnages en interaction. Ainsi par exemple :

Le Meneur :

Lion appelle…gazelle.

Quelle est la situation ? (Q106)

La Militante

Ici gazelle. Tout est ok. Terminé.

Chef du groupe 3

Trois appelle Lion…M'entendez-vous ? (Q107)

Par le recours à ce mode de conversation et de transmission par radio, le dramaturge introduit un troisième cas d'intertextualité.

Le nombre des questions dans *Monnaie d'échange* est très élevé comparativement à toutes les pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza ; mais la densité est d'au moins de deux questions par page dans *Notre Sang.* Apparemment rien ne justifie ce choix de dramaturgie de dialogue qui aurait eu tout à gagner s'il variait les procédés d'enchaînement des répliques comme par exemple l'enchaînement par l'hésitation, l'interruption d'une réplique ou l'énoncé inachevé, le mode impératif ou le fait de donner un ordre qui dans la réplique subordonnée peut provoquer une acceptation, l'enchaînement par le mot, l'enchaînement par la chose et par l'idée, auquel nous avons fait allusion dans l'analyse du dialogue (*Monnaie d'échange*), l'enchaînement syntaxique. Dans ce cas précis, un deuxième personnage termine une proposition que le premier a commencée. L'enchaînement peut se réaliser également par la répétition dans la réplique subordonnée, d'un élément de la réplique subordonnante.

Norbert Mobyem Mikanza a fait abondamment usage de multiples répliques- questions. Nous n'avons étudié que les effets qu'un tel choix peut créer auprès du lecteur ou du spectateur. En choisissant de faire progresser le dialogue dans cette pièce de théâtre par un enchaînement aussi simple, nous venons de le décrypter, s'est-il rendu compte de la fonction esthétique du théâtre qui est art avant d'être moyen de communication ?

E. Tableau n° 5 : ***Tu es sa femme***

Le titre même du drame *Tu es sa femme* résonne comme une réponse aux nombreuses questions que la femme se pose concernant le sort réservé à lui et à ses enfants si le mari venait à mourir.

Comme toute réponse aux lamentations de l'Epouse, La Sœur répond : Tu es sa femme, c'est-à-dire mariée pour le meilleur et pour le pire.

Tu es sa femme tient à ce que son action emprisonne le lecteur ou le spectateur dans une vision réelle des choses, celle de dévoiler les mécanismes complexes de la société, la complexité des rapports sociaux entre la médecine moderne et la

médecine traditionnelle, entre les beaux parents et leur belle fille, entre les hommes de Dieu et leurs adeptes.

Mais avant d'analyser le dialogue dont le caractère principal est la production des énoncés interrogatifs afin d'obtenir des explications auprès de l'interlocuteur, nous aimerions relever un élément présent dans la dernière pièce de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza. En effet, les deux premiers tableaux commencent par la formule interrogative et rituelle de la conversation quotidienne lorsque deux personnes se rencontrent. Ainsi, L'Epouse accueille L'Oncle et La Mère de son mari, elle prononce ces formules :

Bonjour mère! Bonjour Noko ![205]

Asseyez-vous… (Tableau I : 15)

La Mère renchérit :

Comment va-t-il ? *Comment va mon fils* ? (Tableau I : 15)

De même au début du Tableau II, la même formule rituelle de la conversation quotidienne est reprise lorsque La Sœur salue le médecin de son frère malade :

« *Ah ! Bonjour Docteur* », L'Amie répond : « *Bonjour* » et embrasse l'Epouse avant de se retourner vers La Sœur et de lui demander les nouvelles de son voyage en Europe : « *Depuis quand êtes-vous de retour* ? » (Tableau II : 27).

Les quatrième et cinquième tableaux commencent par des formules introductives que le dramaturge emprunte au rituel des « Eglises de réveil » qu'il accuse d'imposture. Ces formules sont reproduites au quatrième tableau :

Le Prophète : « *Frères et Sœurs que la paix du Christ soit avec vous. Alléluia* ! »

Tous : *Alléluia* !

Le Prophète : *Que l'Esprit du Tout Puissant habite cette maison qui reçoit son Serviteur. Que Jésus-Christ bénisse tous ceux qui vivent sous ce toit* ! »

Tous : *Amen.* (Tableau IV : 47)

Cette formule rituelle de salut et de bénédiction est suivie d'un autre qui introduit la prédication, au sixième tableau :

[205] Noko en lingala signifie oncle en français.

Le Prophète : « *Sœur en Christ, je suis venu vous apporter le soutien du Tout Puissant…* »

Le Prophète : « *Que Dieu Tout Puissant vous entende ! Quant aux souffrances que peuvent vous causer d'autres humains, rappelez-vous que dans Romain 2, verset 1 à 3, l'Apôtre Paul nous interdit de juger* » (Tableau VI : 59)

Il y a une observation très pertinente de l'usage que Norbert Mobyem Mikanza fait des potentialités théâtrales de la vie sociale dans laquelle il puise des ressources créatrices d'une écriture scénique, d'une esthétique théâtrale. Il nous a semblé que pour Norbert Mobyem Mikanza la dramaturgie telle qu'il la conçoit, n'est pas uniquement un souci de faire de l'art. Elle est aussi et même avant tout un moyen d'exercer la fonction sociale, de dire le mal, de le corriger, de l'extirper.

Quant au dialogue par questions / réponses dans *Tu es sa femme*, il tourne essentiellement autour des questions soulevées plus haut qui peuvent se résumer sous une forme paradigmatique. L'Amie, L'Epouse, les modernes doivent répondre à une série des questions posées par les anciens (L'Oncle, La Mère et La Sœur). Deux questions principales auxquelles sont sommés de répondre les modernes s'énoncent ainsi : « *Où a-t-on jamais vu une chose pareille* ? » (Question 7)

« *Où a-t-on jamais vu interdire qu'on vienne prendre des nouvelles d'un malade* ? » (Question 8)

Ces deux questions résument l'atmosphère d'affrontement entre les deux groupes. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une demande d'explications ou d'une information. Les traditionnels rejettent la position des modernes qui abandonnent le malade dans sa solitude alors qu'au village il est entouré d'une nombreuse présence humaine. C'est tout le sens des questions 13, 14, 15, 23, 24, 25, 58 qui sont d'ailleurs de pures redondances.

A ces questions, L'Epouse répond aussi par des questions (Questions 17, 18, 22, 26, 28, 29) qui peuvent se résumer par : « *Quel traitement le devin a-t-il proposé* ? » Cet affrontement entre la belle famille et L'Epouse dure jusqu'au moment où L'Amie (le médecin) précise la nature de la maladie dont souffre le mari.

Au fait, cet affrontement entre la belle famille venue du village, excepté La Sœur, L'Epouse, (licenciée en mathématiques) et L'Amie (médecin) réintroduit une vieille thématique désuète qui date des premières années des indépendances africaines : le conflit entre la modernité et la tradition.

En 1993, année de la première représentation de *Tu es sa femme*, cette thématique nous a semblé quelque peu surannée et même démodée. Elle est de nature à décroître l'intensité de l'action dramatique qui aurait dû se centrer principalement sur le risque du SIDA.

La deuxième série de questions porte sur la conversation entre L'Amie et L'Epouse. Cette dernière est préoccupée d'obtenir auprès du médecin de quelle maladie son mari est atteint (Question 48) : « *Mais de quoi donc est-il malade* ? » Et lorsque L'Amie (le médecin) lui révèle la vraie nature de la maladie dont le mari souffre, L'Epouse dans son monologue intérieur s'interroge sur son sort et celui des enfants (Questions 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55).

Par ces interrogations intérieures, elle exprime les sentiments d'un être qu'aucun propos, aussi généreux soit-il, ne peut consoler une personne aussi infortunée qu'elle.

Vers la fin de l'action dramatique, avant le dénouement qui coïncide avec la mort du mari, il y a une sorte de détente, de déconstruction du tragique lorsque le prophète veut se rassurer de quelle maladie souffre le mari : « *Puis-je savoir depuis quand le mari est souffrant* ? » De la réponse à cette question dépend le désir du prophète de devenir l'amant de L'Epouse après les funérailles. Il promet d'être « *là pour protéger, comme nous le prescrit La Sainte Bible, la veuve et l'orphelin au nom de Jésus* ! » (Tableau VI : 60). L'Epouse a compris que si Le Prophète lui demande de fermer les yeux avant qu'il ne commence sa prière, c'est « pour scruter » le visage de la femme et la beauté qui s'en dégage.

A suivre Norbert Mobyem Mikanza dans le cheminement de la composition du dialogue théâtral dans *Tu es sa femme*, nous assistons à l'intégration des deux données culturelles de la vie sociale dialogique au sein des répliques : la conversation quotidienne et la prédication dans des Eglises de réveil où les prédicateurs recourent constamment à la fonction phatique du discours pour

vérifier si son message est bel et bien reçu et compris. Le recours à de tels procédés peut déjà à ce niveau de notre analyse, être retenu comme l'un des traits pertinents du style et de la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza. A ces deux modes de structuration du dialogue et d'enchaînement vient s'ajouter le recours au procédé d'un procès judiciaire.

TROISIEME PARTIE :

LES STRUCTURES PROFONDES

CHAPITRE VIII : LA DRAMATURGIE A LA MOBYEM MIKANZA COMME PREMIER ELEMENT DE SA VISION

La première et la deuxième partie de cette étude ont eu pour tâche principale respectivement d'élaborer un panorama historique du théâtre congolais de langue française, afin de situer la place que Norbert Mobyem Mikanza occupe en son sein et d'analyser les structures de surface. L'idée-force qui nous a guidé tout au long du parcours de ces deux premières parties a été de cerner l'originalité de la production des textes de théâtre et de création dramatique en République Démocratique du Congo, d'en définir les types de narration dramatique, de classifier les personnages, d'analyser le langage. Les différentes classifications antérieures ont pu révéler des tendances diverses de l'écriture dramatique congolaise, et ont permis dans la suite d'y inscrire Norbert Mobyem Mikanza.

Plus particulièrement dans la deuxième partie, nous avons pu nous rendre à l'évidence qu'un texte de théâtre ne sera jamais pour Norbert Mobyem Mikanza que l'élément de base d'un spectacle. Le texte de théâtre n'a jamais été pour lui des prétentions littéraires, mais essentiellement un projet de spectacle et de jeu qui, à la rigueur, pourrait terminer sa course dans une maison d'édition. A l'examen de ses nombreuses pièces, nous avons pu observer que celles qui n'avaient pas été éditées sont plus nombreuses que les cinq qu'il a pu envoyer chez l'éditeur.

Le texte n'est qu'un simple moyen pour le dramaturge pour faire toucher du doigt au spectateur la misère du peuple congolais, de la dire, de caresser le poil du pouvoir mais également d'en dénoncer la mauvaise gestion. Donc nous pouvons dans cette partie, et au cours de nos prochaines discussions, nous assurer de trois certitudes pour l'ensemble de son œuvre ;

1. La dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza n'a rien d'extraordinaire. Elle s'est élaborée dans le moule traditionnel de l'écriture dramatique du vingtième siècle ;
2. La dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza est fonctionnelle, elle a été pour lui le moyen efficace de dire « le mal congolais » ou pour emprunter la terminologie de son époque, de dénoncer « les 10 fléaux » qui rongent la nation ;
3. Deux types de pièces : celles de dénonciation et celles de commandes.

Le présent chapitre aura pour tâche principale d'examiner les points ci-après énumérés : le respect de la norme classique, la source d'inspiration et enfin une atmosphère tragique.

1. **Le respect de la norme classique**

Lorsqu'un critique de théâtre analyse l'écriture dramatique d'un auteur, il est souvent tenté d'en classer les textes en trois catégories : la tragédie, la comédie et le drame. On a longtemps aussi essayé d'élaborer le même parallélisme entre ces catégories et les différentes étapes de la vie de Norbert Mobyem Mikanza. Cela peut, de prime à bord, procurer un schéma fort séduisant : son théâtre est lié à sa vie d'enseignant, d'ancien religieux, de metteur en scène talentueux, de directeur de théâtre national. Il s'agit en fait d'un metteur en scène, amateur au départ, avant qu'il ait entrepris ses études de théâtre dans une université américaine et qui vient au texte par nécessité. Cependant le schéma conserve pour l'essentiel quelque valeur puisqu'il aide à fixer les idées et à voir, abstraitement, les grands moments, au nombre de trois, par lesquels traverse effectivement l'œuvre de Mobyem Mikanza : l'œuvre d'un religieux et d'un enseignant, l'œuvre d'un directeur du théâtre national et enfin

celle d'un homme déçu par le pouvoir qu'il a servi et au maintien duquel il a cru avoir contribué et dont il espérait récompense, sinon gratitude.

Ce dernier moment me semble plus vrai sur lequel on pourrait fonder une réflexion critique. Ces trois catégories correspondent dans leurs grandes lignes aux trois premières certitudes définies plus haut. Mais ce qui importe, après cette première tentative ayant permis de catégoriser de façon empirique la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza, c'est que nous pouvons revenir à ce qui a été annoncé plus haut, c'est-à-dire examiner comment le dramaturge congolais a manipulé le moule dramatique qu'il a mis au service de sa dramaturgie.

Le théâtre tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, quoi qu'on dise, est un fait colonial comme le sont d'autres pratiques sociales : la religion chrétienne ou le port d'une cravate. Notre théâtre s'inscrit désormais dans un « schéma d'évolution »[206] qui parti de la Grèce antique, est passé par Rome pour se répandre dans toute l'Europe et dans « les nouveaux mondes », parmi lesquels l'Afrique. Ce schéma d'évolution en ce qui concerne le théâtre, est celui tracé par Aristote dans sa *Poétique*[207] . Et en fait, les catégories proposées par Aristote au nombre de six (le chant, l'expression, l'histoire, les personnages, la pensée, le spectacle) sont bien présentes pour leur grande partie dans les pièces africaines en général et dans celles de Norbert Mobyem Mikanza en particulier. Elles y rendent bien compte de l'ensemble des modalités possibles de spectacle. Autant également elles permettent d'analyser la production dramatique de Norbert Mobyem Mikanza.

A. L'enchaînement linéaire de l'action

[206] BECKES, J.L., *La littérature européenne*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 14
[207] Dans sa traduction nouvelle de 1980 aux Editions du Seuil, à Paris

Au regard de la disposition et de l'enchaînement des événements racontés dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza, l'on pourrait proposer un schéma auquel le dramaturge soumet presque la totalité de son œuvre théâtrale. Ce schéma part souvent d'un prologue ou parfois d'un résumé de l'action, le déploiement du résumé en différentes péripéties de l'action et enfin le dénouement et l'épilogue. Tel est le cas dans *Pas de feu pour les antilopes, Bataille de Kamanyola*. La composition de *Monnaie d'échange* commence par le résumé de trois actes qui divisent l'action de la pièce, tandis qu'au lever de rideau de *Notre Sang* un acteur vient réciter la prière testamentaire de l'auteur calquée sur le modèle de François Villon dans la forme comme dans le contenu.

Dans *Tu es sa femme* deux intertextes font office de prologue : la dédicace, et la préface de Yoka lye Mudaba viennent respectivement décrire l'atmosphère générale de la pièce et le résumé de son action.

Procès à Makala cependant présente une structure singulière. La pièce se joue d'un trait. Elle semble audacieuse, ne se soumettant à aucune règle établie.

Le nœud des actions dramatiques chez Norbert Mobyem Mikanza est assez simpliste. La linéarité des événements parait définir clairement la particularité de la dramaturgie narrative de Norbert Mobyem Mikanza. Les événements se déroulent sans obstacles, sans coup de théâtre. En effet, les actions se progressent en continuité par des tableaux et / ou des actes et des scènes. Nous n'avons perçu nulle part la présence du suspens en fin d'acte, de scène ou de tableau. Il va sans dire que dans pareil cas, le dénouement est attendu inéluctablement.

B. Les personnages

Le personnage de théâtre chez Norbert Mobyem Mikanza est toujours en situation difficile. Son effort consiste à trouver la solution qui permette de sortir de l'impasse. Et souvent il s'en sort. Le notable Mayamu réussit à imposer son

modèle économique rejeté pourtant par le pouvoir (*Pas de feu pour les antilopes*) ; l'Armée Nationale (*Bataille de Kamanyola*) finit par triompher de la rébellion, même si c'est grâce à une espèce de « deus ex machina » que représente le commandant en chef. Le pouvoir ébranlé, parvient à se maintenir (*Notre Sang*) malgré la révolte des jeunes qui pourtant l'a mise à mal. C'est également la loi du plus fort qui triomphe malgré les vociférations de l'Etudiant (*Monnaie d'échange*) : L'appareil répressif judiciaire a eu raison de tous les jeunes qui s'opposaient au pouvoir établi. Le garçon qui dans *Procès à Makala* a vainement cherché à condamner la société est resté à la fin de la pièce en prison, « assis sur un escabeau, les mains toujours accrochées aux barreaux ». Le malade de *Tu es sa femme* a été vaincu tandis que le SIDA, personnage dont l'image traverse l'action de la pièce en dépit de son absence scénique, en sort triomphant.

Les personnages de Norbert Mobyem Mikanza dans l'ensemble, entretiennent entre eux des relations sociales de parenté (la mère, l'oncle, la sœur), d'affectivité et d'amitié (la fiancée de l'Ami, le fiancé), de professionnels (les soldats, le commandant en chef, les chefs Mukoko et Manga, les notables, les artisans, le Directeur, l'Etudiant, le Président du tribunal, l'Avocat, le Juge, le Curé. Ils sont également recrutés dans les pièces selon leur sexe (la femme, le garçon), selon leur âge (la jeune femme). Ils viennent aussi de la sphère de types sociaux : le sorcier (Dititi, Musongi), le voleur, l'assassin. D'autres personnages sont des voix incorporelles.

A partir de cette typologie embryonnaire dans sa nature, nous pouvons tirer une première conclusion, sans doute hâtive, mais assez éclairante sur la dramaturgie du personnage chez Norbert Mobyem Mikanza.

a) Les personnages portent des colorations de l'espace scénique du village et de la ville (*Pas de feu pour les antilopes* et *Bataille de Kamanyola*). Il est question ici d'un affrontement entre la tradition et la modernité, respectivement d'une économie modernisée dans le village de Benga qui a triomphé d'une

économie demeurée traditionnelle, pratiquée dans le village de Kipwala, et des armes miraculeuses du rebelle réduites en poussière par les armes modernes de l'Armée Nationale.

b) L'affrontement entre la jeunesse et les adultes. Ce paradigme est le plus important et semble structurer l'imaginaire de Norbert Mobyem Mikanza. Il parcourt les pièces comme *Procès à Makala* qui, en fait, est la mise en accusation de la société des adultes, dans laquelle il n'est pas aisé de s'insérer. C'est la même composition que l'on pourrait appliquer à *Monnaie d'échange* qui, en fait, est la réplique dans sa forme améliorée de *Procès à Makala*.

c) L'affrontement politique entre les détenteurs du pouvoir d'Etat et le peuple représenté par les jeunes dans *Bataille de Kamanyola* et *Notre Sang*, mais la première pièce est plus politique que la seconde. Si 20 ans après la parution de *Bataille de Kamanyola* dans laquelle les rebelles tentent de conquérir le pouvoir, le dramaturge reprend presque le thème identique, c'est sans doute parce que la situation du pays ne semble pas avoir progressé. En fait, aux rebelles de *Bataille de Kamanyola* se sont substitués les Meneurs de *Notre Sang*. Dans *Bataille de Kamanyola*, Norbert Mobyem Mikanza se situe du côté du pouvoir, dans *Notre Sang*, il en est l'opposant.

C. Le chant et la danse

Le chant (la poésie) et la danse sont des expressions artistiques autonomes. Ils ne sont pas des arts mineurs mis au service du théâtre même lorsqu'ils sont intégrés dans la trame d'une pièce de théâtre pour en exprimer le climat soit de joie soit de tristesse, auquel le spectateur s'attend.

