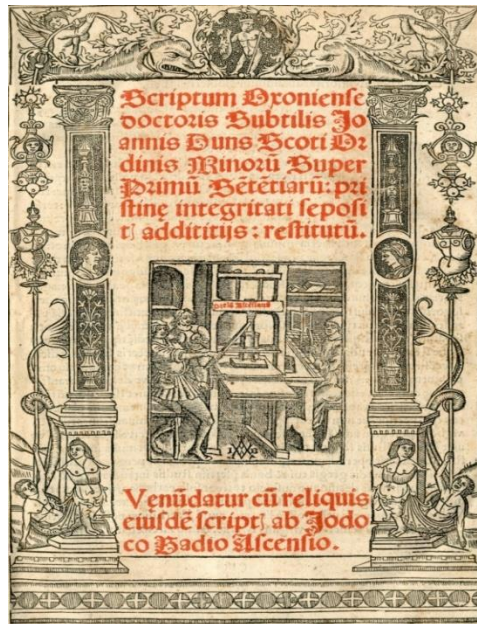


LES INCUNABLES

*Revue congolaise des sciences de l'information
et de la communication*



LES INCUNABLES

*Revue congolaise des sciences de l'information
et de la communication*

ISSN 2414-4290

N°04 - décembre 2019

LES INCUNABLES

Revue congolaise des sciences de l'information et de la communication

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Parcours Des Sciences et Techniques de la Communication

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Directeur de publication :

Jean-Félix MAKOSSO, Maître de conférences, CAMES

Rédacteur en chef :

Dr François BIYELE, Maître-Assistant, CAMES

Comité scientifique :

Abolou Camille Roger, Université Bouake, Nguimbi Marcel, Université Marien Ngouabi, Kiyindou Alain, Université Bordeaux Montaigne, Damome Etienne, Université Bordeaux Montaigne, N'goran Poame Léa, Université Bouake, Chaudiron Stephane, Université Lille 3, Nanga Adjaffi Angéline, Université Houphouet Boigny, Coutant Alexandre, Université Besançon, Mombo Alain Michel, Université Marien Ngouabi, Tsokini Dieudonné, Université Marien Ngouabi, Nsonssissa Auguste, Université Marien Ngouabi, Ntetani Lucien, ESG Paris, Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Ngamountsika Edouard, Université Marien Ngouabi, Toa Agnini Jules, Université Houphouet Boigny, Gakosso Jean-Claude, Université Marien Ngouabi, Miyouna Ludovic Robert, Université Marien Ngouabi, Bou-dimbou Bienvenu, Université Marien Ngouabi.

Comité de lecture :

Theodora Milly, Georges Madiba, Kouango Elie Roger, Ossombo Yombo Remy, Nganga Elie Sosthène, Moussavou Ferdinand, Locko Arsene, Ismael de Broux Koffi, Jean-Baptiste Boulingui, Thomas Atenga.

Comité de rédaction :

Passi-Bibene, Biyéle François, Ngoma Benjamin, Bossoto Idriss Antonin, Boudimbou Bienvenu, Makosso Jean-Félix, Ndeke Jonas, Ngoma Seraphin, Ngatse Lili Stephanie, Dimix Nicole Laure Theodora, Locko Davy.

ISSN 2414-4290

Couverture : Photo Josse Bade 1519

Conception maquette et mise en pages : *Nkanakwono*

SOMMAIRE

BIBENE Passi

La régulation de la publicité en République du Congo 9

DJEBI Kahou Albert

Enjeux des médias sociaux dans le débat politique en Côte d'Ivoire :
une approche de la démocratie participative dans l'espace public nu-
mérique 25

GOHI LOU GOBOU Bien-Aimée

Stratégie de sensibilisation pour une éducation scolaire de la jeune
fille en Afrique Francophone subsaharienne : le cas de la commune
d'Abidjan en Côte D'Ivoire 41

LOUMBOUZI Didier Arcade / NKIE-MONGO Clèves Méfiance

Police brutality and new technologies in the United States of America
..... 57

NDEKE Jonas Charles

La logique d'exclusion dans le traitement de l'actualité de *Télé-Congo*
et *DRTV* à travers la provenance des sources d'images (Congo–Braz-
zaville) 69

VARIA

ANTSUE Jean Bruno

La représentation identitaire du métis dans l'œuvre romanesque de
Henri Lopes 85

BOKOTIABATO MOKOGNA Zéphirin

The world of conflicts in Chinua Achebe's *Arrow of God* 103

DIALLO Asséta

Description des anthroponymes individuels Peuls 121

DIOMANDE Saty Dorcas

Des écritures de la violence à l'écriture de la violence non-violente
dans l'œuvre de Nathalie Sarraute 139

EPOUNDA Mexan Serge

Distribution of characters in Chinua Achebe's *No longer at ease* 155

GANKAMA Laurent

Des perspectives émancipatoires de la discussion rationnelle et leur intérêt pour la femme 169

GO-DZO MAKAMBO Guelord

Les enjeux du superlatif dans le discours publicitaire des sociétés congolaises de téléphonie mobile MTN et AIRTEL 185

KADJA Sanhou Francis / BONY Yao Charles

L'interculturalité langagière dans l'espace urbain : l'exemple de *la route*, pièce théâtrale de Wole Soyinka 201

KOUASSI Konan Stanislas / TÉLÉ Zérégbé / KOFFI Hamanys Broux De Ismael

Enjeux et défis de la documentation des langues ivoiriennes 225

LOUSSAKOUMOUNOU Alain Fernand Raoul

Marques de l'interlocuteur et valeurs interlocutoires dans des prises de parole d'apprenants 241

MATONGO NKOUKA Anicet Odilon

La théâtralité dans le couper-décaler congolais 257

N'CHO Rachel

La guerre des femmes de Zadi Bottey Zaourou : une guerre du genre dans le labyrinthe du repositionnement social pour l'égalité et le développement durable 285

N'DOULI Guy Blaise

Focalisation contrastive et variation de l'ordre des mots en kituba (h10b) et en civili (h12) 301

NDOUNIA Amen Krishna

Des états de conscience à la translation des formes de gouvernement : causes d'instabilité sociopolitique et le devenir d'une conscience citoyenne au Congo 321

NGANGA Elie Sosthène

Représentations de la féminité, sexualité et violences sexistes dans les sketches populaires de la République Démocratique du Congo 347

NIANGUI GOMA Lucien

Les Téké de Mfoa (NCUNA) des courtiers obligés dans la prise de possession territoriale du Congo-français par les européens (XVI^e-XIX^e siècles) 361

NOGBOU Ebisseli Hyacinthe

Crise identitaire en Afrique, une fabrique de l'Etat post colonial 391

NSOUKINA MAMBOUENI Andriana Riccy

Treizième femme dans *Moi, veuve de l'empire* de Sony LABOU TANSI 403

SABLE GNAHOUA Jean-Jacques

Religion and materialism in african drama : the case study of Wole Soyinka's *the trials of brother jero* 417

LA THÉÂTRALITÉ DANS LE COUPER-DÉCALER CONGOLAIS

Anicet Odilon MATONGO NKOUKA

Université Marien Ngouabi (Brazzaville)

amatongo@ucm.es

Résumé : Cette étude porte sur la place qu'occupe le couper-décaler dans la chanson congolaise. Elle montre comment la théâtralité se manifeste dans cette catégorie de chanson à travers une somme de langages verbaux et non-verbaux liés à la représentation à savoir : le jeu de l'acteur (gestuelle), à l'aspect du personnage (costume, accessoires) et les autres dimensions de la sélection (voix, parole et danse). En outre, elle tente la situer et de l'expliquer dans son contexte de production actuel. Nous affirmons que le couper-décaler congolais est le miroir de la société congolaise par excellence. Nous précisons qu'il s'agit de la société congolaise postcoloniale, une société qui semble avoir perdu ses repères traditionnels, une société en quête de son identité culturelle. Le texte oral chanté lui-même contient les moyens de susciter l'émotion, d'émouvoir l'auditeur ou le groupe d'auditeur. Par le contenu du texte oral chanté, par les interjections de l'émetteur qui sont réprobatrices ou approuvatrices, selon le cas, le couper-décaler congolais étudié dans ce travail est un véhicule de démoralisation. La somme des éléments de la théâtralité telle qu'elle se manifeste dans le couper-décaler met aussi en scène la situation conflictuelle de l'arrivée d'une coépouse dans un foyer. Le recours à tous les types de violence physique est promis par la première épouse qui n'acceptent pas le partage de l'espace conjugal.

Mots-clés : Théâtralité, couper-décaler congolais, langage non-verbal, miroir, société postcoloniale, identité culturelle, véhicule, démoralisation.

Abstract : This study focuses on the place of the "couper-décaler" in the Congolese song. It shows how theatricality is manifested in this category of song through a sum of verbal and non-verbal languages related to the representation namely : the actor's play (tone, gesture), the appearance of the character (makeup even mask, hairstyle, costume, accessories), the appearance of the scenic place (scenery, lights) and the sound environment (music, sound effects) and the other dimensions of the selection (voice, speech and dance). In addition, it tries to situate and explain it in its current production context. We affirm that the Congolese song of today is the mirror of Congolese society. We point out that this is the postcolonial Congolese society, a

society that seems to have lost its traditional bearings, a society in search of its cultural identity. But the spoken oral text itself contains the means of arousing emotion, disavowing the listener or the listener group. By the content of the oral text sung, by the interjections of the transmitter which are reproving or approving, as the case may be, the Congolese song studied in this work is a vehicle of demoralisation.