La chanson de Tabou Ley (alias Rochereau), Mokolo na kokufa[208] exécutée par l'Assassin au début de *Procès à Makala*, est l'hymne de tous les laissés pour

[208] Mokolo na kokufa : le jour de ma mort

compte : le pauvre (mutu ya pauvre), la prostituée (mwasi ya ndumba). La chanson oppose cette catégorie à celle du riche (mutu ya mbongo).

La prière testamentaire de *Notre Sang* et la dédicace au début de *Tu es sa femme* ont épousé des formes versifiées. Ce sont des poèmes inspirés des legs de François Villon.

Dans *Pas de feu pour les antilopes*, a été inséré une danse à laquelle les deux chefs Mukoko et Manga se sont livrés pour mesurer leur capacité d'endurance physique. Au fait, la tradition classique, du moins celle d'Aristote, préfère que le chant soit exécuté dans la dernière partie, c'est-à-dire dans l'épilogue. Mais pendant des siècles entiers, de nombreux dramaturges n'ont plus suivi cette règle.

Dans *King lear* par exemple, Shakespeare fait chanter le fou à plusieurs reprises comme l'Assassin le fait dans la scène d'exposition de *Procès à Makala* de Norbert Mobyem Mikanza. Plus proche de nous, Césaire dans *Saison au Congo*, recourt maintes fois aux chants en faisant chanter le joueur de la sanza[209]

En règle générale, dans le théâtre contemporain, des dramaturges ont réglé autrement la question du chœur antique en laissant cette fonction à un personnage unique qui récite des strophes ou exécute un chant en s'adressant au public.

Quant à la fonction conférée à la musique dans le théâtre, l'idée que celle-ci véhicule une valeur mystique demeure. La musique et le chant donnent à la parole (le dialogue), au geste et au mouvement le pouvoir de transfiguration, un pouvoir de séduction que la parole seule ne possède pas souvent.

D. Le spectacle

Il est aussi intéressant d'examiner les possibilités de théâtralisation au sein des pièces de Norbert Mobyem Mikanza, ce que les spécialistes du théâtre

[209] La sanza est un instrument de musique traditionnel en République Démocratique du Congo

appellent « *théâtralité d'un texte* » définie par Anne Ubersfeld comme : « *le fait qu'il (le texte) peut être joué sur scène* »[210]. Cependant, étant donné le sens confus que recèle ce terme, Ubersfeld précise en ajoutant que

> l'on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation des signes qui disent clairement la présence du théâtre. Par extension, et de façon peut-être discutable, on peut appeler théâtralité le fait que tel échange vécu a la densité d'un échange scénique, ou que l'on peut repérer dans les échanges parlés la présence de jeux de rôles[211]

De façon empirique on peut dire que la théâtralité est la caractéristique fondamentale pour un texte de théâtre, un roman ou un événement d'être portés sur une scène comme jeu, comme spectacle, d'être « jouables ».

Pour ce qui est des pièces de Norbert Mobyem Mikanza, cette caractéristique fondamentale de théâtralité n'est pas discutable. Ce sont d'abord dans leur source d'inspiration comme dans leur réalisation, des textes d'un metteur en scène plutôt que d'un dramaturge. Ces créations viennent à l'écriture bien après leur mise en spectacle. L'exemple de *Tu es sa femme* pour ne prendre que celui-là est le plus frappant. Norbert Mobyem Mikanza a inséré à la fin de sa pièce des extraits du cahier de mise en scène de la création du jeu. Quiconque a assisté aux représentations des pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza n'a pas tardé à s'apercevoir qu'elles ont été mieux élaborées que les textes dramatiques qui s'en suivent et dont la composition est souvent chaotique si l'on les apprécie en tant que textes de littérature dramatique. On éprouve de la peine pour conférer à ces textes le statut de textes littéraires.

E. La pensée

[210] Ubersfeld, A., op.cit. p.83
[211] Ibidem, p.83

La pièce de Norbert Mobyem Mikanza n'est pas composée pour répondre aux exigences que nous venons d'évoquer précédemment. Elle est fondamentalement imaginée en fonction d'une pensée directrice de l'œuvre et les autres éléments sont des moyens au service de celle-ci, au sein desquels elle s'insère harmonieusement.

Pour construire une idée dans une pièce donnée, Norbert Mobyem Mikanza la confie à un personnage ou à des personnages. Sans anticiper sur l'objet du dernier chapitre qui traite de ce point, nous aimerions, dès à présent, énumérer quelques lignes maîtresses qui représentent les idées de Norbert Mobyem Mikanza.

1° L'idée de conflit dramatique ;

2° Le mal congolais exprimé par le personnage du garçon ;

3° L'idée des droits du citoyen conférée au personnage de Militant ;

4° Le compromis et la compromission face au pouvoir comme fondement même de la conscience du dramaturge. C'est autour de ces quatre idées que pourrait se bâtir la configuration fondamentale de l'univers de Norbert Mobyem Mikanza.

F. L'idée de conflit entre les personnages et de progrès

A notre sens, il existe un élément important qui, d'ailleurs, doit accompagner la substance même d'une pièce de théâtre, c'est l'idée de conflit. Celui-ci n'apparaît pas comme une exigence auprès d'Aristote. Le conflit est la source du flux tragique ou comique d'un texte de théâtre, même s'il se dissimule à travers les autres procédés de la structure dramatique. C'est le conflit qui nous permet à nous lecteurs, ou à nous spectateurs, de suivre l'évolution de l'action à travers l'affrontement entre Mayamu et son chef de village (*Pas de feu pour les antilopes*), entre le garçon et les adultes *(Procès à Makala*), entre l'Armée Nationale et les rebelles (*Bataille de Kamanyola*), entre L'Etudiant et le

Directeur (*Monnaie d'échange*), entre le Militant et le pouvoir (*Notre Sang*), et enfin entre la médecine moderne et les pratiques ancestrales de l'art de guérir (*Tu es sa femme*).

2. La source d'inspiration

Norbert Mobyem Mikanza[212] est fondamentalement un enseignant, formé à la Régence d'Arlon (Belgique). Il est possible qu'il ait eu le goût du théâtre par le biais de ses études littéraires et de professeur de français. Mais ce qui nous semble vraisemblable c'est qu'il ait eu l'idée et le désir de fournir des distractions à ses confrères, aux postulants et aspirants de la maison de formation religieuse (La pédagogie des Frères Joséphites de Kikwit), également aux élèves de l'internat[213] de l'Institut Don Bosco où il enseignait le français. C'est sans doute pour satisfaire cette exigence de formation que les premières représentations du répertoire de son Théâtre de Petit Nègre ont adopté un ton didactique et moralisateur. Il a trouvé dans ce genre son rythme personnel, sa manière propre d'expression et il continuera de le pratiquer tout au long de sa carrière d'homme de théâtre, peu importent quelques brefs moments d'interruption. Et s'il fait jouer *Trois prétendants, un mari* du camerounais Oyono Mbia, sa propre adaptation de *La mort de Chaka* récit épique du sud-africain Raphaël Mofolo, *Pas de feu pour les antilopes,*[214] sortie de sa propre main avant sa publication collective avec Paul Mushiete, c'était pour donner une réponse à cette demande intérieure d'enseigner et de moraliser la vie.

En effet, la représentation de *Trois prétendants, un mari* a servi à remettre sur la selle le crucial problème de la dot, du moins de ce que les parents des

[212] Ancien Frère Joséphite et professeur de français à l'Institut Don Bosco de Kikwit Sacré cœur, province de Bandundu, en République Démocratique du Congo.
[213] Internat : pensionnat
[214] Nous avons rencontré à l'Université M. Balabala, enseignant à la faculté des lettres et sciences humaines, ancien acteur dans la troupe du Petit Nègre qui nous a fourni des riches renseignements sur la troupe et son répertoire.

filles en ont fait, une source de revenus, dénaturant ainsi la pratique de la dot qui chez nos ancêtres n'avait qu'une valeur de symbole entre deux familles. Le Chaka, tel qu'adapté par Norbert Mobyem Mikanza, est un personnage mitigé, situé entre un nationalisme intransigeant vis-à-vis de l'ancien maître colonisateur et le caractère sanguinaire de l'exercice du pouvoir, qui hante les nouveaux dirigeants africains issus des indépendances. Pour l'essentiel, Norbert Mobyem Mikanza a une préférence pour un pouvoir plutôt tolérant même lorsque persiste le danger de dérapage. Si *La Mort de chaka* est une pièce éminemment politique, *Pas de feu pour les antilopes* est plutôt un drame social et économique qui insiste particulièrement sur la gestion de la chose publique, sur la quête d'un système économique qui convient à cette période de l'Histoire de notre pays, sur la mégestion qui inflige au peuple congolais des conditions misérables indicibles. C'est pourquoi, à la manière du *Gouverneur de la rosée* de Jacques Roumain, Norbert Mobyem Mikanza propose des moyens d'y remédier. Le dramaturge demeure fidèle au moule d'action qu'il s'est choisi et respectueux de ses penchants d'enseignant.

Dès le début de sa carrière de metteur en scène, il donne le ton et dessine le moule d'un théâtre qui sera didactique et moralisateur. L'Afrique doit réformer son mode de production si elle veut survivre (*Pas de feu pour les antilopes*). Telle est la leçon professée sur un ton nationaliste dans cette pièce.

Allo Mangembo Keba en fait, une adaptation de L'inspecteur général ou *Le Revizor* (1836) de l'écrivain russe Nikolaï Vissilievitch dit Gogol (1809-1852) exploite son thème de prédilection : la corruption qui gangrène l'administration publique et qu'il conseille d'extirper. Norbert Mobyem Mikanza est-ce déjà un auteur traditionnel ou moderne comme on a pris l'habitude de classer les écrivains africains ? Ce qui est vrai c'est que la représentation des œuvres d'auteurs ne permet pas à ce niveau d'identifier prématurément Norbert Mobyem Mikanza ou de l'enregistrer au sein des dossiers classiques connus. Si sur le plan du contenu sémantique des représentations l'on peut déjà trouver

dans quelle direction Norbert Mobyem Mikanza chemine, au niveau de l'écriture dramatique, nous l'avons découvert très chaotique.

Les six pièces que nous avons eu à analyser : *Pas de feu pour les antilopes*, *Procès à Makala*, *Monnaie d'échange*, *La Bataille de Kamanyola*, *Notre Sang* et *Tu es sa femme* échappent quelque peu à l'idée de convention littéraire, tant il est apparent que ces œuvres pèchent par excès d'illusion théâtrale. En effet, dans *Les termes clés de l'analyse du théâtre*[215], Anne Ubersfeld dit ceci de l'illusion théâtrale : « l'illusion théâtrale est traditionnellement définie comme le pouvoir qu'a la pratique théâtrale de fabriquer un objet ressemblant tellement à la réalité que le récepteur/spectateur en est dupe et le prend pour le réel. »[216]

La dramaturgie de Mobyem Mobyem Mikanza pose justement cette épineuse question de « distanciation » de l'acteur que Bertolt Brecht évoquait souvent dans ses lectures du théâtre[217]. Comme Brecht, Norbert Mobyem Mikanza semble à la fois échapper et renoncer au travestissement de son théâtre en dépouillant ses personnages, et l'espace et le temps à travers lesquels ces personnages évoluent, d' actions qu'ils animent, de défroques le théâtre. Sur la scène les personnages (les chefs de villages, le garçon, les femmes, le malade du SIDA, le jeune étudiant, le militant…) apparaissent comme tels, comme dans leur réalité quotidienne. Ils nous renvoient à des réalités vécues. C'est grosso modo, la réalité de ceux qui dirigent le pays et de ceux qui en subissent le contre coup.

En nous reportant à l'anecdote du soldat de Baltimore dont Antoine Compagnon nous fait part et que nous avons évoqué déjà, nous pouvons saisir la primauté de la distanciation du réel chez Norbert Mobyem Mikanza, nous demander si cette réalité est classable. Une seconde question surgit à l'esprit lorsqu'on envisage d'analyser ce volet du chapitre sur l'illusion dans le théâtre

[215] Editions du Seuil, Paris, 1996
[216] P. 47
[217] Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 106

congolais. En 2002, à l'occasion d'un café littéraire de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Kinshasa, M. Mimbu Ngayel a fait une communication sur le thème très évocateur : *Théâtre populaire congolais ou une esthétique libertaire*. L'auteur y fait observer une réduction de distance entre l'art, domaine du fictif et la réalité, domaine du vécu quotidien dans ce genre de théâtre. C'est comme le Soldat de Baltimore évoqué par Compagnon par lequel s'illustre le phénomène d'illusion parfaite. Ne comprenant pas qu'il était au théâtre ; « le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voit Ophello qui s'écrie : « *Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche* ». Cette réplique à peine finie d'être prononcée, le soldat tire sur l'acteur qui jouait Ophello et lui casse un bras.[218]

Quelles que soient ses apparences du réel, l'action théâtrale demeure essentiellement un produit d'une fiction. Elle est fondamentalement une fiction.

A travers le théâtre de Norbert Mobyem Mikanza, on lit ou on regarde ce qui a eu lieu effectivement. *Pas de feu pour les antilopes* reprend essentiellement le débat qui a suivi l'indépendance. La question principale a été celle posée par la négritude agressive et anticolonialiste et la négritude de réconciliation avec l'ancien colonisateur.

Dans une interview accordée à Charles Nkiere Bel- Kiansil Namwize, le 20 août 1986 à Kinshasa et que ce dernier reprend intégralement dans les annexes de sa dissertation de DES[219] en 2005, Norbert Mobyem Mikanza déclare à propos de *Pas de feu pour les antilopes* que son œil (son regard) s'intéresse aux problèmes de la société et plus particulièrement à l'injustice envers les faibles. Et si nous avons cherché à classer les œuvres théâtrales de Norbert Mobyem Mikanza c'est plus par commodité et dans le souci de didactisme que par tout autre considération d'ordre rhétorique ou poétique.

[218] Cours de M. Antoine Compagnon, www.fabula.org/cgi-bin/imprimer.ph? Doc=/Compagnon/genre3.phb
[219] DES : Diplôme d' Etudes Supérieures

Norbert Mobyem Mikanza a appartenu à son siècle (le XXe siècle) qui a postulé pour l'idéal de l'abolition des genres, qui sont des notions historiques, idéologiques, essentialistes, classiques. Malgré cette volonté d'abolition de genres, l'on a cru voir ressurgir au cours du siècle, la réhabilitation de la rhétorique. Cette ambiguïté caractérise la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza. Peu importe, nous tenterons de classer l'œuvre de Norbert Mobyem Mikanza en tenant compte de deux faits essentiels à notre sens : a) *La présence du théâtre comme genre littéraire et comme un jeu de spectacle* ; *Le théâtre est au Congo un fait colonial*. Les cérémonies religieuses et les rites d'intronisation des chefs au sein des sociétés traditionnelles sont-ils expresso senso des représentations théâtrales ?

Une messe catholique en Occident se transforme-t-elle en jeu de spectacle ? A ce propos, pour un critique de théâtre tanzanien E. Hussein dont le texte a été publié en kiswahili par M. Romain Kasoro Tumbwe,

« le théâtre est une pratique artistique particulière, et non une partie des grands rituels communautaires. Il s'oppose à l'absence de distinction entre le théâtre et vie sociale, c'est-à-dire politique : entre théâtre et religion »[220]. C'est Alain Ricard qui commente ainsi l'argument d'E. Hussein dans « *Comment écrire pour le théâtre en suivant Aristote* ». Et plus précisément dans notre pays, le critique trouverait difficilement des éléments définitionnels susceptibles de circonscrire la notion de théâtre en tant que genre et art dans les pratiques culturelles ancestrales. Un saltimbanque, un amuseur public, un rhapsode allant d'un marché à l'autre est-il acteur de théâtre et fait-il du théâtre ? Les dramaturges à leur tour devaient sortir de cette confusion qu'il faut dissiper. Pour l'étude de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza, nous tenterons de regrouper les pièces en leur appliquant la notion de genre comme système, c'est-à-dire comme médiation entre les œuvres et la littérature. Ce faisant, nous

[220] Hussein, E., *Comment écrire pour le théâtre en suivant Aristote*, Centre de recherches, d'Echanges et de Documentation Universitaire, Travaux et Documents, Nairobi Kenya, 1991, traduit par Kasoro Tumbwe (Université de Kinshasa)

reconnaissons que les œuvres individuelles du dramaturge congolais existent bel et bien, mais qu'il ne faut les classer de manière explicite au sein des catégories comme la comédie, la tragédie, le drame. La classification de ces œuvres tiendra davantage compte de leur contenu que de leur forme. Ainsi nous pouvons les regrouper autour de ce qui, substantiellement, semble tourner autour de certains éléments permanents : une atmosphère tragique et un air social comme résultat de l'exercice du pouvoir politique sur les citoyens dans un espace national. C'est là une évaluation des idées, une interprétation du sens.

3. L'atmosphère tragique

La définition du concept de tragique que Anne Ubersfeld emprunte à Lucien Goldmann nous semble très proche de notre préoccupation. Selon l'analyse qu'il fait à propos de Racine, « le tragique consiste donc dans la présence en un même lieu de deux exigences contradictoires, l'une et l'autre données à la fois de force et de valeur, et dont le héros ne peut s'acquitter en même temps »[221].

Le terme « tragédicité » nous semble plus approprié car, outre qu'il est le caractère tragique de la tragédie, il « exprime le sens de l'existence singulière et collective… »[222]. Nous pensons que tragédicité forgée sur le modèle de la littérarité, est un air (une atmosphère) à travers laquelle un individu vit un événement d'où naît de façon inévitable un conflit entre ses propres aspirations, désirs, volonté, besoins et les obstacles auxquels il s'affronte dans son environnement médiat ou immédiat.

Ainsi le Meneur et son Adjoint (*Notre Sang*) et le Malade et l'Epouse (*Tu es sa femme*) sont-il confrontés à cette dualité ? Le désir et la volonté des deux premiers de transformer le pays et de lui proposer une gestion différente, plus

[221] UBERSFELD, A., Op.cit., p.80
[222] HEYNDELS, Ingrid, *Le conflit racinien, esquisse d'un système tragique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p.59

proche des préoccupations de la population butent contre l'obstination des gouvernants de préserver leurs positions de bénéficiaires des biens publics. Mais ils seront vaincus par le pouvoir.

De leur côté, le Malade et l'Epoux dans *Tu es sa femme*, après de brillantes études en Europe (l'Epoux en sciences économiques et l'Epouse en mathématiques) butent contre un mal incurable, le SIDA alors qu'un bel avenir leur est promis et qu'il est même accessible dans un proche avenir.

Dans un cas comme dans l'autre, les personnages vivent cette atmosphère d'attente fatale à laquelle ils n'échapperont pas, le rapport de force entre les deux camps adversaires étant disproportionnés. Les plus faibles placés les uns face au SIDA et les autres face à la puissance de l'oppression du pouvoir cheminent inéluctablement vers leur perte.

Il n'a pas été question ici d'examiner si, comme dans toute tragédie classique, le style est noble, les personnages sont de haut rang, le sujet emprunté à l'Histoire et si le pouvoir réglementaire d'Aristote a été respecté.

Bien au contraire, les personnages sont plutôt pour *Notre Sang* de simples étudiants dormant sur des grabats et pour *Tu es sa femme*, des hommes simples issus de familles paysannes et nés dans un village. Leur langage est celui de tout le monde.

Il est donc possible de traduire au théâtre un air de tragique à travers une écriture « anomique ».

4. Un air social

Le second registre dans lequel on pourrait ranger d'autres pièces se construirait également autour d'une dualité de prises de positions de type :

- la situation sociale doit s'améliorer ;
- la situation doit demeurer comme elle est.