Keywords : *Theatrical, Congolese couper-décaler, non-verbal language, mirror, postcolonial society, cultural identity, vehicle, demoralisation.*

Introduction

La chanson congolaise (Ginzanza U-Lemba, 2005 : p. 16) en général et le couper-décaler en particulier, est l'une des plus grandes richesses culturelles du pays. Elle constitue un phénomène socioculturel évident. Son expansion dans le pays et l'intérêt qu'elle suscite à l'étranger méritent que l'on s'y arrête un instant pour tenter de la définir, d'étudier les conditions de sa production, d'évaluer non seulement ses recettes artistiques en tant qu'œuvre d'art, mais aussi son efficacité comme moyen d'expression et de communication des masses, bref d'apprécier son impact social et culturel. Ce travail n'a certes pas l'ambition de couvrir tous ces aspects, mais tente de cerner, dans la mesure du possible, l'essentiel de ce qui paraît être le couper-décaler *congolais* et son mode de production. Il essaye de répondre à deux questions fondamentales : *qu'est-ce que le couper-décaler, et comment la théâtralité se réalise-t-elle dans cette catégorie de chanson ?*

Ne pourrait-on pas soumettre ce genre à une étude systématique ou à une description de type classique, afin d'y déceler des constantes théoriques susceptibles de sanctionner sa production ? Nous croyons que ce travail jette les bases d'une telle étude et nous restons convaincu qu'il ne manquera pas de susciter, par effet d'entraînement, de nombreuses autres questions qui nécessiteront davantage d'études et de développement. Un phénomène aussi important est l'objet d'une attention plus marquée de la part des scientifiques contemporains concernés par son domaine d'étude.

Ce travail se subdivise en deux parties. La première est une analyse épistémologique en ce qu'elle tente de définir les concepts tels que : la théâtralité (théâtralité de la représentation et du texte), le couper-décaler congolais, le mélange des genres, à travers une hypothèse d'évolution fondée sur quelques critères qui seront, à l'occasion, décrits de façon sommaire pour montrer la théâtralité de le couper-décaler congolais d'aujourd'hui.

La seconde partie reste dans le prolongement de la première, en ce qu'il essaie de compléter la carte d'identité de le couper-décaler congolais en tant que moyen de communication et d'expression. Elle fait mention notamment

de la matière à chanter, mais aussi du jeu de l'acteur (ton, gestuelle) de cette chanson ainsi que du contexte d'énonciation de la chanson conçue comme un *discours verbal* chanté, de l'environnement sonore (musiques, bruitages), de l'aspect du personnage (maquillage voire masque, coiffure, costume, accessoires), du *discours verbal*, et de la *danse*, avec un bref commentaire relatif à son aspect chorégraphique.

Dans cette étude, nous nous intéresserons à deux chansons : *Mbanda Paparala* de Dj Tenda, *Ngandu Goût Yé* de Daro Malebouze et Kratos Virus.

Nous allons montrer comment les éléments rattachés à la théâtralité à savoir le jeu de l'acteur, l'environnement sonore, et les autres dimensions de la sélection se retrouvent dans le couper-décaler congolais. Qu'en est-il chez Dj Tenda *Mbanda Paparala*. Comment arrive-t-elle à faire dialoguer des personnages comme au théâtre tout en conservant une forme plus typiquement de la chanson ? De même, la pratique de l'adaptation de la chanson au théâtre suppose, même minimalement, un certain nombre d'opérations qui favorisent le transfert d'un genre à l'autre. Comment Daro Malebouze et Kratos Virus, dans *Ngandu Goût Yé*, transposent-ils un texte oral chanté en matériel scénique ? Enfin, comment ce brouillage des genres s'organise-t-il chez Dj Tenda, chez Daro Malebouze et Kratos Virus ? Souvent, les chanteurs empruntaient au théâtre sa pluralité de voix, du moins, c'est cette caractéristique qui semble d'abord ressortir, puisqu'elle a une incidence directe sur la manière dont l'histoire est racontée. Or, la structure polyphonique de *Mbanda Paparala*, immédiatement perceptible par l'auditeur, paraît tout indiquée pour une adaptation. Nous allons voir l'effet causé par cet emprunt sur la trame du texte oral chanté et sur la vérité du récit. Aussi, si la présentation formelle semble rapprocher les œuvres de Dj Tenda et de Daro Malebouze et Kratos Virus, y a-t-il tout de même des distinctions à établir entre les deux ? En d'autres mots, qu'est-ce qui distingue la théâtralité de la chanson et la théâtralité de l'adaptation ? Enfin, du point de vue graphique, nous allons passer au plan thématique pour voir comment la forme suppose un certain rapport au raconté. Comment le théâtre est-il exposé dans *Mbanda Paparala* et que devient-il lorsqu'il se trouve transposé sur la scène ? Le personnage de Daro Malebouze et Kratos Virus est au cœur de ce questionnement et nous devons nous pencher sur les visions différentes de DJ Tenda et de Daro Malebouze et Kratos Virus concernant ce dieu terrestre.