C’est cette structure que l’on peut extraire des pièces comme *Procès à Makala*, *Monnaie d’échange*, et aussi *Notre Sang*.

Dans les trois pièces à coloration sociale, la jeunesse est la victime indiquée. Elle subit l’injustice pratiquée par les adultes. Ce schéma jeune vs adulte opérationnel dans *Procès à Makala* semble avoir évolué lorsque le dramaturge l’a appliqué dans *Monnaie d’échange* où la jeunesse est aussi atteinte par le mal incurable qui ronge la société. La Sœur de l’Etudiant ainsi que l’Ami de l’Etudiant sont aussi corrompus que le Directeur d’administration publique. Ils donnent ainsi la mesure de l’étendue du mal.

La dernière catégorie des pièces est celle des pièces de commande. Ainsi *Pas de feu pour les antilopes* est une manière discrète de remercier le pouvoir en place qui vient de gratifier le metteur en scène du prestigieux poste de Directeur général du Théâtre National. Les accents épiques de *Bataille de Kamanyola* en l’honneur de Mobutu sollicitent auprès du ministre de la Culture et des Arts le maintien du dramaturge à la tête de la troupe nationale. Quant à *Tu es sa femme*, la demande de produire une pièce de théâtre dont le thème participerait à la campagne de lutte contre le SIDA, aurait été faite par UNICEF.

Ces trois œuvres sont certes des pièces de commande. Comme toutes les œuvres de cette nature, elles ne résistent pas à l’usure du temps. Toutefois les problèmes posés par ces pièces, leurs compositions nous attirent vers le haut. C’est là que nous découvrons l’essentiel : sauver la nation (*Bataille de Kamanyola*), changer la vie dans le sens du progrès (*Pas de feu pour les antilopes*), vaincre le SIDA (*Tu es sa femme*).

En conclusion, il demeure que dans les textes de théâtre sortis de la plume de Norbert Mobyem Mikanza on observe un modèle de narration très simple : la pièce commence par l’annonce d’un événement qui éclate en morceaux, en mini- récits que chaque personnage vient raconter. Il s’agit en fait d’une série de péripéties qui se suivent sans qu’elles ne se rattachent les unes aux autres. Une exception cependant dans *Pas de feu pour les antilopes* dont la facture est

classique. Dans *Procès à Makala* par exemple, au changement de personnage principal correspond au changement de récit. Chaque personnage (le garçon, l'assassin, la femme) vient sur scène pour faire part de son propre vécu.

En définitive, on peut oser affirmer que la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza est à la fois moderne dans le sens de classique et de traditionnel et post-moderne dans le sens de rupture avec Aristote et la tradition issue de la Renaissance et de l'époque moderne.

CHAPITRE IX : NORBERT MOBYEM MIKANZA, DIOGENE OU PLATON ?

La révolte contre un pouvoir, l'anarchisme, aujourd'hui l'alter-mondialisme tout comme leur revers de la médaille, le compromis ou le politique, l'allégeance à un pouvoir, ne sont pas des faits et des comportements réservés exclusivement à notre époque. Michel Onfray nous rapporte que dans l'Antiquité,

> … les philosophes se partagent en deux familles : ceux qui refusent l'exercice du pouvoir, sous toutes ses formes, et ceux qui tentent tant bien que mal, de la concilier avec leurs idéaux. Aux sources de ce divorce philosophique, des esprits incompatibles, Diogène et Platon[223]

Diogène incarne pour nous les modernes, l'une des façons « *d'appréhender le pouvoir, de le considérer et d'en user* »[224]. Le philosophe Diogène, entendons par là, l'intellectuel, le scribe, selon l'expression préférée du sociologue français Régis Debray ne souhaite ni exercer, ni éclairer le pouvoir auprès d'Alexandre le grand, ni en user, ni en tirer profit. Ce disant, Diogène s'instaure ainsi en philosophe des idées pures. Le seul vrai pouvoir qui compte et à quelque égard pour lui c'est « l'empire de soi ».

Platon est aussi un philosophe des idées pures pour qui « seul est légitime au pouvoir l'individu formé à la sagesse des philosophes sinon, à défaut, un Roi de fait initié ensuite à la philosophie. »[225] On peut se rappeler aisément les fameux concepts de Philosophe- Roi ou de Roi- Philosophe.

Comment tirer profit de ces deux prises de positions venues de deux philosophes de l'Antiquité face au pouvoir politique pour les rapprocher de nos

[223] ONFRAY, M., « De part et d'autre de la barricade », in *Le Magazine littéraire*, n° 436, novembre 2004, p.30
[224] Idem, p.32
[225] Ibidem, p.33

préoccupations ? Pour un meilleur éclairage, nous pourrions y ajouter cet autre anecdote qui nous a paru très proche aussi de l'objet de ce dernier chapitre, une anecdote rapportée par l'auteur de l'article cité plus haut, mettant également en scène Diogène et Platon :

« *Si tu flattais Denys, tu ne laverais pas des légumes*. »

Réponse du chien : « *Et toi, si tu lavais des légumes, tu ne flatterais pas Denys*. »[226]

La leçon à tirer est simple et sans équivoque : ou l'intellectuel s'associe au prince et s'en fait le courtisan, il a alors le luxe et l'abondance, mais le prix à payer c'est la servitude. Ou il choisit la liberté et l'austérité, il est acculé à quémander la pitance.

Cette alternative peut constituer le fondement même de la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza chez lequel, face au pouvoir, la résistance et l'allégeance au pouvoir politique font route ensemble, et prennent diverses formes politique, religieuse, économique, culturelle. Ces formes font la peinture de la société congolaise d'hier et d'aujourd'hui. Avant de les analyser, nous aimerions partir d'un postulat d'après lequel la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza est comparable à un navire qui tangue entre Platon et Diogène. C'est ce double comportement qu'il convient d'analyser à présent. En d'autres termes, il nous faudra lire Norbert Mobyem Mikanza selon les deux évangiles, de Platon et de Diogène.

En effet les analyses politiques telles qu'on les lit dans les traités produits par les politologues, du point de vue de l'éclairage qu'elles projettent sur la réalité politique et sociale de notre pays pourraient s'enrichir de ce que

[226] ONFRAY, M., Op.cit., p.34

véhiculent les pièces de théâtre produites par des dramaturges congolais, car celles-ci sont des ombres collectives de l'existence sociale et politique des communautés humaines de notre pays. Lorsqu'on les examine en profondeur, elles constitueraient d'intarissables sources des connaissances politique et sociale malgré la subjectivité qui accompagne toute œuvre d'art. Nous prenons l'audace d'affirmer hypothétiquement que le théâtre de Norbert Mobyem Mikanza facilite de façon notable et compréhensible, les idées et les pulsions politiques ayant traversé l'ère Mobutu.

Dans les développements qui suivent, un effort accru sera fourni pour expliquer que *Pas de feu pour les antilopes*, *La Bataille de Kamanyola*, *Procès à Makala*, *Notre Sang*, *Tu es sa femme*, sont cinq exemples où le dramaturge applique son imagination à la vie politique et sociale du pays.

Dans le premier exemple (*Pas de feu pour les antilopes*), Norbert Mobyem Mikanza fait une analyse politique comparative dans un but critique où deux villages- Etat s'affrontent, l'un démocratique et à économie libérale et l'autre dictatorial pratiquant un système économique archaïque. En effet, selon les principes de l'authenticité[227], le pouvoir coutumier n'était pas fondé sur la démocratie telle qu'elle est pratiquée par l'Occident. Il était détenu par une seule famille, un seul clan, un seul homme.

C'est pourquoi dans *La Bataille de Kamanyola* où l'accent est épique, et même délibérément dithyrambique, l'auteur célèbre Mobutu dont le courage et la détermination viennent (triompher) à bout de la rébellion qui sévit dans l'est du pays et dont le pont de Kamanyola constitue l'enjeu majeur. Reprendre ce pont des mains des maquisards « simba » c'est gagner le pari de l'unité nationale mise à dure épreuve par une rébellion marxiste, mais c'est aussi assurer la suprématie du pouvoir des libéraux (le groupe de Binza) sur les nationalistes (les lumumbistes)

[227] Supra, p.47

Notre Sang, avant dernière œuvre de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza part aussi d'un point de vue politique pour tenter de mettre en lumière les différents événements sanglants (1969- 1971) ayant opposé les étudiants congolais, notamment ceux de l'ex-université Lovanium catholique) de Kinshasa[228], au pouvoir de Mobutu.

Dans *Pocès à Makala* le dramaturge fait une satire de la vie sociale des congolais et insiste sur l'immoralité et l'incompétence de certains dirigeants face aux problèmes de l'éducation de la jeunesse.

Tu es sa femme, la dernière pièce de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza sert de support à la campagne de lutter contre le SIDA. A travers l'exemple du drame d'une jeune femme africaine dont le mari est atteint du SIDA, le dramaturge en appelle à la prise de conscience des congolais face à cette maladie incurable.

Ces pièces de théâtre ont été les moyens utilisés par leur auteur pour construire un modèle hypothétique incorporant un certain nombre d'idées et de comportements relatifs à la société et à la politique de notre pays entre 1965 et 1990.

Nous pourrions organiser ce modèle hypothétique aux contours souvent imprécis à cause de la subjectivité provenant de l'auteur lui-même, autour de quelques foyers majeurs comme la fonction critique du théâtre de Norbert Mobyem Mikanza, le désir d'associer la fiction à l'action, l'obsession de moraliser la vie politique.

1. La fonction critique du critique

Lorsqu'il s'agit d'une visée purement littéraire, la fonction critique pourrait consister à dénoncer le caractère inhumain et cruel d'un pouvoir politique et les

[228] Aujourd'hui Université de Kinshasa

conséquences néfastes qui en découleraient. Mais elle retiendrait tout aussi bien l'opposition politique au pouvoir établi, qui elle non plus, ne constitue par une alternative crédible.

En dernier lieu, la fonction critique pourrait également se livrer à une impitoyable analyse de l'idéologie de l'ensemble de la société congolaise afin d'éclairer les pratiques bonnes ou mauvaises à l'intérieur de celle-ci, notamment sous le règne de Mobutu.

Au moment où il écrit *Pas de feu pour les antilopes*, à l'instigation peut-être du ministre de la Culture et des Arts, Paul Mushiete (co- auteur de la pièce), Norbert Mobyem Mikanza est Directeur général du Théâtre National, une institution culturelle publique. Et à cette période, le dramaturge est l'un des bras séculiers de l'Etat- Mobutu dont il chante les mérites et surtout la grandeur. Le dramaturge colore le dialogue de sa pièce de théâtre « de proverbes et de sagesse ancestrale », et la met ainsi au parfum de l'un des deux slogans politiques du régime, le nationalisme congolais authentique qui plus tard, se muera en mouvement d'authenticité.

Nous prenons pour exemple cette réplique du notable Mayamu adressée au chef du village :

« *Ah chef, nos ancêtres n'ont-ils pas dit : l'enclos où demeure une chèvre est un carrefour qui attire les boucs* » (I, 3 : 9)

La réplique reprend en substance le chauvinisme des congolais qui, à longueur de journées, répètent sans relâche que leur pays est un scandale géologique qui attire les convoitises du monde.

Le second slogan politique a été celui d' « agriculture priorité des priorités ». La pièce joue cette fonction d'expliquer au peuple congolais que pendant la colonisation, l'agriculture contribuait pour plus de 60% au budget national. La tendance semble se renverser en faveur de la ressource minière. Il est donc recommandé de revenir à la situation initiale.

Ainsi dans *Pas de feu pour les antilopes*, le village de Benga pratique une agriculture moderne et varie ses moyens de production économique. Il est plus compétitif sur le marché international. Ses habitants jouissent d'une santé plus robuste que ceux du village de Kipwala accrochés au modèle de production agricole ancestral.

L'allusion à ce que Mobutu claironnait dans ses adresses politiques est très claire. Il est ici question de « la révolution comparaison » entre la république de Joseph Kasavubu[229] (le village vaincu de Kipwala) et celle de Mobutu (le village vainqueur de Joseph- Désiré Mobutu).

Sur le plan de la filiation littéraire, le contenu de la pièce est calqué sur celui du *Gouverneur de la rosée* du haïtien Jacques Roumain. L'apport du modèle étranger est producteur de progrès pour un pays enfoui dans un traditionalisme appauvrissant. L'on connaît l'attrait exercé par « l'ailleurs » sur les congolais. Il ne s'agit pas d'un modèle littéraire qu'il faut initier ici, mais du modèle de développement initié par le personnage de Manuel dans *Gouverneur de la rosée*. Chose paradoxale. On appliquerait au Congo libéral un schéma emprunté à la planification communiste.

Au demeurant, le regard tourné vers l'extérieur contraste fort avec l'appel du régime à un « nationalisme authentique ». Comment dès lors surmonter cette contradiction ?

La Bataille de Kamanyola continue sur la même lancée que la pièce précédente.

Il ne s'agit plus d'un appel au travail et d'un retour à la terre, mais il est question de sauver le pays du marasme politique. La pièce est inspirée aussi par le ministère de la Culture et des Arts de l'époque, Mme Mbemba Yowa qui en rédige la préface.

[229] Joseph Kasa-Vubu, le premier Président de le République Démocratique du Congo

Tant que le dramaturge demeure le Directeur général du Théâtre National du Congo, il continue à chanter les mérites de celui qu'il appelle révérencieusement « Héros de Kamanyola » auquel il dédie *Bataille de Kamanyola*.

Autant il célèbre les hauts faits d'armes du Commandant en chef en la personne de Mobutu qu'il affuble des adjectifs parmi les plus élogieux (bravoure, charge électrique, bravant tous les dangers,…), autant il jette un torrent de mépris sur les maquisards « mulélistes »[230].

Ce ne sont pas les armes qui viennent à bout des rebelles. C'est plutôt le courage quasi divin d'un seul homme, le Commandant en chef Mobutu.

Cette veine thématique est florissante aussi longtemps que Norbert Mobyem Mikanza continue à sucer la mamelle du pouvoir. Le dernier poste occupé par le dramaturge est celui de Conseiller au Ministère de la Justice après 1990, lorsque Mobutu tente sans empressement de démocratiser le régime en décidant le multipartisme politique.[231]

Le second versant de sa critique intervient lorsque Norbert Mobyem Mikanza dénonce les idées et les attitudes politiques des congolais au pouvoir depuis que la république a été fondée en 1960. La dénonciation se développe crescendo, allant du personnage du garçon dans *Procès à Makala* à celui du Meneur dans *Notre Sang* en passant par celui de l'Etudiant dans *Monnaie d'échange.*

Le Jeune garçon qui dénonce, le fait dans une attitude, certes courageuse, mais aussi accompagné par une sorte de fatalisme et de défaitisme évidents. L'Etudiant passe à une vitesse supérieure mais s'arrête en bon chemin là où l'appareil judiciaire d'Etat au service d'un homme- dieu (le pouvoir) sévit et frappe les audacieux.

Au troisième niveau de cette violence politique, se découvre l'idéologie radicale et l'idéalisme du révolutionnaire Militant. Celui-ci dévoile la corruption du

[230] Pierre Mulele, chef de la rébellion marxiste des années soixante.
[231] Le 14 avril 1990

pouvoir dans la rue. Dénoncer ne suffit plus, de même essayer de trouver un sens à la vie dans l'abstrait et proposer d'alléger les souffrances des congolais par des mots n'est plus une voie à suivre. Il faut l'action et la rue c'est l'espace politique le plus efficace qui existe. C'est l'espace où le Militant et les autres révolutionnaires conquièrent la parole longtemps dérobée. La marche est un acte sacrilège car elle viole un espace jadis laissé à l'encensement du pouvoir et du guide éclairé.

Ce qu'exige le théâtre de Norbert Mobyem Mikanza c'est que satisfaction soit faite à des besoins les plus primaires, comme celui d'eau potable. Leur action ne vise pas la démolition des structures mêmes du pouvoir trop puissantes pour qu'on s'y oppose les mains nues. Le Meneur le clame haut et fort :

Le Meneur : « *Nous ne chassons ni les léopards, ni des lions ni même des gazelles. Nous ne cherchons nullement à blesser de paisibles fauves*.»[232]

Le Meneur et ses compagnons réclament « *l'eau qui, dans des belles maisons d'en haut, coule dans les égouts*… »[233] alors que dans celles d'en bas, les robinets sont secs.

Avec l'eau arrachée des puits des puissants, assis sur des fortunes honteusement colossales, Le Meneur et les autres révolutionnaires pourraient remplir les ventres creux et hydrater les peaux desséchées, alléger les souffrances des hommes.

En fait, ce sont des principes d'équité et de liberté à la quête desquels se lancent l'Etudiant, le Jeune garçon et le Meneur.

A travers les mimiques des personnages, leurs gestes, et leurs attitudes, on sent que Norbert Mobyem Mikanza explique les émotions, les habitudes et les attitudes des congolais vis-à-vis du pouvoir. Ce sont des attitudes de personnes résignées devant un pouvoir fort et écrasant.

[232] *Notre Sang*, p. 46
[233] Idem, p. 23

Au milieu des idées abstraites d'équité, d'égalité entre les hommes, de liberté, de république, Norbert Mobyem Mikanza réaffirme le caractère essentiellement pratique et ordinaire de la vie quotidienne limitée au manger, au boire, et au labeur.

2. La fonction morale

Il est difficile de comprendre le comportement d'un pouvoir politique à l'égard des gouvernés si l'on s'éloigne du souci du respect de la morale, c'est-à-dire des idées que les citoyens se font du bien et du mal, de la moralité et de l'immoralité.

Dans les textes dramatiques de Norbert Mobyem Mikanza, l'impression générale qui s'en dégage est simplement celle d'une certaine amoralité. Les gouvernants ne semblent pas se préoccuper de morale dans leur pratique politique. Certes, les pièces ne sont pas des dissertations d'idées de morale, mais elles théâtralisent ces idées au sein d'un conflit mettant aux prises les gouvernants et les gouvernés.

Ce qui importe dans le domaine moral, n'est pas ce que disent le Commandant en chef (*La Bataille de Kamanyola*), L'Envoyé et Le Curé (*Notre Sang*), Le Directeur et Le Président de la Cour (*Monnaie d'échange*). Tous proclament qu'ils sont au service de leurs populations, qu'ils respectent le peuple et qu'ils oeuvrent pour le développement de leur pays. Mais à travers une série d'événements dont ces personnages sont acteurs, par exemple monnayer l'embauche des jeunes filles contre le sexe (*Monnaie d'échange*), l'infiltration des milieux des révolutionnaires pour mieux les noyauter (*Notre Sang*), ou encore le trafic d'influence (*Procès à Makala*), on comprend aisément ce que ces personnages font d'abject contraires à leurs propres penchants de générosité.

Les actes posés par les gouvernants provoquent des réactions du côté des gouvernés. Par conséquent les deux camps, celui du mal et celui du bien, se heurtent et ce heurt nous aide à comprendre comment des personnes placées devant leurs droits et obligations, ne retiennent que des droits dans l'exercice de leurs fonctions.

Ce que nous, lecteurs ou spectateurs, tirons comme profit ce sont ces situations particulières vécues par des individus imaginaires confrontés à des devoirs et des obligations contradictoires. Ceux-ci pourraient nous aider à opérer des choix et à élaborer notre propre ligne de conduite, et de règle de vie, de notre code personnel. Il nous est vraiment impératif de choisir l'un ou l'autre camp.

Si nous nous mettons à juger non plus les personnages de Norbert Mobyem Mikanza mais l'auteur lui-même, on voit comment le dramaturge a été confronté à ces dilemmes moraux, à choisir entre la pitance et la liberté. Il est surprenant qu'il ait choisi souvent la pitance et contredit ainsi ses prises de positions et convictions si celles-ci étaient authentiques. Est-ce par opportunisme ? La réponse à cette interrogation pourrait nous être suggérée par l'étude de la fonction éthique du théâtre de Norbert Mobyem Mikanza.

3. La fonction moralisatrice

Il n'est pas aisé de comprendre le comportement humain si l'on ne se préoccupe pas sérieusement de la morale, c'est-à-dire des idées que les hommes se font du bien et du mal, de la moralité et de l'immoralité. Très souvent, les concepts moraux échappent à des analyses scientifiques parce que la morale ressemble à une réalité fugace, instable, relative.

Dans cette république du Zaïre où seul comptait le porte-monnaie, pour la garnir, il a fallu faire le pied de grue devant une porte d'où émanait le pouvoir. Ce comportement était même regardé comme une obligation morale. On trouve dans les pièces de théâtre de Norbert Mobyem Mikanza, qui relèvent pourtant de la littérature, de très pertinentes préoccupations sur ce problème de morale.

Dans *Pas de feu pour les antilopes*, on voit à travers des exemples concrets ce qui est en jeu au moment où Mobutu installe sa dictature, sa « révolution - comparaison ». Ou on l'accompagne dans sa dérive dictatoriale, alors on a la pitance, ou l'on rate le train, alors « *on lave des légumes* ». L'expression serait signée par Platon et elle convient parfaitement au portrait moral de Norbert Mobyem Mikanza chez lequel les deux conceptions de la morale humaine s'appliquent aisément. Ces deux conceptions se trouvent à l'opposé l'une de l'autre. L'une est humaniste et même humanitaire. Fort de celle-ci, Norbert Mobyem Mikanza déclare sacré l'homme congolais. C'est pourquoi il critique et dénonce la voie de la corruption et de la dépravation des mœurs dans laquelle le pouvoir, fait engager le citoyen à travers ses institutions et ses services publics. Trouver un emploi pour le Jeune garçon et pour L'Etudiant n'est pas un don gracieux de la part de l'Etat congolais. C'est un droit reconnu à tout citoyen. Le jeune garçon et L'Etudiant ont droit au travail parce qu'ils sont non seulement citoyens d'un pays, mais parce que « hommes » tout simplement et tout court.

L'autre principe est celui selon lequel la fin justifie les moyens. Si pour vivre, il est exigé que l'on pactise avec le diable, que l'on subordonne sa liberté au pouvoir, lequel peut en disposer à sa guise, il ne faut pas hésiter un seul instant.

Après la lecture de ses pièces, on ne peut douter du choix de Norbert Mobyem Mikanza : Le discours louangeur sur le chef de village de Benga, (*Pas de feu pour les antilopes*), identique à celui tenu pour le Commandant en chef de l'Armée Nationale (*La Bataille de Kamanyola*) provient d'un Directeur général du Théâtre National du Congo.

Parallèlement, le discours critique du *Procès à Makala*, de *Monnaie d'échange* et de *Notre Sang* est celui d'un simple professeur de dramaturgie à l'Institut National des Arts et d'un metteur en scène qui attend les fins de mois dans l'angoisse. Le dramaturge ne semble pas être écartelé entre ces deux choix, bien au contraire les dénonciations à travers les créations théâtrales sont destinées à se rendre présent et à attirer l'attention du centre d'où émane le pouvoir.

Dans la vie publique et privée de Norbert Mobyem Mikanza, ses dires et son altière moralité contrastent avec cet opportunisme constaté à travers certains personnages qu'il a crées et qui souvent lui ressemblent.
En effet, les personnages révolutionnaires de *Notre Sang* représentent ses dires et des soldats de La *Bataille de Kamanyola* et de *Procès à Makala* sont l'incarnation sur scène de son opportunisme, ceux-ci reflètent l'action du dramaturge. Il est donc Diogène à travers les premiers et Platon dans la deuxième catégorie.

4. Le langage, la pensée et l'action

Pour exprimer son amertume devant la dégradation de la situation sociale comme pour louer le pouvoir, Norbert Mobyem Mikanza recourt à la fois à la pensée et au langage propres au contexte politique de son temps, celui du régime Mobutu. La pièce *Notre Sang*, constitue un exemple fascinant de recherche d'un paradigme par le moyen du théâtre. L'action se situe dans une capitale d'un pays qui ressemble fort à Kinshasa, un Etat totalitaire gouverné de façon absolue par un pouvoir musclé. Ce pouvoir gouverne grâce au contrôle de la pensée, au grand mensonge et à l'hystérie des foules qui dansent pour glorifier le prince.

Son principal personnage, apparemment un simple citoyen, se convainc de l'idée et de la possibilité de renverser le régime sous le prétexte de revendiquer simplement l'eau à boire. Mais l'eau, c'est le symbole même de la vie. Les conspirateurs sont écrasés dans le sang, parce que fort justement ils ont été pris dans les pièges même du mensonge. Et la situation revient à l'état initial.

Même la religion professée par ses prophètes, ses évangélistes, ses pasteurs et ses prêtres participent au grand mensonge et à l'abêtissement du peuple car elle n'échappe pas à l'emprise et à l'ambiance générale du totalitarisme. Le dramaturge a beau dénoncé la duperie du prophète dans *Tu es sa femme* et du Curé dans *Notre Sang*, cela ne changera rien, la dictature est devenue une sorte de fatalité.

Ce qui rend cette dramaturgie très pénétrante, c'est que Norbert Mobyem Mikanza a réussi à y mettre en lumière deux concepts fondamentaux : celui du langage et celui de la liberté. Le langage des personnages, même des personnages les plus modernes, comme celui du Meneur (*Notre Sang*) et ceux des militaires (*La Bataille de Kamanyola*) est truffé de proverbes. Le langage particulier sert à revendiquer un peu plus de liberté, un peu plus de vie convenable pour les populations même si l'impression que le recours à ce type de langage nous laisse à maints égards, une impression de falsification. En effet, Mobutu tirait le fondement de sa dictature, de la tradition où le chef coutumier était désigné et exerçait le pouvoir à vie, et ne tolérait aucune opposition. Par contre la notion de liberté accompagne le concept de liberté. Norbert Mobyem Mikanza, face à ces deux concepts, de langage et de liberté, met du vin nouveau dans une vieille cruche.

En réalité le langage proverbial ne fournit pas un moyen d'exprimer les opinions et les habitudes mentales autorisées, mais celui de rendre impossible tout autre mode de pensée. Le proverbe est un cliché qui tombe comme un coup de massue. Il est la voix du maître, la voix des ancêtres qui ne souffre pas de contestation.

Nous avons cru comprendre également que le langage accompagne aussi l'action dans cette dramaturgie. Les personnages ne se contentent pas de « dire le mot ». Ils agissent continuellement et rendent ainsi au drame, son sens net et grec d'action (drama = action). Autrement dit la langue sert à préparer l'action, le verbe est action, il est créateur.

Ainsi Mayamu applique son programme de développement, les deux chefs Mukoko et Manga se livrent à un duel (*Pas de feu pour les antilopes*) ; la condamnation de la société d'adultes à travers un procès retentissant a eu lieu. Dans *La Bataille de Kamanyola,* le pont est libéré au prix du sang versé des soldats et des rebelles ; dans *Monnaie d'échange*, l'Etudiant a tué et un procès a

été organisé pour le juger ; dans *Notre Sang*, les révolutionnaires ont marché dans une rue principale d'une ville.

A travers un théâtre qui est essentiellement la projection sur un écran « des ombres collectives » de la République Démocratique du Congo, le travail de Norbert Mobyem Mikanza a consisté à aider le spectateur congolais à réfléchir sur la société dans laquelle il vit, à l'interpréter, à envisager un Congo futur possible, débarrassé des troubles politiques (*La Bataille de Kamanyola*), du sous-développement (*Pas de feu pour les antilopes*), de la corruption qui gangrène l'administration publique (*Monnaie d'échange*), de la maladie (*Tu es sa femme*), enfin de la dictature (*Notre Sang*). Son intention peut être a été de démontrer que la tâche d'un « dramaturge » politique, et engagé, pour ou contre un pouvoir établi, n'est pas d'avancer des théories de bonne gestion, de gouvernance, mais celle de révéler des faits et d'en fournir une information. Quitte au peuple à en prendre conscience. Par cette dramaturgie très simple, dépouillée de fioritures imaginaires, et de fantaisie, de dilettantisme, le dramaturge invite le spectateur à prendre mieux conscience des symboles sociaux et politiques qui le guident dans ses activités quotidiennes. Norbert Mobyem Mikanza, par la force de son imagination créatrice, offre à son compatriote l'occasion de voir plus clairement et de juger l'action des dirigeants qui gouvernent la société congolaise. Il a choisi ainsi Platon. Cependant, repousse-t-il catégoriquement Diogène qui lui sert pourtant de *Monnaie d'échange* ?

CONCLUSION GENERALE

Tout au long de ce voyage à l'intérieur de l'œuvre dramatique de Norbert Mobyem Mikanza, nous nous sommes imposé une condition, théorique à priori, qui a présidé à la recherche, et qui pourrait se résumer de la manière qui suit : entretenir une relation de solidarité entre la forme dramatique de l'auteur et l'univers de la pensée et des sentiments de celui-ci. Il a donc fallu se fixer l'objectif méthodologique prioritaire qui a consisté à respecter deux concepts-clés : celui de totalité et celui de forme- sens. Et c'est à travers ce principe qui organise l'ensemble de l'œuvre de Norbert Mobyem Mikanza que nous avons cherché à savoir s'il existe un projet qui se dégage à travers elle et lequel ? Ce projet, nous l'avons désigné sous le vocable de « vision », c'est-à-dire de la perception que Norbert Mobyem Mikanza se fait du monde qui l'entoure et de sa conception de l'art théâtral.

Cette vision du monde, il la définit lui-même dans un entretien que le dramaturge accorde à M. Charles Nkiere Bel- Kiansil Namwinze.[234] Et effectivement, il apparaît que Norbert Mobyem Mikanza s'est tracé le projet d'apporter sa contribution, aussi modeste soit-elle au redressement des maux observés dans notre société. Parmi ces maux, il a opéré un choix de façon consciente ou inconsciente en faveur des problèmes de la société congolaise, et plus particulièrement l'injustice envers les faibles. Il s'agit en fait de ces faibles que nous avons rencontrés dans les textes : l'enfant, le jeune, la femme, et ces marginaux que sont « les enfants de la rue » mieux identifiés sous le vocable de «shégués ». Les personnages ne portent pas souvent de noms en RDC. Ce sont pour la plupart des catégories sociales.

[234] Cet entretien est incorporé comme annexe dans le mémoire de DES (Diplôme d'Etudes Spéciales) de M. Charles Nkiere Bel-Kiansil Namwinze défendu à l'Université de Kinshasa (2005)

Ce n'est pas là une minoration. Dans l'Afrique des années 1970-1980, la création littéraire romanesque, théâtrale ou poétique, a affiché une tendance, plus portée chez nombre d'écrivains, à insister sur les valeurs idéologiques ancrées dans le terroir que vers les préoccupations universelles. On parle souvent de rupture. Il y a eu sans aucun doute, divorce, mais d'avec les premières décennies des indépendances très marquées par un anticolonialisme à rebours.

Ce qu'il faut admirer chez Norbert Mobyem Mikanza, comme chez tant d'autres africains Amadou Kourouma, Monemambo, Sony Labou Tansi, c'est le courage d'avoir abordés des sujets aussi sensibles susceptibles d'irriter les pouvoirs dictatoriaux, en l'occurrence celui de Mobutu. Ce faisant, Norbert Mobyem Mikanza a confirmé la liberté créatrice des nouveaux écrivains congolais comme Pius Ngandu Nkashama (*Bonjour Monsieur le Ministre*) plus audacieux que lui.

Par ailleurs, dans la typologie du corpus, nous n'avons pas évité le piège de distinguer d'une part les pièces de dénonciation (*Monnaie d'échange*, *Procès à Makala*, *Notre Sang*) et d'autre part les pièces d'allégeance.

Tout compte fait, cette typologie a toutes les apparences d'un holisme réducteur. Où situer alors une pièce comme *Tu es sa femme* dans laquelle on tombe en sanglots devant le malade du Sida ?

Cette pièce dans laquelle la dimension tragique est poignante est la seule qui se dénoue par une catastrophe, la mort du malade du sida, la mort d'un homme pourtant juste.

En définitive, sur le plan de son idéologie, l'œuvre de Norbert Mobyem Mikanza n'est pas « une », comme son auteur n'est pas non plus « un ». Autant Norbert Mobyem Mikanza dénonce et sert le pouvoir autant il éprouve des sentiments envers ses compatriotes.

A travers ce projet de forme- sens, nous nous sommes interrogé aussi sur la singularité de notre auteur en ce qui concerne la forme dramatique qui contribue à côté du sens, à déterminer l'hypothèse d'un principe organisateur.

Après avoir dégagé les structures narratives, étudié les personnages comme principaux animateurs des actions dramatiques, à travers le temps et l'espace, et après avoir découvert une constante dans le dialogue théâtral, nous nous sommes rendu compte que la dramaturgie de Norbert Mobyem Mikanza n'est pas singulière, ni novatrice sur le plan des formes comme sur celui de la réussite proprement littéraire. Comme pour les thèmes, la langue, la composition, le travail du texte, renvoient à des formes traditionnelles éprouvées.

L'auteur a signalé dans l'entretien auquel allusion a été faite ci-haut, l'insertion de la danse et du chant dans la trame des actions dramatiques comme des faits novateurs. Au contraire, nous avons essayé de décrire et d'analyser le fonctionnement des actions où interviennent ces deux « arts » dans leur statut d'auxiliaires. Nulle part ceux-ci ne s'intègrent à la trame d'une action pour dire le texte. Ils nous ont semblé déconnectés, n'intervenant pas dans des contraintes et des moyens associés au sein d'une pièce de théâtre ; ils ne participent à l'élaboration d'une œuvre d'art dans une certaine harmonie et une certaine polyphonie.

Par ailleurs, et très schématiquement, si à la suite de la recherche qui a été menée dans le secteur dramaturgique de la République Démocratique du Congo, l'insertion de la danse et du chant constitue un élément novateur aux yeux de Norbert Mobyem Mikanza, l'histoire de la dramaturgie universelle présente des cas plus anciens : le chœur dans le théâtre de la Grèce antique, les « songs » dans *Mère courage et ses enfants* de Bertolt Brecht. On pourrait à loisir en multiplier des exemples.

Pour l'essentiel, notre projet a été de considérer l'univers de Norbert Mobyem Mikanza comme le lieu d'une expérience imaginaire où la personnalité de celui-ci (enfant sans fortune, nourri à la mamelle de l'Eglise

catholique locale, professeur de lycée, Frère Joséphite, professeur de dramaturgie, directeur du Théâtre National Congolais, conseiller au Ministère de la Justice) tente de résoudre, par la reprise des canons esthétiques éprouvés, un ensemble de problèmes qui se posent à sa société : problèmes de chômage de jeunes, d'infidélité de la femme mariée, due à la pauvreté, de morale, de tribalisme et de népotisme, de corruption qui gangrène l'administration publique.

Norbert Mobyem Mikanza ne nous propose pas un art théâtral nouveau, cela a été dit. Il se sert du théâtre comme médiat. Et il le prend à l'état où il est comme d'autres avant lui l'ont fait. Jean Paul Sartre par exemple n'a pas vu la nécessité de créer une poétique théâtrale nouvelle pour son théâtre des situations et pour la diffusion de sa version de l'existentialisme. Pas plus que le recours presque obsessionnel à la forme interrogative ne saurait être considéré chez Norbert Mobyem Mikanza comme un élément novateur.

La répétition de l'interrogation dans le dialogue théâtral est certes un trait de style, mais la récurrence nuit à la qualité même d'une conversation artistique. Elle est en définitive une faiblesse.

Ces aspects négatifs enlèvent peu à la force du théâtre de Norbert Mobyem Mikanza. Théâtre où deux mondes s'affrontent, celui d' « en haut », et celui d' « en bas » dont le dramaturge rêve à travers le Jeune garçon, le Militant, Mayamu et tant d'autres personnages semblables. Mais ce monde nouveau n'est pas précisé dans les éléments et les valeurs qui le composent. Théâtre également de la révolte par-delà le bien et le mal sur lequel l'auteur revient constamment. Par-delà le bien- être recherché qui ne se limite pas à la simple quête d'un emploi ; bien au contraire, qui s'étend à des valeurs plus transcendantes : la liberté, le droit de vivre comme des humains, l'équité dans la répartition des revenus nationaux. Finalement, la quête du bien-être est un objectif concret, puisque la mort (celle par exemple des révolutionnaires dans *Notre Sang*), le chômage (*Monnaie d'échange* et *Procès à Makala*), la répression d'une marche

pour obtenir l’eau à boire, la misère et la faim ne sont pas des idées. Ce sont des faits de la vie quotidienne, vécues sans que ceux qui les subissent ne s’en rendent compte.

Et dans les périodes de crise que notre pays vit comme une fatalité et qui en appellent plus à la conscience et à l’action qu’au divertissement et à la passivité, l’œuvre dramatique de Norbert Mobyem Mikanza demeure une voie exemplaire pour notre pays, un fossoyeur de l’obscurantisme politique qui a la peau dure et qui semble s’éterniser.

ANNEXES

Annexe1

Tableau de fréquence 1
Pièce : *Pas de feu pour les antilopes*

Nombre	Question	Acte ou tableau	Page	Plan de la question			
				Début	Au milieu	Fin de la réplique	Réplique unique
1	Savez-vous que …	Prologue	5	X			
2	Que rapporte-t-on encore de ces multiples chasses et…	prologue	6	X			
3	Qu'est-ce qu'un futur chef… ?	I, 1	8			X	
4	Comment va ta famille ?...	I, 3	8	X			
5	Comment s'est terminée la dispute… ?	I, 4	10			X	
6	Faut-il que la nourriture soit froide… ?	I, 5	11			X	
7	Y a –t-il encore quelques crevettes…n'est-ce pas ?	I, 7	13	X			
8	Pourquoi voulez-vous bafouer la coutume ? Qu'est-ce qui est plus sage que la coutume ?	I, 9	16 et 18			X	
9	Si non, à quoi sert le conseil des sages de Kipwala ?	I, 9	18			X	
10	Ai-je mal fait d'avoir soulevé … vous le dites ?	I, 9	20			X	

Nombre	Question	Acte ou tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			Réplique unique
				Début de la réplique	Au milieu	Fin de la réplique	
11	Combien de temps profiterons-nous encore…il y a deux ans ?	I, 9	20			X	
12	Mais je vous demande une chose : sommes-nous les premiers depuis des générations à pratiquer annuellement de grandes chasses… ?	I, 10	21		X		
13	Sinon, comment expliquer… ?	I, 10	22		X		
14	Et ces forêts (…) quand seront-elles transformées en brousse ?	I, 10	22		X		
15	Qui…s'oppose à… ?	I, 10	22		X		
16	Qui donc refuse de participer ?	I, 10	22		X		
17	Qui ignore comment les ancêtres ont puni le meneur de la bande ?	I, 11	23		X		
18	Peux-tu en choisir ?	I, 11	25	X			
19	Et la nuit, où la mettras-tu ?	I, 11	25			X	

Nombre	Question	Acte ou tableau	Page	Plan de la question			
				Début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
20	Où sont ces nombreuses bêtes que vous avez poursuivies ?	I, 11	25		X		
21	Des crocodiles dans la brousse ?	I, 11	26				X
22	Que va-t-il arriver maintenant ?	I, 11	27			X	
23	Comment vont réagir les ancêtres morts ?	I, 11	27		X		
24	En ce moment, qu'avons-nous besoin de ses salutations	I, 11	48				X
25	Que voulez-vous qu'il fasse pour vous (…)?	II, 1	48				X
26	Est-ce de la sorte qu'ont agi ceux qui sont partis pour toujours ?	II, 1	48				X
27	Qui sait ! n'est-ce pas ceux qui… ?	Intermède	47				
28	Faut-il rappeler ce que (…) à apporter ?	II, 9	34				X
29	Peux-tu en choisir une autre ?	I, 11					X
30	Frère Mayamu, la santé du chef est-elle bonne ?	II, 1	29	X			
31	Et le village de kipwala d'où vous venez ?	II, 1	29		X		
32	Et la brousse, quand devons-nous la brûler (…) ?	II, 3	35				X

Nombre	Question	Acte ou tableau	page	Plan de la question			
				Début	Milieu	Fin de la réplique	Réplique unique
33	Que dirons-nous à nos frères ?	II, 7	37			X	
34	N’est-ce pas ce que l’assemblée des sages de Benga a décidé ?	II, 7	37			X	
35	Que dirai-je à toutes ces familles qui attendent dans l’anxiété ?	II, 7	42			X	
36	Notre village ne vous plaît-il pas ?	II, 8	43			X	
37	Vous voulez donc nous quitter déjà ?	II, 8	45				X
38	N’avez-vous pas entendu dire que la famine sévissait à Kipwala ?	II, 8	45				
39	La nostalgie vous a fait revenir ?	Intermède	47	X			
40	N’est-ce pas ceux qui vous attirent toutes ces souffrances ?	Intermède	47	X			
41	En ce moment, qu’avons-nous besoin de solutions ?	Intermède	48				
42	Que voulez-vous qu’il fasse pour vous, lui le chef Benga ?	Intermède	48				X
43	Est-ce de la sorte qu’ont agi ceux qui sont partis pour toujours ?	Intermède	48			X	
44	Mais pourquoi donc n’y êtes vous pas resté ?	Intermède	50		X		
45	Qui vous a rappelé ici ?	Intermède	50		X		

Nombre	Question	Acte ou tableau	Page	Plan de la question			
				Début	Milieu	Fin de la réplique	Réplique unique
46	Pourquoi vous laissez conduire par la colère ?	Intermède	51		X		

Annexe 2
Tableau de fréquence 2

La pièce : *La Bataille de Kamanyola*

Nombre	Question	tableau	Page	Place de la question au sein de la réplique			
				Début	Milieu	Fin	Réplique unique
01	Que s'est-il passé ?	I	15				X
02	Avez-vous vu d'où venait le coup de feu ?	I	16				X
03	D'où venait-il ?	I	16				X
04	Qu'allons-nous faire ?	I	17				X
05	Que proposes-tu ?	I	18				X
06	Comment le jeu des Flamands ?	II	21				X
07	Est-ce vrai ça ?	II	23				X
08	Vraiment, même pas des canons ?	II	23				X
09	Peuh ! C'est quoi les canons ?	II	23				X
10	Comment cela ?	II	27				X
11	Dès lors, qui pouvait juger qui ? Vous qui ? Sortir d'ici ?	II	28		X		
12	Comment cela ? Qui êtes-vous ?	II	26, 27	X			X
13	Où sont vos maris ?	II	32				X
14	Que s'est-il passé, lieutenant ?	II	30				X

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Début	Milieu	Fin	Réplique unique
15	Avez-vous pu vous faire une idée de leur nombre ?	II	30				X
16	Qui sont celles-là ?	II	31				X
17	Qui êtes-vous ?	II	31				X
18	Que disaient les simba à propos des opérations ?	II	33				X
19	Que disaient-elles ?	II	33				X
20	Que dites-vous là ?	III	36				X
21	Que proposez-vous ?	III	38			X	
22	Si les soldats nous abandonnent, que ferons-nous ?	III	39			X	
23	Mais que voulez-vous ? Déserter ? Passer en conseil de guerre ? c'est ça que vous voulez ?	III	40				X
24	Quoi ? Qui ?	III	41				X
25	Qu'est-ce qu'il dit ?	III	42			X	
26	Comment explique-t-on au Q.G. notre isolement ?	III	42			X	
27	C'est du délire ou quoi ?	III	42			X	
28	Le Commandement en chef ?	III	43				X
29	Le numéro un ?	IV	45		X		
30	Allez ! pourquoi ne le désiriez-vous pas plus tôt ?	IV	45			X	

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Début	milieu	Fin	Réplique unique
31	Vous aviez peur des avions ?	IV	46	X			
32	Que s’est-il passé alors ?	IV	47				X
33	Qu’est-ce que c’est ?	V	51				X
34	Mon général, ne pourriez-vous pas vous adresser aux hommes avant le combat ?	V	52				X
35	Que se passe-t-il aux premières lignes ?	VI	54			X	

Annexe 3
Tableau de fréquence3
La pièce : *Monnaie d'échange*

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
01	Quelle est cette fièvre qui l'a emporté en si peu de temps ?	I	10			X	
02	Qui l'aurait fait ?	I	11	X			
03	Quand tu es arrivée, maman avait donc sa raison et pouvait parler encore ?	I	11				X
04	Lequel ? Qu'est-ce qui a pu assombrir au moment du suprême départ ?	I	13				X
05	Comment ?	I	16				X
06	Maintenant que je suis là, que reste-t- encore ?	I	16			X	
07	Oublies-tu que la coutume n'autorise pas un mariage quand on est en deuil ?	I	16				X
08	Quelle ensuite, encore ?	I	17				X
09	Encore ! Mais qui a introduit ces mœurs sauvages ici ?	I	18				X
10	De quelles mesures sauvages s'agit-il ?	I	18				X
11	Pourquoi ?	I	19				X
12	Dis-moi, est-ce que tes oncles au village dorment toute la journée ?	I	19				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
13	Crois-tu qu'un crocodile qui sort de l'eau change de nom ?	I	20				X
14	Quelle tout autre chose ?	I	20				X
15	A propos, comment a-t-il été, le fameux match ?	I	21				X
16	N'aurais-tu pas quelque chose de froid à boire ?	I	21		X		
17	Une fois dis-tu ?	I	22	X			
18	Ca alors ! Parce que toi aussi, ma sœur, tu supportes la même équipe ?	I	23				X
19	Qu'est-ce que tu comprends ?	I	24	X			
20	Où veux-tu en venir ? en quoi cette victoire est-elle une ruse ?	I	24	X			
21	Tout chemin ne mène –t-il pas à la victoire ?	I	25			X	
22	Qu'est-ce que ça veut dire nous y voilà ?	I	25				X
23	Et alors, le transfèrt n'est-ce pas la règle du jeu ?	I	25				X
24	Et d'abord, dis-nous, où vois-tu de l'injustice là-dedans ?	I	26				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
25	Et par quoi donc, s'il te plaît ?	I	26				X
26	Pourquoi pas ?	I	28	X			
27	Ca alors, quel docteur de la loi ?	I	29				X
28	Mais, mon pigeon, quelle tenue ?	I	29				X
29	Comment quelle tenue ?	I	29	X			
30	Quelle tenue pour sortir dans la rue, quoi ?	I	29			X	
31	Et alors, ma tenue ne te plaît pas ?	I	29				X
32	Quand, un mari peut-il être publiquement fier de sa femme ?	I	30			X	
33	Comment voudras-tu que je m'habille et me pare ?	I	31			X	
34	Quelle sera ta réaction ?	I	31			X	
35	D'où tireras-tu cette satisfaction ?	I	31				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
36	Que vient faire la confiance là-dedans ?	I	32				X
37	N'êtes-vous pas d'accord avec moi ?	I	32			X	
38	Mais alors si on n'a pas envie de faire mal, pourquoi mettrait-on tant de zèle à vouloir attirer les regards des hommes ? Est-ce par sadisme ?	I	32			X	
39	La raison ?	I	33				X
40	Pourquoi le laisserai-je tomber ?	I	34				X
41	Quoi ?	I	34				X
42	Et pourquoi ?	I	34				X
43	Au fait, qui vous a parlé de circuler sans habits ?	I	35				X
44	Où veux-tu alors en venir ?	I	35				X
45	… mais qui as-tu vu en fourrure ici ?	I	36				X
46	Comment cela ?	I	36			X	
47	Tu voudrais dire que la tenue de la fiancée est une des pays froids ?	I	36				X
48	Et comment réponds-tu à cela ?	I	37				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
49	Et qu'est-ce qui t'en empêche ?	I	37				X
50	… qui discute encore ?	I	38				X
51	A quelle heure m'avais-tu dit que ça serait ?	I	38				X
52	Combien de temps peut me prendre une tenue comme celle que je porte ?	I	39				X
53	Ne peux-tu t'efforcer d'être sérieux ne fût-ce qu'un moment ?	I	40				X
54	Qu'est-ce que tu as dit ?	I	41				X
55	Comment, pas très loin ?	I	41				X
56	C'est quoi, être réaliste, pour toi ?	I	42				X
57	Ne confonds-tu pas, par hasard, réalisme et aveuglement ?	I	42				X
58	Quand finiras-tu de faire l'enfant ?	I	44				X
59	A toi d'abord, qu'est ce que tu veux dire par « être réaliste » ?	I	44			X	
60	… Pourquoi, depuis cinq mois, ne travailles-tu pas encore ?	I	45				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
61	Et tu es certain que là, ça ira comme sur des roulettes ?	I	46				X
62	Mais quoi ? Où se situe le problème d'après vous ?	I	46				X
63	Et quelle différence y vois-tu ?	I	47				X
64	Qu'est-ce que celle-là vient encore faire ici ?	I	47	X			
65	S'il en est ainsi, comment expliquez-vous que tous ces jeunes diplômés ne sont pas tous sur le pavé ?	I	48			X	
66	Dois-je aller chercher un bic et du papier pour prendre note ?	I	49				X
67	… dites-moi pourquoi ces parvenus, appelons-les ainsi, acceptent si facilement les intellectuels du même coin qu'eux ?	I	51		X		
68	Ne peuvent-ils pas travailler si bien qu'ils les supplantent ?	I	51			X	
69	De la corruption, quoi ?	I	51				X
70	Voulez-vous que je vous dise quelque chose à tous ?	I	52	X			
71	Comment l'expliques-tu ?	I	53			X	
72	Comment est-ce possible ?	I	53	X			
73	N'est-ce pas trop facile de commettre une bêtise parce que tout le monde fait cela ?	I	55		X		

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
74	Veux-tu boire quelque chose aussi ?	I	56		X		
75	Quelle mouche t'a piquée ? De quoi s'agit-il encore ?	I	57				X
76	Ton ami revient te chercher pour que vous sortiez n'est-ce pas ?	I	57				X
77	Moi, là-dedans, qu'est-ce que je deviens ?	I	58				X
78	N'est-ce pas pour notre bien que je suis tout le temps à faire des démarches ?	I	58				X
79	Tu ne vas tout de même pas placer notre mariage avant que tu ne commences à travailler ?	I	58				X
80	Alors, comment veux-tu que nous fassions face aux nombreuses dépenses qu'occasionnent les cérémonies du mariage ?	I	58				X
81	Et tu trouves indispensables toutes ces singeries ?	I	59				X
82	Exception ?... Exception sur qui ?	I	59				X
83	Quel mal y a-t-il ?	I	59				X
84	… dis-moi, combien de ces camarades sont encore sous le toit conjugal ?	I	60			X	

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
85	De quoi parles-tu à la fin ?	I	61				X
86	... combien de fois as-tu mis les pieds chez nous depuis cinq mois que tu es là ?	I	61		X		
87	Comment veux-tu que l'on ne se pose pas des questions chez moi ?	I	62				X
88	Toi… Devoir quelque chose à mon père ? Qu'est-ce que donc, dis, et que j'ignore ?	I	63				X
89	Comment « et encore ? » Que veut dire ce « et encore ? »	I	63				X
90	Je ne vois pas ce que je dois encore préciser. C'est clair, non ?	I	64				X
91	Et que veux-tu de plus ma chérie ?	I	64				X
92	Ton droit ? Et qu'est-ce qui t'a donné ce droit ?	I	64				X
93	Quelle est alors cette coutume qui te donne un droit quelconque sur une jeune fille sans que ses parents ne te l'aient accordée ?	I	65		X		
94	… tu veux dire que tes parents s'opposent à notre mariage ?	I	65				X
95	Comment veux-tu qu'ils acceptent ou refusent ce qu'on ne leur a pas demandé ? Quand as-tu sollicité ma main ?	I	65				X
96	Quand t'es-tu présenté officiellement devant mes parents comme prétendant ?	I	65	X			

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
97	Mais où vas-tu chercher ces monstruosités	I	66			X	
98	Et tu partais déjà ?	I	68				X
99	Mais toi, où as-tu perdu ton homme ?	I	68				X
100	Où est ton fiancé ? Et comment se fait-il que partis dans différentes directions, vous deux revenez ensemble ?	I	68		X		
101	Le monde est petit n'est-ce pas ?	I	68	X			
102	Et l'autre, où est-il ?	I	68				X
103	M'as-tu laissé ici pour changer de tenue ou pour faire honneur à cette jolie créature ?	I	69				X
104	Ma chérie, as-tu profité de ce tête à tête pour faire revenir ton homme à la raison ?	I	69				X
105	Et pendant que ce temps passera, faudra-t-il qu'il reste là à ne rien faire ?	I	70				X
106	Que veux-tu dire ?	I	71	X			
107	Oui, mais comment ferons-nous comprendre cela à l'intéressé lui-même ?	I	71				X
108	Et bien quoi, n'y a-t-il plus personne au salon ? (…). Dormez-vous ?	I	72				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
109	Que complotez-vous à voix basse ?	I	72				X
110	Serais-tu devenue une femme, par hasard ?	I	72			X	
111	Tu serais bien ennuyée, n’est-ce pas ?	I	72	X			
112	Je passerai te voir demain après le boulot, O.K. ?	I	74				X
113	Ainsi donc, mon cher, tu viens te présenter officiellement comme prétendant ?	II	76				X
114	Quel mal y a-t-il à cela ?	II	76				X
115	Mais quoi ?	II	77				X
116	Tu avais donné ton accord, pourquoi y revenir ?	II	77				X
117	Chef coutumier, vas-tu ignorer la loi de l’hospitalité ?	II	77				X
118	Que pouvons-nous vous offrir monsieur le Directeur ?	II	79			X	
119	Intéressant… et quelles sont ces autres déviations, selon vous ?	II	81				X
120	Dites-moi, mon cher, quelle est encore la spécialité que vous avez acquise en Europe ?	II	82				X

Nombre	Question	Acte	Page	Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
121	Vous savez ce que c'est, s'pas ?	II	82			X	
122	Est-il possible que dans ce pays, on puisse manquer de postes ?	II	82			X	
123	A quoi serviraient alors les candidatures ?	II	82				X
124	Allez-y savoir dans quel sens ?	II	83			X	
125	Je suppose que partout, on ne doit pas manger à satiété ?	II	85				X
126	Lesquelles ?	II	86				X
127	Puis-je vous suggérer de vous mettre à l'aise au salon ?	II	89				X
128	Quelle idée de vouloir entamer des discussions avec un bonhomme comme celui-là ?	II	93				X
129	Mais dites-moi, ai-je gaffé ?	II	93				X
130	Tu veux me condamner de n'avoir pas gaffé ?	II	93			X	

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
131	C'est tout de même dans les bons usages de complimenter les dames, non ?	II	94		X		
132	Etais-je le seul objet des éloges ?	II	95		X		
133	Quoi ?	II	95	X			
134	Je suppose que le cigare te fait perdre la mémoire, ou la boisson ?	II	95				X
135	Que fait-on ? seras-tu très occupé ?	II	95				X
136	Dois-je passer te chercher ?	II	95			X	
137	Est-ce vrai, monsieur le Directeur ? Vous avez dit que mon frère va commencer à travailler bientôt ?	II	98				X
138	Mon Dieu, auriez-vous attrapé une indigestion à cause de nos mets ?	II	98				X
139	… Voulez-vous venir me rappeler de signer le contrat de votre frère… ce soir ?	II	99			X	
140	Que se passe-t-il ? De grâce, qu'est-ce qui ne va pas ?	II	101				X
141	De quoi s'agit-il ? Où est ton frère… Qu'est-ce qu'il a encore fait ?	II	101				X
142	Qu'est-ce qui t'a mise dans cet état ?	II	102				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
143	Ne crois-tu pas que ce n'est qu'un prétexte ? Tu as remarqué l'intérêt qu'il manifestait pour toi hier ?	II	102				X
144	Quelle a été ta réponse ?	II	102				X
145	Oh, que dois-je faire ?	II	102				X
146	Que veux-tu que je te dise ?	II	102		X		
147	C'est là le drame… que faire ?	II	103				X
148	Alors, ma sœur, on ne peut pas réveiller les autres ?	II	103				X
149	Tu dois avoir faim…que je dresse la table ?	II	104				X
150	…que ferais-je ?	II	104			X	
151	…que faire ?	II	105			X	
152	Oh, ma pauvre chérie…qu'est-ce qui te met dans cet état ?	II	105	X			

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
153	Te serais-tu disputée avec ton frère ?	II	106			X	
154	Et alors, ce monstre ne consent pas à engager mon fiancé ?	II	106				X
155	Mais que veux-tu ? (…). N'avons-nous pas essayé de convaincre ton frère qu'il faut adopter parfois les nouvelles mentalités ? N'est-ce pas à la mode, ce que le directeur te demande de faire ?	II	106			X	
156	Que lui dirai-je à son retour, s'il me demande où tu es ?	II	108				X
157	Comment a été la journée ?	II	110			X	
158	Ma sœur n'est pas encore rentrée ?	II	110				X
159	Dis, est-ce que tu auras la force de me gifler… après ?	II	111				X
160	Dis-moi comment a été ta journée ?	II	111			X	
161	Que se passe-t-il ?	II	113				X
162	Mais de quoi s'agit-il ?	II	113				X
163	Mon chéri, qu'est-ce que cela veut dire ?	II	113				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
164	Mais, dis-moi une chose, ta sœur, où est-elle ?	II	114			X	
165	… m'entends-tu, salaud ?	II	115			X	
166	Tu savais n'est-ce pas ?	II	116		X		
167	Bonsoir grand, tu ne dors pas encore ?	II	118				X
168	Comment va ton amie que tu as été voir ?	II	118				X
169	Mais… qu'y a-t-il grand-frère ?	II	118				X
170	Pourquoi ce flot d'injures, grand-frère ?	II	118				X
171	Mais, mon Dieu, qu'ai-je fait pour mériter cela ? Que n'ai-je souffert ? Et pour qui ai-je accepté cette humiliation ?	II	119		X		
172	Pour qui ai-je accepté cette invitation ? Qu'ai-je fait au cours de cette soirée… qu'ai-je souffert dans mon honneur ?	II	119			X	
173	Tu as l'impertinence d'appeler ça rien ? N'as-tu donc plus de conscience ?	II	120	X			
174	… pour qui donc l'aurais-je fait ? Réponds, pour qui ?... as-tu appris que mes pieds avaient foulé un night-club ?	II	120		X		

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
175	Dans quel état physique était la victime ?	III	124				X
176	Combien de temps a-t-elle vécu après son admission à l'hôpital ?	III	125				X
177	A quoi votre diagnostic a-t-il attribué cette mort ?	III	125				X
178	Quelle pourrait être la cause de cette fracture et de cette hémorragie ?	III	125				X
179	Quelle est votre objection ?	III	125				X
180	Dites-moi docteur, comment la victime serait-elle tombée du palier sur le plancher ?	III	126				X
181	Autre chose, quelles sont les personnes qui accompagnaient cette malade à l'hôpital ?	III	126				X
182	… n'est-ce pas ?	III	126				X
183	Ces personnes vous ont-elle dit avoir assisté à la scène ?	III	126				X
184	Est-il vrai, docteur, qu'une fracture du crâne ne peut être provoquée par une chute au cours de laquelle la tête heurterait le sol ?	III	127			X	

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
185	N’est-il pas possible que la victime ait fait cette chute sous l’action de la boisson ?	III	127			X	
186	Avant de trouver la mort si inopinément, la victime aurait été en votre compagnie, est-ce vrai ?	III	128				X
187	Depuis combien de temps connaissiez-vous la victime ?	III	128				X
189	Comment avez-vous fait sa connaissance ?	III	128				X
190	Quelles sont vos relations entre le frère de la disparue et vous ?	III	128				X
191	L’invitation à dîner avait-elle un rapport avec cet engagement ?	III	128				X
192	… qu’avez-vous pensé de votre futur employé après ce premier contact ?	III	129				X
193	En quoi consistait cette attitude agressive ?	III	129			X	
194	Et que disait-il de la politique ?	III	129			X	
195	Que vient faire la politique ici, alors que mon client est accusé de meurtre ?	III	130			X	

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
196	Quelle frontière trouvez-vous entre le meurtre et la politique ? Ne vous ai-je pas rappelé au début de ce procès sa fonction ?	III	130				X
197	Monsieur le directeur, pouvez-vous nous rapporter les propos de l'accusé durant cette soirée ?	III	130				X
198	Mais c'est de la corruption, ça ! Et qu'a-t-il fait ?	III	131			X	
199	Monsieur le directeur, pouvez-vous m'affirmer que le dîner auquel vous avez participé était organisé en votre honneur ?	III	132				X
200	Qui vous a transmis l'invitation ?	III	132				X
201	Quel sens avez-vous donné à cette invitation ?	III	132				X
202	Que voulez-vous dire ?	III	132				X
203	D'après vous, était-ce un dîner amical ou un dîner d'affaires ?	III	132				X
204	En clair, vous avez compris que c'était pour vous corrompre ?	III	132				X
205	… vous avez accepté malgré tout de répondre à une invitation de ce genre ?	III	133				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la question			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
206	Qui juge-t-on ici ? ce n'est pas le directeur, tout de même ?	III	133			X	
207	Devait-il le refuser ?	III	133			X	
208	…devais-je le refuser ?	III	133			X	
209	Quel était le but de votre sortie ?	III	134			X	
210	… ne croyez-vous pas qu'il aurait été préférable d'inviter tous ceux qui étaient présents la veille aussi ?	III	134				X
211	Croyez-vous pourtant qu'un night-club soit l'endroit le mieux indiqué pour cela ?	III	134			X	
212	Qu'est-ce que l'endroit y change ?	III	134				X
213	Pourquoi ?	III	135			X	
214	Vous n'allez quand même pas m'accuser d'être la cause de la mort de la victime ?	III	135	X			
215	Mais qui est-ce ?	III	136	X			

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
216	Dites-nous, l'accusé avait-il payé la dot à vos parents ?	III	137			X	
217	Alors, madame, voulez-vous revenir à la barre pour une minute, s'il vous plaît ?	III	138			X	
218	N'est-ce pas que vous l'avez toujours attendu fidèlement ?	III	138			X	
219	…Que pensez-vous ?	III	138				X
220	S'il vous plaît, quel âge a votre fils ?	III	138				X
221	Savez-vous quelles études votre mari avait faites avant d'aller en Europe ?	III	139				X
222	Quelle objection ?	III	139	X			
223	Qu'est-ce que je fais ?	III	140				X
224	Oui, que faites-vous ?	III	140	X			
225	Vous avez dit que votre mari a terminé l'école secondaire avant d'aller en Europe, n'est-ce pas ?	III	140				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
226	Quelles études a-t-il faites là-bas ?	III	140				X
227	Comment le saurais-je	III	140	X			
228	Et alors… à quoi voulez-vous en venir ?	III	140				X
229	Etiez-vous présent au dîner auquel le Directeur a participé ?	III	143				X
230	Est-il vrai que ce dîner fut organisé spécialement pour le Directeur ?	III	143				X
231	Comment cela ?	III	143				X
232	Mais, au Directeur, vous avez fait croire que c'est mon client qui l'invitait, pourquoi ?	III	143				X
233	Que voulez-vous dire par réalités actuelles ?	III	144				X
234	Avez-vous vu votre beau-frère, le jour du crime ?	III	144				X
235	Quand ?	III	144				X
236	Où était-ce ?	III	144				X
237	Quel était le but de votre visite ?	III	145				X
238	Que lui avez-vous dit concernant la conduite de sa sœur ?	III	145				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
239	Pourquoi cette rupture ?	III	145				X
240	Dites-moi, vos fiançailles durent-elles depuis longtemps ?	III	145				X
241	Etait-elle du genre fille légère ?	III	145			X	
242	… on vous a souvent vus ensemble, n'est-ce pas ?	III	146				X
243	A quoi attribuez-vous le fait qu'il est resté six mois sans travail ?	III	147				X
244	Ne l'avez-vous pas entendu s'élever contre la société ?	III	147			X	
245	Alors, quelle signification donnait-il au dîner qu'il a organisé pour son futur patron ?	III	147				X
246	Et l'argent qu'il a fait remettre au Directeur ?	III	148				X
247	… avec votre fiancé ; à quel propos était-ce ?	III	148				X
248	… il était capable de faire comme tout le monde ?	III	149				X
249	… pourquoi pas ?	III	149				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
250	Que vous a –t-elle dit, concernant sa sortie ?	III	149				X
251	Que lui reprochez-vous ?	III	149				X
252	Où avait eu lieu l'invitation ?	III	149				X
253	Savez-vous si votre fiancé était là ?	III	149				X
254	Croyez-vous qu'il était au courant de l'invitation ?	III	149				X
255	Ne croyez-vous pas que c'était par orgueil ?	III	150				X
256	Quelle a été la réaction de l'accusé ?	III	150				X
257	… Etiez-vous –là quand la victime est revenue à la maison ?	III	151			X	
258	N'était-ce pas pour mettre à exécution ses plans diaboliques de crime ?	III	151				X
259	Qu'appelez-vous collaborer avec la justice ?	III	152				X
260	Quels autres ?	III	152				X
261	Ma fiancée… elle fait tout…tout quoi ?	III	153				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
262	Vous êtes muet, n'est-ce pas ?	III	153	X			
263	Que comprenez-vous ?	III	153				X
264	Depuis combien de temps avez-vous terminé vos études ?	III	155				X
265	Qu'avez-vous fait en vue de trouver du travail et servir le pays ?	III	155				X
266	Quelle a été la réponse ?	III	155				X
267	Quel sens donniez-vous au dîner organisé en votre domicile pour votre futur patron ?	III	155				X
268	Et celui remis au Directeur pour le corrompre ?	III	156			X	
269	Dans votre famille, vous êtes bien l'aîné ?	III	156				X
270	… c'est vous le responsable ?	III	156				X
271	Comment expliquez-vous que votre sœur sorte sans que vous le sachiez ou l'autorisiez ?	III	156				X
272	Dois-je répondre par oui ou non ?	III	157				X

Nombre	Question	Acte	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
273	Comment est-elle venue à avoir la fracture qui lui a coûté la vie ?	III	157				X
274	Avant que soit rendue la sentence, l’accusé a-t-il quelque chose à dire ?	III	163				X

Annexe 4
Tableau de fréquence4
Pièce : *Notre Sang*

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
01	Aucun signe d'espoir ?	17			X	
02	Celle-ci s'achèvera-t-elle ?	17			X	
03	Que faut-il craindre encore ?	17			X	
04	Parviendrons-nous à les contrecarrer ?	18			X	
05	Comment alors les contenir ?	19	X			
06	… que faut-il craindre ?	19	X			
07	Tout est donc calme ?	19				X
08	Et concrètement ?	19			X	
09	Est-il égoïste de penser garder le nôtre sur les épaules ?	21				X
10	Car de quoi pouvons-nous être certains à l'avance ?	21			X	
11	Avons-nous le droit…oui (…), la corde au cou ?	22			X	
12	N'y a-t-il pas un autre moyen…, se transformera en laves dévastatrices ?	22				X

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
13	Une goutte d'eau dans l'océan infini ou la goutte qui fera déborder la coupe ?	22		X		
14	Mais voyons que faisons-nous ?	23	X			
15	Le silence est d'or sans doute mais dîne-t-il vraiment celui qui dort…le ventre creux ?	23	X			
16	… que s'élèvent sur l'échine d'un peuple muet et masochiste des fortunes honteusement colossales ?	23			X	
17	Et qui sommes-nous pour nous laver les mains ?	23		X		
18	Attendais-tu quelqu'un ?	24				X
19	Des ennuis ?	24		X		
20	Vous n'y pensez pas ?	25	X			
21	La perdre maintenant ou demain, quelle différence ?	26				X
22	Vous rendez-vous compte…en cet instant crucial ?	26				X
23	Et vous donc ?	27				X
24	Mais…sommes-nous là pour tout remettre en cause ?	27	X			
25	Agissez donc, qu'attendez-vous ?	27		X		

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
26	Notre taudis vous aurait-il séduit tout à coup ?	27			X	
27	Marionnettes ! Mais marionnettes de qui, mes chers amis ?	27				X
28	De qui vous voulez ?	27				X
29	Peut-on…pouvez-vous…rester insensible à ce mal ?	28			X	
30	Alors pourquoi voulez-vous que nous en trouvions les remèdes ?	28				X
31	Tout cela parce que nous sommes déshydratés ?	28			X	
32	Peut-on demeurer insensible à tant de misère ?	30				X
33	Où est votre problème ?	30			X	
34	Mais que faire ?	30				X
35	Vous dites ?	31				X
36	Savez-vous comment, en langage révolutionnaire, on nomme cela ?	31				X
37	Ces anges exterminateurs,…, c'est nous…n'est-ce pas ?	32			X	
38	Avez-vous bu ?	32				X

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
39	Dois-je répondre vraiment ?	33				X
40	Avez-vous eu droit aux hommages de… d'une femme ?	33				X
41	(…) dont vous n'êtes nullement le mandataire ? A quelle réponse vous attendez-vous ?	34			X	
42	Votre communauté et la communauté nationale, quelle différence ?	34				X
43	Filés et surveillés, la nuit comme le jour, que pouvons-nous faire ?	35			X	
44	Et d'ailleurs, quel besoin avez-vous d'agir ?	35				X
45	Qu'est-ce que ça changera ?	37	X			
46	Alors vous prêterions-nous nos mains pour réaliser vos ambitions sordides ?	37			X	
47	N'auriez-vous rien oublié, PATRON ?	39			X	
48	On aurait pu s'en douter…mais à ce point ?	39				X
49	« Brutus, tu dors ? »	42				X
50	Ton bras droit n'est pas là ?	42			X	
51	Combien ?	43				X

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
52	Mes trois C actuels suffisent, non ?	43			X	
53	Trois C ?	43				X
54	Oui quoi ?	43	X			
55	Et alors ?	43			X	
56	Un accident ?	44				X
57	Mais encore ?	44				X
58	Qu’est-ce que tu racontes ?	44				X
59	Que dit-elle ?	44				X
60	Tu es déjà là ?	45	X			
61	Alors ?	45			X	
62	Oui ?	45				X
63	Leur réaction ?	45				X

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
64	C’est-à-dire ?	45				X
65	Sait-on seulement que notre action est dénuée de toute idée de revendication politique ?	45	X			
66	Essaie-t-on de comprendre que nous sommes pacifiques ?	45			X	
67	Est-ce qu’on nous comprend bien ?	46			X	
68	Concrètement que donnent leurs supputations ?	46			X	
69	Vous ne comprenez donc pas la sagesse millénaire de la palabre ?	46	X			
70	Pouvons-nous briser l’unanimité générale ?	48		X		
71	Qu’entends-je ?	48		X		
72	Pourquoi un tel suicide ?	48		X		
73	Oh que ne l’ai-je entendu plus tôt ?	48		X		
74	Mais aujourd’hui, qui s’épanche encore et livre son cœur et ses peines au service de Dieu ?	48				X
75	Et pourquoi donc ?	49	X			
76	N’y aurait-il plus de places au paradis de ton Dieu ?	49			X	

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
77	N’est-ce pas ?	49			X	
78	Mais…mais…seriez-vous, par hasard, drogués ?	49				X
79	Devinez avec quelle drogue ?	49		X		
80	Y a-t-il misère plus grande pour nous faire apprécier la prospérité d’aujourd’hui et la paix qu’enfin nous goûtons ?	51			X	
81	La paix…La prospérité… mais de qui ?	51	X			
82	Le fusil s’est tu sans doute mais le sang a-t-il jamais cessé de rougir le sol de nos ancêtres ?	51			X	
83	Où cela ?	51				X
84	Est-ce cela la paix ?	52		X		
85	La paix laissée par votre maître, le Christ Jésus ?	52			X	
86	Et la prospérité donc ?	52	X			
87	Qui l’a instaurée ?	52		X		
88	Qui en bénéficie ? Faut-il être aveugle pour ne pas voir cela ?	52		X		

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein d'une réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
89	Avez-vous entendu le peuple se plaindre ?	52	X			
90	Vous a-t-il chargé de le sortir d'une quelconque exploitation ?	52			X	
91	Et même si cela était ?	52		X		
92	Qui est le peuple ?	52		X		
93	N'en êtes-vous pas ? N'en sommes-nous pas ?	52		X		
94	Mais lequel ?	52			X	
95	Comment vivent vos paroissiens et vos paroissiennes ?	55		X		
96	Vous connaissez cette jeune fille ?	55		X		
97	Et de quel pêché ?	55		X		
98	Alors pourquoi parler de suicide ?	57			X	
99	… Des forces politiques ?	58				X
100	Que veut dire tout cela ?	58				X
101	Ces appareils ?	59				X
102	Pourquoi les autres ne le sauraient-ils pas ?	59		X		

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
103	Quoi le suicide ?	59				X
104	Y a-t-il pire eau que l'eau qui dort ?	60	X			
105	La faim, la soif de justice, qu'y a-t-il de plus noble ?	60		X		
106	…pourquoi le verserait-il ?	60		X		
107	Quelle est la situation ?	64				X
108	M'entendez-vous ?	64			X	
109	Quelle est la situation chez-vous ?	64			X	
110	Pourquoi sont-ils là ? Routine ou est-ce pour nous ?	64	X			
111	…que se passe-t-il ?	66		X		
112	Votre argent les ressuscitera, sans doute ?	67		X		
113	Qu'avez-vous fait de nos enfants ?	69			X	
114	Pourquoi…pourquoi ?	70		X		

Nombre	Question	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
			Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
115	Pourquoi…quoi ?	70	X			
116	Pour quel bonheur avez-vous ouvert ces veines ?	70		X		

Annexe 5
Tableau de fréquence 5
Pièce : *Tu es sa femme*

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
01	Comment va-t-il ? Comment va mon fils ?	I	15	X			
02	Ainsi donc vous êtes revenus à la maison hier ?	I	17				X
03	Vous savez le combat qu'il faut livrer pour une place à bord d'un bus ?	I	17			X	
04	Qu'est-ce que l'argent contre la vie de mon neveu ?	I	18		X		
05	Sinon, comment regarderai-je à une telle dépense ?	I	18			X	
06	Et alors ? C'est bon signe non ?	I	19				X
07	Où a-t-on jamais vu une chose pareille ?	I	19			X	
08	Où a –t-on jamais vu interdire qu'on vienne prendre des nouvelles d'un malade ?	I	20		X		
09	De quelles leçons et de quels interdits s'agit-il, mon oncle ?	I	20				X
10	Et qu'est-ce que cela pourrait vouloir dire ?	I	21			X	
11	…, un tel reproche peut-il, en temps normal, m'être adressé par vous-même ou par quelqu'un de nos familles ou de notre entourage ?	I	21			X	

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
12	Que voulez-vous dire ?	I	21				X
13	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 ?	I	22				X
14	Quel est ce malade, chez vous, que les siens abandonnent à d'autres pendant qu'eux-mêmes vont en forêt ou se prélasser ? n'est-ce pas ce que vous avez fait ?	I	22			X	
15	Ne vous êtes-vous pas absentée une semaine ?	I	22			X	
16	Quelle autre obligation avez-vous qui vous éloigne de lui, l'abandonnant à lui-même ?	I	22			X	
17	Comment le serai-je après tant d'années de vie commune, après ces enfants dans lesquels coulent son sang et le mien ?	I	22		X		
19	Pourquoi dites-vous que votre frère est plus malade qu avant ?	I	23				X
20	Et vous alors, écervelée, que vouliez-vous nous faire croire ?	I	23				X
21	Soucieux, il s'interroge : sont-ils vraiment mes fils, ceux-là aussi ?	I	24			X	
22	Qui vous dit qu'on y va pour prier ?	I	24	X			

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
23	Quel sens donnez-vous à cela ?	I	25		X		
24	Auriez-vous honte devant vos enfants, de l'état d'amaigrissement de leur père ?	I	25		X		
25	Craignez-vous que vos enfants soient contaminés par les amibes ou les plaies aux poumons de votre mari ?	I	25		X		
26	Alors, combien de temps les cacherez-vous ?	I	25			X	
27	Que me reprochez-vous au juste ? D'être la femme de votre frère ?	I	25		X		
28	Pourquoi alors ce brusque changement ?	I	25			X	
29	Me rendez-vous responsable de la maladie de votre frère ? Et pourquoi donc ?	I	26	X			
30	L'aurais-je empoisonné ?	I	26	X			
31	Reconnaissez que j'ai fondu : est-ce ainsi que vous m avez vue à notre retour d'Europe ? Est-ce ma forme d'il y a à peine un an ?	I	26			X	
32	Depuis quand êtes-vous de retour ?	II	27			X	
33	La maman et l'oncle ne sont ils pas encore là ?	II	28		X		

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
34	Et comment vont-il ? Pas trop de dérangement ?	II	28				X
35	N'est-il plus sourd et incapable de reconnaître les siens ?	II	28			X	
36	Qu'est-ce que c'est encore que cette nouvelle théorie ?	II	28				X
37	Pourquoi ces engueulades ?	II	29			X	
38	Qu'ai-je donc fait au bon Dieu pour mériter de telles méchancetés ?	II	29			X	
39	Mais qui de nous deux est devenue médecin spécialiste ?	II	30	X			
40	Et qui, malgré les facilités d'étudier en Europe, n'a dû se contenter que d'une simple licence ?	II	30			X	
41	C'est vrai mais …à quel prix ?	II	31		X		
42	Pourquoi donc ?	II	31	X			
43	Mais suis-je…dont tu connais la force des turbulences ?	II	32			X	
44	Es-tu prêt ?	II	32			X	
45	Mais de quoi s'agit-il ?	II	32				X

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
46	Et de quel aveuglement veux-tu parler ?	II	32				X
47	Ce qu'on a pensé être ? Que veux-tu dire ?	II	33				X
48	Veux-tu dire…, ni de kystes d'amibes ni des plaies aux poumons ?	II	33	X			
49	Mais de quoi alors est-il malade ?	II	33			X	
50	Et moi donc ? Et mes enfants ?	II	34				X
51	Combien…combien de temps a-t-il encore à vivre ?	II	35				X
52	Que me demandes-tu là ?	II	35	X			
53	Comment ferai-je pour garder la tête froide ?	II	35		X		
54	… peux-tu, devant tant de malheurs et d'infortunes, rester indifférente ?	II	35		X		
55	Qu'ai-je besoin d'attendre les résultats, Docteur ?	II	35		X		
56	Pourquoi un tel calvaire ? une fin si effroyable ?	II	36		X		

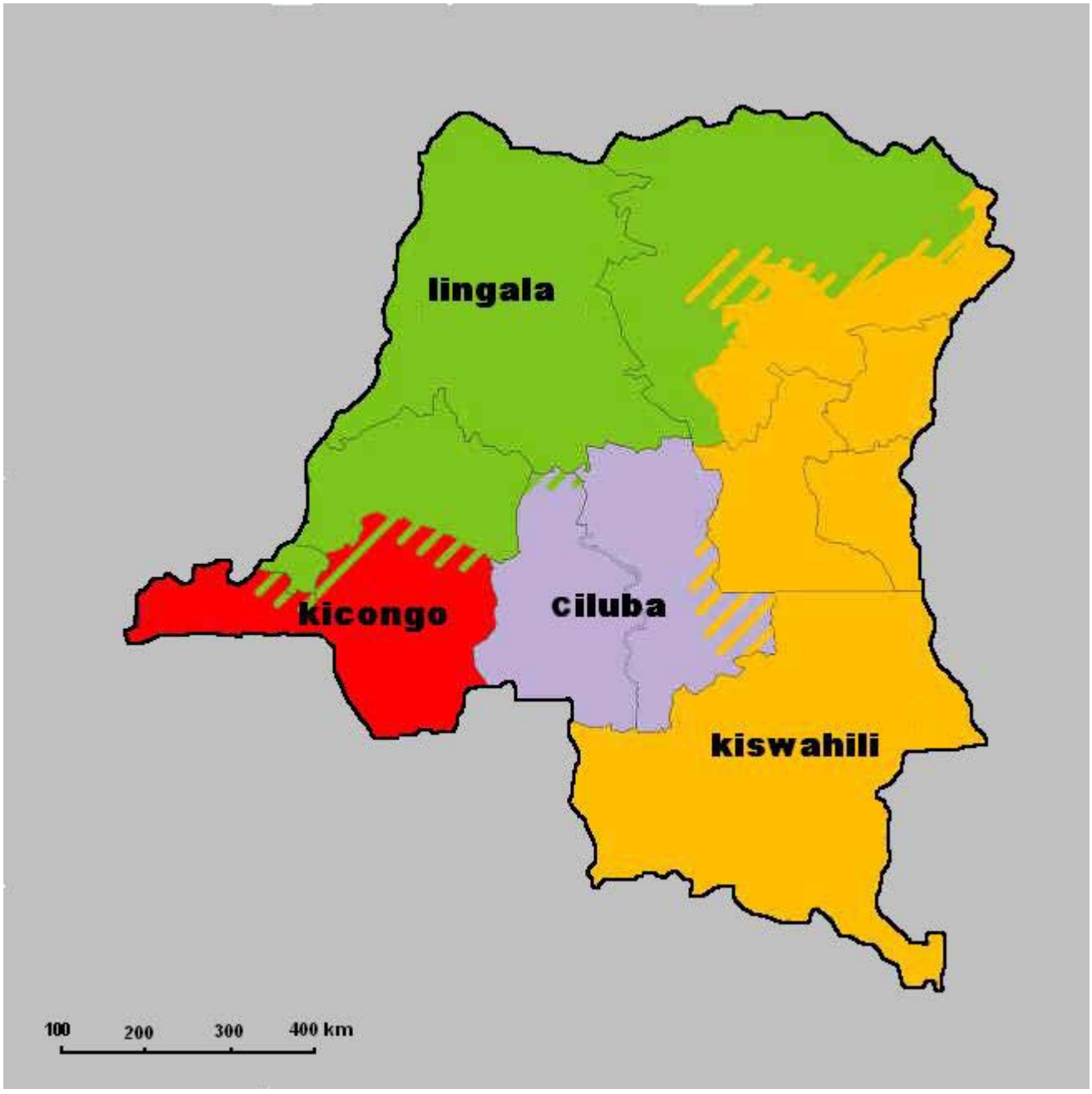
Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
57	Bon, rien de spécial pour moi ?	II	37	X			
58	N'a-t-il pas exprimé le désir de manger ?	III	39				X
59	N'est-ce pas elle qui nous a guéris pendant des siècles avant l'introduction de la médecine des blancs ?	III	40			X	
60	Aussi est-ce la raison pour laquelle, (…) puisse ainsi devenir le jouet de la médecine ?	III	41			X	
61	Qu'avez-vous fait alors ? Vous êtes- vous accusés ?	III	42				X
62	C'est le devin, depuis le village, qui vous a révélé cela ?	III	42			X	
63	Quel traitement a-t-il proposé ?	III	43			X	
64	Serait-il déjà parti au travail ?	IV	47			X	
65	Que vient encore faire le Docteur ici ?	IV	48	X			
66	Ne m'avez-vous pas raconté qu'il serait habité par un serpent poilu ?	IV	48			X	
67	Et alors, qu'attendez-vous ? Que cela soit trop tard ?	IV	48				X
68	Que s'était-il passé ?	IV	49				X

Nombre	Question	Tableau	Page	Place de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
69	Mais pourquoi riez-vous ainsi, frère prophète ?	IV	49				X
70	Que s'est-il donc passé avec les frères incrédules ?	IV	49			X	
71	… ne pouvez-vous pas organiser des séances de prières et de délivrance ?	IV	49				X
72	Mais de quel droit ?	V	51			X	
73	Qu' y a-t-il ? Que se passe-t-il ?	V	51				X
74	Que dit le Docteur ?	V	52				X
75	Mais que dit-elle ? Elle doit avoir une idée ?	V	52				X
76	Mais quelle contrariété ? Que lui avez-vous dit ? Que lui avez-vous fait pour qu'il soit contrarié ? Dites, que lui avez-vous fait ?	V	52			X	
77	Que lui aurais-je fait ?	V	52	X			
78	Que voulez-vous insinuer encore ?	V	53			X	
79	Au moment où… mais aussi la force de chercher une remplaçante ?	V	53		X		
80	Ah c'est donc cela ? Mais qu'ai-je donc fait au bon Dieu ?	V	53				X

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
81	Mais qu'est-ce qui a pu le contrarier ?	V	54	X			
82	Et de quoi parliez-vous juste à ce moment là ?	V	54	X			
83	Que comprenez-vous ?	V	54			X	
84	Et que ne comprenez-vous pas ?	V	54	X			
85	Mais qu'est-ce que cela signifie ?	V	55			X	
86	De quel droit, d'abord, peut-elle s'interposer entre notre fils et son clan ?	V	55				X
87	Oui, de quel droit ?	V	55				X
88	Mais est-ce une raison… pour sauver votre mari ?	V	55		X		
89	Pourquoi voulez-vous contrecarrer notre projet ? Seriez-vous plus avisée et plus sage que tous ici ?	V	55	X			
90	Pour quoi voulez-vous faire de moi un bouc émissaire ?	V	56		X		
91	Est-ce le fait…de faire de moi votre esclave ?	V	56		X		

Nombre	Question	Tableau	Page	Plan de la question au sein de la réplique			
				Au début	Au milieu	A la fin	Réplique unique
92	Quelle fut ma première réponse ?	V	56		X		
93	Auriez-vous…Pour me convaincre ?	V	56		X		
94	Comment jugerais-je ?	VI	60			X	
95	… le jour où la maladie de celui qui m'unit à cette famille prendra une tournure imprévue ?	VI	60		X		
96	Ne voyez-vous pas, à la lumière des événements de cette seule journée, ce que nous deviendrons, moi et mes enfants ?	VI	60			X	
97	Que voulez-vous dire ?	VI	61				X
98	Pourquoi ?	VI	61			X	
99	Puis-je savoir depuis quand ?	VI	61			X	
100	Ai-je tort saint homme de Dieu ?	VI	61			X	

Annexe 6 : La carte des langues nationales de la RDC



Annexe 7 :

Quelques images de la représentation de la pièce *Pas de feu pour les antilopes* de Norbert Mobyem Mikanza

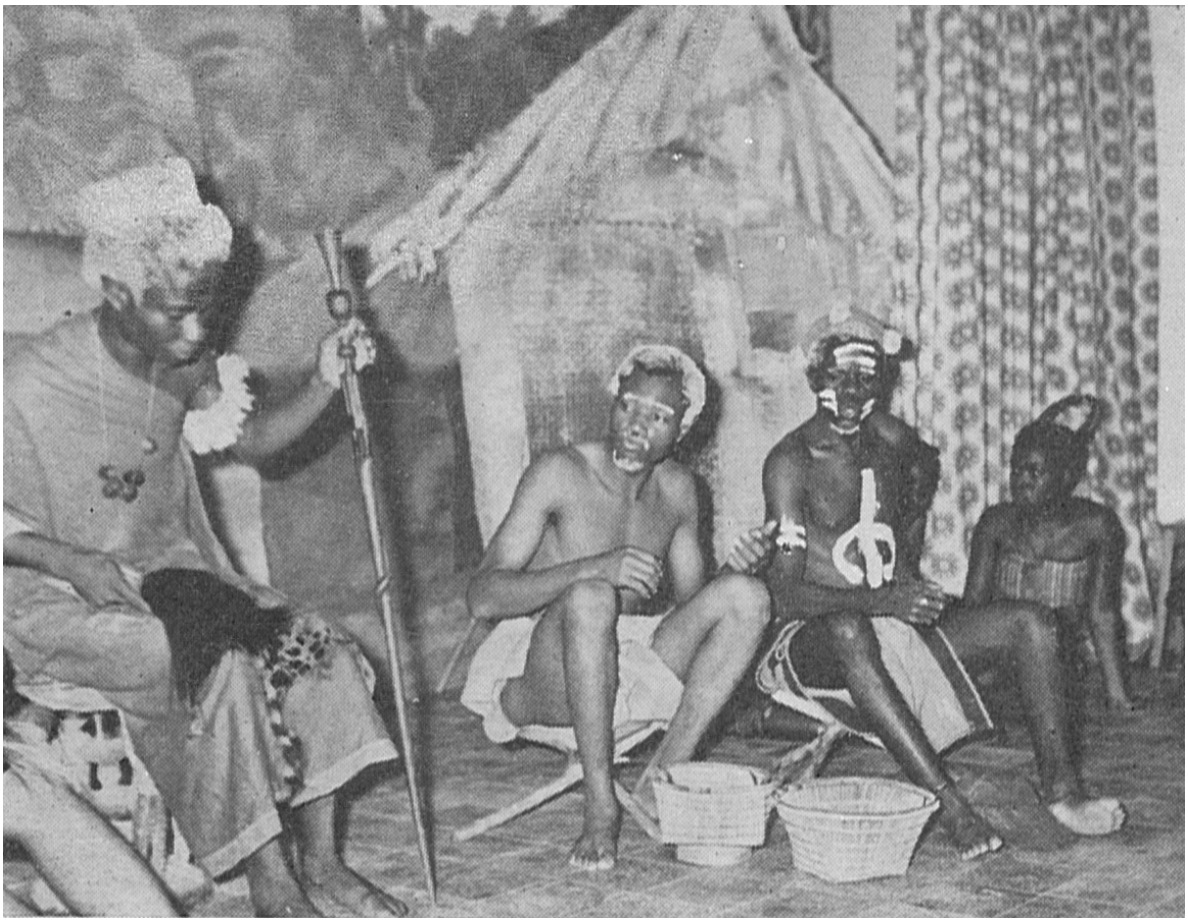


Image 1 : Accueil du Notable Mayamu par le chef de village de Benga et ses notables autour d'un repas.

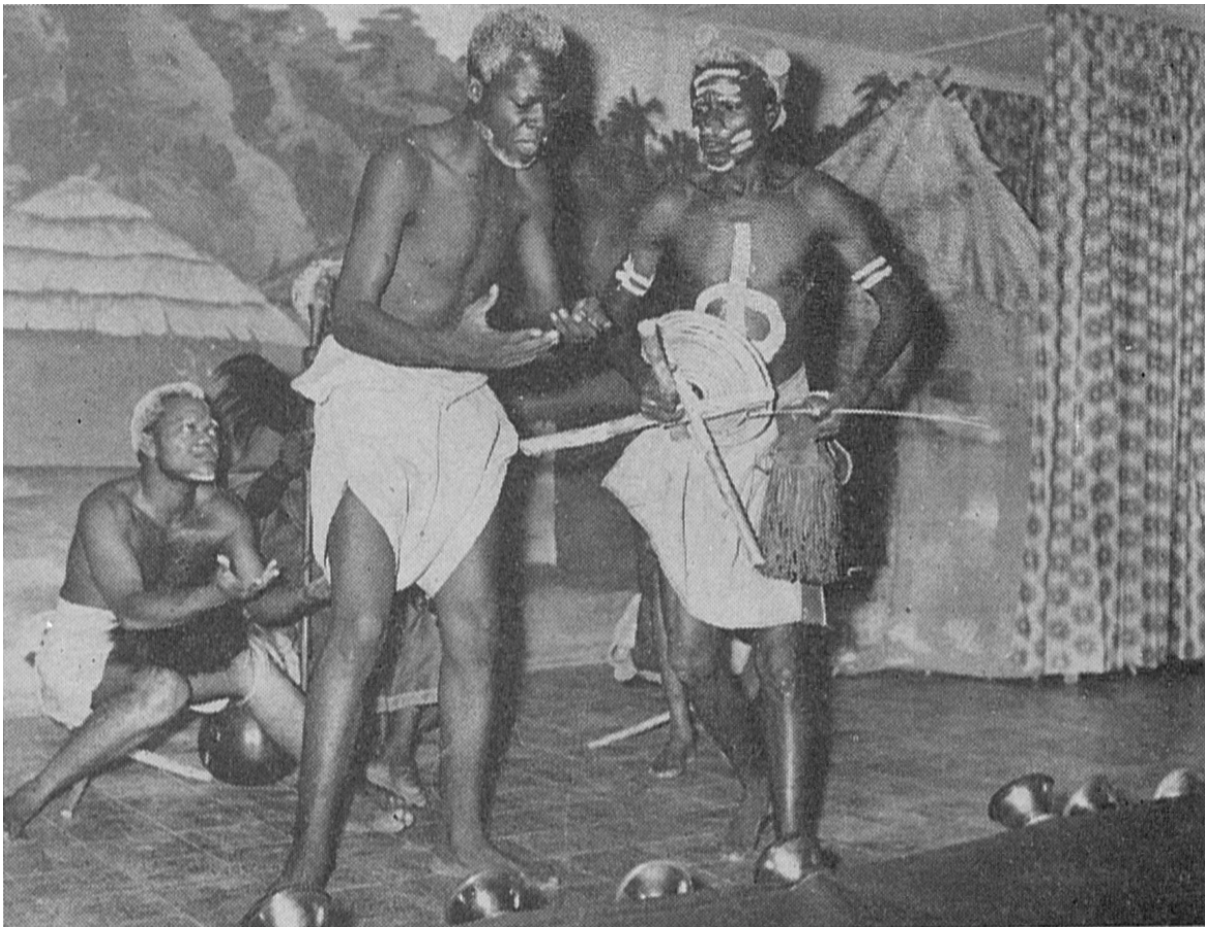


Image 2 : Cérémonie d’insertion du notable Mayamu dans la communauté de Benga



Image 3 : Duel opposant les deux chefs de villages ennemis (Mukoko du village de Benga et Manga du village de Kipwala)



Image 4 : La population de Benga célèbre la victoire de leur chef Mukoko face à son adversaire Manga



Image 5 : Retour du notable Mayamu à Kipwala avec son épouse originaire du village de Benga

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES DE NORBERT MOBYEM MIKANZA

A. **Pièces de théâtre**

1. **Pièces du corpus**

- *Pas de feu pour les antilopes*, Kinshasa, Congolia, 1970
- *La Bataille de Kamanyola*, Kinshasa, Les Presses Africaines, 1975
- *Procès à Makala*, Kinshasa, Les Presses Africaines, 1977
- *Monnaie d'échange*, 1974, Inédit
- *Notre Sang*, Kinshasa, As- Editions, 1991
- *Tu es sa femme*, Kinshasa, As- Editions, 1993

2. **Autres pièces de théâtre**

- *Ngembo*, Kinshasa, As- Editions, 1985 (Théâtre musical : disque)
- *Allo Mangembo Keba !* , Inédit
- *Moni Mambu le pousse*- pousseur, 1972, Inédit
- *Nkoy Mobali*, 1972, Inédit
- *Biso*, 1978, Inédit
- *Baoni*, 1988, Inédit
- *Festin des Dupes*, 1991, Inédit

B. Autres ouvrages

- *Je fais du théâtre*, Paris, ACCT- SILEX, 1984 (ouvrage technique)
- *Prix Mangondo*, 1983, Inédit (Nouvelle)
- *Kinshasa des Arts et des Spectacles*, Kinshasa, As- Editions, 1989 (guide)
- *Otages*, 1993, Inédit (essai)

II. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRES A MOBYEM MIKANZA

1. *Le Théâtre Zaïrois d'expression française, Actes du colloque organisé dans le cadre du Festival Mikanza* (Kinshasa, du 26- 30 septembre 1995), Kinshasa, Calmec, 1996 (ronéotypé). Ces actes de colloque contiennent les articles suivants consacrés à Mobyem Mikanza :

- Pambu Ghisegho, Donatien, « Du Théâtre du Petit nègre à la Compagnie Mobyem Mikanza : un parcours », pp. 46- 48 ;
- Mbala Nkanga, Dieudonné- Christophe., « Mobyem Mikanza et l'Institut National des Arts », p. 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

2. *Le Théâtre Zaïrois, dossier du premier festival*, Kinshasa, Lokolé, 1977, pp. 7-8 et pp. 66-69.

III. ARTICLES DE MOBYEM MIKANZA SUR LE THEATRE

- « 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 (ACLK)), in *Le Théâtre Zaïrois d'expression française, Actes du colloque 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,*
- Dossier sur une mise en scène de *Tu es sa femme*, in *Tu es sa femme,* Kinshasa, As- Editions, 1993.

IV. PIECES DE THEATRE D'AUTRES AUTEURS CONGOLAIS ET AFRICAINS

1. Pièces éditée

- BADIAN, Seydou., *La Mort de chaka*, Paris, Présence Africaine, 2000
- DISASI Joseph., - *L'Arrivée tardive*, Léopoldville, Musée de la vie indigène, 1956
- *Tala se na miso* (Regarde simplement avec les yeux), Léopoldville, Présence Africaine, 1957

- ELEBE LISEMBE, P., - *Simon Kimbangu ou le Messie noir*, suivi de Le sang des Noirs pour un sou, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1972

- *Chant de la terre /Chant de l'eau*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1973 (Adaptation libre du roman de Jacques Roumain, *Gouverneur de la rosée*).

- MAKOLO MUSWASWA, Bertin., *La Devineresse*, Editions Universitaires Africaines, L'Arc-en-ciel, 2001

- MONGITA, André., - *Au Fond je dois tout à ce garçon*, in La Voix du congolais n° 153, 1958, p.712

- *La Quinzaine*, Publiée en feuilleton par Présence congolaise, 1957

- *Ngombe*, La Voix du congolais, 1964

- MUTOMBO DIBA, Valentin., *Son Excellence Boumba*, publiée en feuilleton dans La Voix du Katanga, 1968

- NGANDU NKASHAMA, Pius., *La Délivrance d'Ilunga*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1977

- NGENZI LONTHA, Charles., - *La fille du forgeron*, Kinshasa, Bobiso, 1972

- *Njinji ou Une fille de Ngola sauvera le peuple ngola*, Kinshasa, Bobiso, 1976

- *La Tentation de Sœur Hélène*, Kinshasa, Bobiso, 1977

- OYONO MBIA, Guillaume., *Trois prétendants, un mari*, Yaoundé, Editions CLEF, 1970

- YOKA LYE MUDABA, *Tshira*, Kinshasa, Lokole, 1984

2. Pièces représentées (inédites)

BONDEKWE, L. S., *Athanase, le professeur de lumière*, 1957

- MAMBAMBU, *Voyage au bout de la misère*
- MONGITA, A., *Soko Stanley te* (Grâce à Stanley)
- MVUMBI MVINDU, *Affonso 1er ou la scève empoisonnée*
- NGONGO, A., - *Le Citadin*
- *Les Frictions*
- *Les Deux médecins*
- SAPIN, L., *Papa Bon Dieu*,
- ZOLA, A., *Les Fils de la mer*, in Le Concours littéraire L.S. Senghor, Kinshasa, 1969

V. JOURNAUX ET ARTICLES (REVUES) D'AUTRES AUTEURS

- BISSOT, L., *Zaïre, Belgian African Review*, Juin, 1952
- KADIMA NZUJI MUKALA, - « Origines et formation du théâtre congolais moderne », in *Congo- Afrique*, n° 373, Mars 2003
- « Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne : espace de création dramatique et spectaculaire » in *Congo-Afrique*, n° 381, Janvier 2004
- KILANGA MUSINDE, J., « Norbert Mikanza et Paul Mushiete producteurs de théâtre ou écrivains ? », in *Figures et paradoxes de l'histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, Paris, L'Harmattan, 2002
- MBALA NKANGA, D., « Mikanza, metteur en scène au service de Mikanza dramaturge ». Dossier d'une mise en scène de *Tu es sa femme*, dans *Tu es sa femme*, Kinshasa, AS- Editions, 1993
- NGANDU NKASHAMA, P., « Le théâtre : Vers une dramaturgie fonctionnelle », in *Notre Librairie, La littérature Zaïroise*, Janvier- Mars 1982
- ONFRAY, M., « De part et d'autre de la barricade », in *Le Magazine Littéraire*, n° 436, Novembre 2004

- SOLOMON, M., « Stratégie des personnages dramatiques », in *Sémiologie de la représentation, Théâtre, Télévision, Bande dessinée*, Bruxelles, Editions Complexe, 1975.
- TODOROV, T., « L'héritage méthodologique du formalisme », in *L'homme*, Janvier- Mars 1965

VI. OUVRAGES SUR LE THEATRE CONGOLAIS ET AFRICAIN

- CORNEVIN, R., *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Le livre Africain, Paris, 1970
- HUSSEIN, E., *Comment écrire pour le théâtre en suivant Aristote*, Centre de recherches, d'Echanges et de Documentation Universitaire, Travaux et Documents, Nairobi Kenya, 1991.
- MULONGO HUIT KALONDA -BA- MPETA, *Le théâtre populaire congolais au XXe siècle – Langue, langage et discours social*, Lubumbashi, Editions CELTRAM, 2003
- NGANDU NKASHAMA, P., *La Littérature africaine écrite en langue française* (Poésie, roman, théâtre), Kinshasa, Editions Saint-Paul, 1979
- *Le Théâtre Zaïrois, dossier du premier festival*, Kinshasa, Editions Lokole, 1977

VII. OUVRAGES GENERAUX SUR LE THEATRE

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980 (Sa traduction nouvelle).
- BRECHT, A., *Lecture du théâtre*, Paris, Seuil, 1960
- CHAVET et Alii, *Pour pratiquer les pièces de théâtre*, A. De Boeck et J. Duculot, Bruxelles, Paris, 1979
- HEYNDELS, I., *Le conflit racinien, esquisse d'un système tragique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985

- LARTHOMAS, P., *Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980

- PAVIS, P., *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, 1976

- PRUNER, M., *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005

- SCHERER, J., *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1950

- UBERSFELD, A., - *Lexique théâtral*, Paris, Seuil, 1995

- *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996

- *Lire le théâtre II*, *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996

- *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996

- *Le théâtre et la cité, de Corneille à Kantor*, Editions, AISS-IASPA, 1991

- *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996

- VITO PANDELFI, *Histoire du théâtre*, Tome I, Collection Marabout Université, Turin, ULTET, 1964

VIII. AUTRES OUVRAGES CONSULTES

- ADAM, J. M., -*La description*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? » n° 2783, 1993

- *Les textes : Types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992

- ALTHUSSER, L., *Positions*, Paris, Editions Sociales, 1976

- BAKHTINE MIKHAÏL, - *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987

- BECKES, J. L., *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996

- BRECHT, B., *Mère Courage et ses enfants*, Paris, L'Arche Editeur, 1955, 1975.
- CORNEVIN, R., *Le Zaïre*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je » n° 1489, 1972
- JOURDHEUIL, J., *L'Artiste, la politique, la production*, Paris, Union Générale d'Editions, 1976
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974
- MIKOMBE WA KASHIMPOLO, D., *Journaliste la main tendue*, Kinshasa, Editions Arc-en- Ciel, 2006
- MOLINIE, G., *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 2004
- SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964
- VILLON, F., *Œuvres complètes de François Villon*, Paris, Flammarion

IX. DICTONNAIRES

- BRETONNIERE, B., *Petit dictionnaire de théâtre*, Paris, Editions théâtrales, 2002
- DUCROT, O. et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979
- PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1987
- PIERRON, A., *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Dictionnaire LE ROBERT- VUEF, 2002.

X. THESES CONSULTEES

- DIAKHATE OUSMANE, *Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne*, thèse de doctorat, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 1984, Inédit.

- MIMBU NGAYEL, R., *Le théâtre congolais de langue française : essai d'analyse actantielle enrichie de la méthode de Anne Ubersfeld*, Lubumbashi, 1988, Inédit.
- YOKA LYE MUDABA, *Les Survivances de la littérature Orale dans le théâtre contemporain : cas du Zaïre*, Sorbonne, 1977, Inédit.

XI. SITES DE REFERENCE SUR L'AFRIQUE

- www.afrithéâtre.com
- www.africultures.com
- www. fabula.org

INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES CITES

A

ADAM J-M, 9, 10
La description, 9
Les textes : types et prototypes : récits, description,argumentation, explication et dialogue, 10
ALTHUSSER L., 30
Positions, 30
ARAGON L., 201
ARISTOTE, 98, 118, 145, 216
La Poétique, 98, 118, 145
AUMBA, 57

B

BADIAN S., 59, 60, 75
La Mort de Chaka, 59,60, 75, 224
BAKARY T., 87
L'Exil d'Albouri, 87
BAKHTINE M., 202
Le Marxisme et la philosophie du langage, 202
Esthétique et théorie du roman, 202
BATY G., 79
BECKETT S., 147
En Attendant Godot, 147
BISSOT L., 19, 20, 21
BOL V. P., 24
BOLAMBA R., 18, 62
L'échelle de l'Araignée, 18
Ngongo lutete, 63
BONDEKWE L. S., 22, 57
Athanase, professeur de lumière, 22, 57
BRECHT B., 35, 98, 226, 248
Mère courage et ses enfants, 248

C

CESAIRE A., 56, 59, 220
La Tragédie du roi Christophe, 59
Une Saison au Congo, 220
COMPAGNON A., 10, 165, 204, 226
Racine et Shakespeare, 204
CORNEILLE, 60
Le Cid, 60
CORNEVIN R., 26, 104
Le Zaïre, 26
Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar, 104

D

DEBRAY R., 232
DIOGENE, 232, 233
DISASI J., 18, 21, 22
L'Arrivée tardive, 18, 21
Tala se na miso, 21
DUCROT O., 6
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, 6

E

ELEBE LISEMBE P., 53, 54
Simon Kimbangu ou le messie noir, 53
Chant de la terre / Chant de l'eau, 54

F

FITA C., 62
Cœur et Sang, 62

G

GANGA A., 21, 22
GOGOL N., 59, 82, 90,225
Le Revizor, 59, 82, 90, 225
GREIMAS A. J., 148

H

HAMIDOU KANE C., 138
L'Aventure ambiguë, 138
HEYNDELS I., 190
Le conflit racinien, 190

J

JADOT J. M., 57
JOURDHEUIL J., 35
L'artiste, la politique et la production, 35

K

KITENGE NSANA, 37

L

LARTHOMAS P., 158, 159
Le Langage dramatique, 158
LERES, 20
L'esclave, 20
LOMAMI TSHIBAMBA P., 14
Ngando, 20

M

MAKOLO MUSWASWA B., 52
La Devineresse, 52
MAMBAMBU, 52
Voyage au bout de la misère, 52
MOBYEM MIKANZA N., 26, 28, 29, 31, 43, 51, 54, 59, 62, 63, 64, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 103, 105, 106, 109, 111, 114, 117, 118, 119, 123, 124, 130, 131, 137, 138, 139, 148, 149, 151, 156, 158, 164, 166, 167, 170, 171, 175, 176, 178, 180, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 199, 205, 207, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 216, 2198 220, 221, 222 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Pas de feu pour les antilopes, 27, 76,86, 100, 102, 103, 104,105, 114, 115, 119, 121, 123, 131, 133, 151, 166, 167,180, 194, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 231, 234, 236, 237, 242, 245
La Bataille de Kamanyola, 63, 87, 100, 103, 104, 105, 115, 124, 134, 135, 152, 155, 156, 166, 169, 170, 171, 174, 183, 185, 187, 189, 198, 199, 200, 201, 217, 218, 219, 223, 225, 231, 234, 237, 238, 242, 243, 244
Procès à Makala, 51, 64, 78, 86, 87, 105, 106, 107,109, 115, 117, 126, 128, 137, 138, 140, 154, 168, 175, 207, 217, 218, 219, 220, 223, 225, 231, 234, 235, 238, 240, 242, 243, 247, 250

Monnaie d'échange, 51, 64, 86, 105, 107, 109, 115, 117
119, 120, 121, 123, 137, 138, 154, 166, 175, 190, 200,
201, 202, 204, 205, 207, 217, 223, 225, 230, 238, 240,
242, 245, 247, 250
Notre Sang, 79, 86, 87, 94, 105, 109, 110, 115, 116, 128,
129, 130, 135, 140, 154, 166, 168, 169, 205, 217, 218,
219, 220, 223, 229, 230, 234, 235, 238, 240, 243, 244,
245, 247,250
Tu es sa femme, 79, 86, 87, 94, 105, 111, 112, 143, 115,
116, 130, 135, 154, 166, 176, 187, 209, 212, 217, 218,
220, 221, 223, 229, 230, 231, 234, 235, 244, 245
Bokilo moto monene, 81
Mondele ndombe, 82
Allo ! *Mangembo keba* !, 82, 84, 86, 90, 225
Prix mangondo, 85
Je fais du théâtre, 86, 93
Kinshasa des Arts et des Spectacles, 86, 93
Otages, 86
Ngembo, 86
Biso, 86
MOFOLO R, 224
MOLIERE, 61, 155
Le malade imaginaire, 60
Tartuffe, 155
MOLINIE G., 151, 178, 179
La stylistique, 151, 178
MONGITA LIKEKE A., 16, 22, 55, 57, 82
Au Font je dois tout à ce garçon, 22
Cabaret ya bosembo, 22
La Quinzaine, 22
Ngombe, 22
Soko Stanley te, 22, 57
Ambeya, 82
MUDIMBE V.Y., 100
Entre les eaux, 100
MUKALA KADIMA NZUJI D., 15, 18, 20, 28, 29,
31, 56, 67, 71
MULONGO HUIT KALONDA –BA-MPETA, 25
MUSHIETE P., 27, 76, 103, 224, 236
MUTOMBO DIBA V., 25, 65
Garenganze, 25
Beau Michel, 25, 64
Son Excellence Bamba, 63
MVUMBI MVINDU, 62
Affonso 1er ou la sève empoisonnée, 62
MWAMBA a MUSAS MANGOL, 53
Muzang, l'investi par Latel-a-Latel, le tout puissant, 53

N

NGANDU NKASHAMA P., 15, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 63,
84, 246
La Délivrance d'Ilunga, 53, 63
NGHENZI LONTHA C., 52, 65, 77
La fille du forgeron, 52, 77
Njinji ou une fille de Ngola sauvera le peuple Ngola, 53
La tentation de Sœur Hélène, 65
NGONGO A., 22, 57
Le Citadin, 22, 57
Les Frictions, 22, 57
Les Deux médecins, 22

O

ONFRAY M., 231, 232

OYONO MBIA F., 60, 75, 224
Trois prétendants, un mari, 60,75, 224
Bonjour monsieur le ministre, 247

P

PAVIS P., 98, 140, 142, 143, 148, 158, 162
Problèmes de sémiologie théâtrale, 141, 143, 158
PIERRON A., 83
PLATON, 231, 232
PRUNER M., 9, 141, 142, 145, 147, 158, 163
L'Analyse du texte de théâtre, 9, 141, 145, 158

R

ROUMAIN J., 182, 237
Gouverneur de la rosée, 182, 237

S

SANGU SONSA, 65
La dérive ou la chute des points cardinaux, 65
SAPIN L., 22, 26
Papa bon Dieu, 22, 26
SARTRE J. P., 99, 128
Qu'est-ce que la littérature ?, 99
Les mains sales, 99, 128
SAURIAU E., 148
SCHERER J., 141
La Dramaturgie classique en France, 141
SENGHOR L. S., 60, 65
SHAKESPEARE, 220
King Lear, 220

T

TADEUSZ KOWZAN, 161, 162
TODOROV T., 6, 9

U

UBERSFELD A., 9, 89, 98, 132, 133, 141, 142, 143,144, 145, 148 158, 160, 161, 221, 225, 227
Lire le théâtre, 9, 132, 141, 158, 160
Théâtre modes d'approche, 9, 132, 141, 158, 160
Lexique théâtral, 160
Le théâtre et la cité, de Corneille à Kantor, 89
Les termes clés de l'analyse théâtrale, 141, 143, 158

V

VILAR J., 35, 80
VILLON F., 111, 220
VINAVER M., 65, 113

Y

YOKA Lye MUDABA, 15, 52, 54, 55, 57, 58, 63, 67
92, 94
Tshira, 52, 63, 92

Z

ZOLA A., 63
Les Fils de la mer, 63

TABLE DES MATIERES

DEDICACE…….2
REMERCIEMENTS……3
ABREVIATIONS EMPLOYEES……4
CARTE DE LA REPLUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO…….....5
INTRODUCTION GENERALE…….6
PREMIERE PARTIE : APERCU HISTORIQUE DU THEÂTRE CONGOLAIS…….13
CHAPITRE 1. NAISSANCE DU THEÂTRE CONGOLAIS MODERNE : 1924-1957……..14
1. La production et l'écriture dramatique…….....16
1.1. Les conditions d'émergence et d'évolution : 1924-1950……16
1.2. Les années 1950- 1957……19
2. Le premier bilan…. ……...22
3. Les troupes de théâtre et les entreprises de spectacles…….....25
3.1. Les troupes de théâtre…….25
3.2. Le théâtre d'Etat……..30
3.3. Le théâtre dit populaire…….....33
3.3.1. Une création collective en amont…….36
3.3.2. Un spectacle populaire en aval…….39
Conclusion…….43
CHAPITRE 2. LES DIFFERENTES CLASSIFICATIONS DU THEÂTRE CONGOLAIS……45
1. Les principales classifications……..47
1.1. La classification de Pius Ngandu Nkashama…….....47
A) Le théâtre scolaire ……48
B) Le théâtre du parti (M.P.R.)…….49

C) Le théâtre professionnel et le théâtre amateur……...50
1.2. La classification de Yoka Lye Mudaba……...54
1) Le théâtre congolais avant l'indépendance……55
2) Le théâtre congolais après l'indépendance……58
1.3. La classification de Mimbu Ngayel……62
1) Le drame historique……..62
2) Le drame social et moral……63
3) Le théâtre d'idées……...65
1.4. La classification de Kadima Nzuji Mukala…….....67
1) Le théâtre d'Etat…….68
2) Le théâtre amateur……..70
3) L'Edition au service du théâtre……...71
Conclusion…….71
CHAPITRE 3. PLACE DE NORBERT MOBYEM MIKANZA……..71
1. Praticien du théâtre…… ……75
2. Ecrivain- dramaturge…….....83
3. Théoricien et enseignant du théâtre……91
Conclusion…….94
DEUXIEME PARTIE : LES STRUCTURES SUPERFICIELLES DES PIECES……..97
CHAPITRE 4. LA STRUCTURE DE L'ACTION DRAMATIQUE……98
1. Les pièces de commande et de propagande officielle……..100
2. Le choix en faveur du peuple……..104
3. L'agencement de l'action dramatique dans les pièces de Norbert Mobyem Mikanza……117
Conclusion ……..139
CHAPITRE 5. LE PERSONNAGE DE THEÂTRE……...141
1. Le préalable méthodologique……...141
2. Le personnage et les structures actantielles…….....148

Conclusion……...157
CHAPITRE 6. LE DIALOGUE NARRATIF ET DESCRIPTIF…….158
1. Le concept de langage théâtral…….158
2. Le dialogue narratif…….....166
3. Le dialogue descriptif……...177
Conclusion……...190
CHAPITRE 7. LE DIALOGUE DELIBERATIF……192
1. Le dialogue explicatif……...192
TROISIEME PARTIE : LES STRUCTURES PROFONDES…….212
CHAPITRE 8. LA DRAMATURGIE A LA MOBYEM MIKANZA COMME PREMIER ELEMENT DE SA VISION……..213
1. Le respect de la norme classique……... ……..214
1.1.La source d'inspiration……...222
1.2. L'atmosphère tragique……...227
1.3. Un air social……..228
CHAPITRE 9. NORBERT MOBYEM MIKANZA, DIOGENE OU PLATON ?.....231
1. La fonction critique du critique……234
2. La fonction morale……...239
3. La fonction moralisatrice……240
4. Le langage, la pensée et l'action……..242
CONCLUSION GENERALE…….....245
ANNEXES……...250
BIBLIOGRAPHIE……...309
INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES CITES…….318
TABLE DES MATIERES……323

Titre : Le théâtre comme vision du monde : essai d'interprétation de l'œuvre dramatique de Norbert Mobyem Mikanza.

Résumé :
Cette thèse étudie la perception que Norbert Mobyem Mikanza se fait du monde qui l'entoure et sa conception de l'art théâtral.
Cette étude se structure autour de trois parties. La première fait l'objet d'un panorama historique du théâtre congolais. Son importance consiste à situer la place du dramaturge Norbert Mobyem Mikanza et à cerner son originalité au sein de ce théâtre. La deuxième partie s'intéresse à l'étude de la forme, c'est-à-dire les structures de surfaces des pièces de théâtre du corpus. Ces éléments de la forme : la fable, les personnages, les actions, le temps, l'espace et le langage théâtral servent de passerelle vers le sens. La troisième partie est intitulée « les structures profondes ». Elle sert d'interprétation de l'œuvre dramatique de Norbert Mobyem Mikanza. Cette œuvre n'est rien d'autre qu'une scène de combat inégal où le social et le moral s'affrontent à « l'asocial et à l'immoral », dans la société congolaise en particulier et dans la société africaine en général.

Title : The theatre seen as a vision of the world : an attempt at interpreting the dramatic work of Norbert Mobyem Mikanza.

Summary :
This thesis is a study of the way the author Nobert Mobyem Mikanza considers the world surrounding him and how he conceives the art of theatre. This study falls into three parts. The first one is a historical and panoramic view of the congolese theatre. Its importance consists mainly in situating the part played by the play wright Norbert Mobyem Mikanza and in pointing out the originality of his theatrical work. The second part deals with the study of the form, that is how the plays are set and organized, these elements being the fable, the characters, the actions, the time, and space, the language, all that helps converging theis meaning to the audience. The third part entitled « deeper structures » is an analysis of the dramatic works of Norbert Mobyem Mikanza. His works port rays no thing but a fight, an unegual one, in which social and moral issues come in conflict with antisocial and immoral issues, not anly in the Congolese society but also further in the African society as a whole.

DISCIPLINE (CNU) : Littératures française et comparée, arts du spectacle, musicologie section 9

MOTS-CLES :

1- Norbert Mobyem Mikanza
2- Dramaturge
3- Metteur en scène
4- Enseignant du théâtre
5- Vision du monde
6- Totalité

KEY WORDS

1- Norbert Mobyem Mikanza
2- Play wright
3- Director
4- Theatre teacher
5- World vision
6- Totality

UFR1 – Lettres, arts, philosophie, psychanalyse

RIRRA 21 « Représenter et Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXIème siècle»
UNIVERSITE PAUL VALERY – MONTPELLIER III