Nous devons reconnaître que ce travail, dans sa première parution, est très pauvre en illustrations. Le lecteur découvrira néanmoins les champs d'application de nos descriptions théoriques sur quelques « chansons types » triées sur le tas. La description sommaire de ces chansons va prendre en compte certains aspects décrits antérieurement.

1. Analyse épistémologique

1.1. Théâtralité

Il n'y a pas une seule définition possible de la théâtralité, mais bien plusieurs façons de la penser. Parce qu'elle est peu définie lexicalement et qu'elle est étymologiquement peu claire, l'on peut la croire abstraite et insaisissable. Pourtant, entre ses différentes manifestations, il est possible de reconnaître certains paramètres communs et de percevoir une certaine permanence. Tenter de définir la théâtralité, c'est essayer de voir en quoi le théâtre se distingue des autres genres et des autres formes d'art. Le terme de théâtralité désigne les spécificités esthétiques propres au théâtre. La première d'entre elles tient à la double nature du théâtre, à la fois genre littéraire et art du spectacle. Dans cette perspective, la théâtralité consiste en « une épaisseur de signes », pour reprendre la définition de Barthes, une polysémotivité plaçant à côté du texte à dire une somme de langages non-verbaux liés à la représentation : le jeu de l'acteur (ton, gestuelle), l'aspect du personnage (maquillage voire masque, coiffure, costume, accessoires), l'aspect du lieu scénique (décors, lumières) et l'environnement sonore (musiques, bruitages). Dans cette perspective, les auteurs du Nouveau Théâtre ont promu la théâtralité en « délittérisant » le théâtre. Ionesco, en particulier – pour qui « tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets. Il n'y a pas que la parole » (Jeanyves Guérin (dir.), 2012) – s'en prend au théâtre de conversation, aux discussions des comédies de salon et propose des pièces qui sont de véritables spectacles.

Il faut pourtant préciser que la théâtralité n'est pas seulement le spectacle en tant que tel mais aussi le spectacle en puissance contenu dans le texte auctorial. Selon Barthes, « la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une oeuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation ». « La théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente », précise Jean-Marie Piemme (1998. p. 1614-1615). La scène est clairement inscrite dans les textes de Ionesco, notamment à travers les didascalies qui donnent une trame précise et quasi impérative du spectacle souhaité. « Il est très difficile, dans ce théâtre, de faire fi des didascalies », témoigne le metteur en scène Laurent Pelly. Mais il ajoute, prouvant ainsi que la théâtralité dépasse le cadre strict des didascalies. La théâtralité correspond donc au « devenir-spectacle » du texte (lequel est inscrit explicitement ou non dans la brochure) et non au spectacle effectif que l'on tire du texte. Et dans ce devenir-spectacle, une place particulière revient à la parole vive et prononcée sur scène. La langue théâtrale de Ionesco est naturellement scénique. Sa texture et sa rythmique sont propres au jeu. Ses dialogues ne donnent pas dans l'artificialité langagière ; phrases courtes, lexique courant et syntaxe simplifiée dominant.

1.2. La théâtralité de la représentation et du texte

Patrice Pavis (2007 : p. 268) remet en question la notion de théâtralité dans son ouvrage *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Dans un chapitre intitulé *La théâtralité en Avignon*, il dénonce le flou entourant cette notion et il s'interroge sur la pertinence de l'utiliser encore aujourd'hui pour parler du théâtre. Pavis (2007 : p. 268) dénonce même « [l'] acharnement théorique de la recherche théâtrale sur la notion de théâtralité. » Il prend position en établissant d'emblée que la théâtralité est synonyme de mise en scène. Elle concerne la représentation théâtrale. Par ailleurs, il pose la question de la spécificité du théâtre. S'il refuse de reconnaître au genre théâtral une essence particulière, il admet que les textes dramatiques contiennent une part théâtrale unique que rien ne saurait remplacer :

Certes, il faut s'intéresser à ce que le texte dramatique porte d'éléments théâtraux, « directement » utilisables sur la scène ; bien sûr, le théâtre est une pratique scénique, il privilégie la théâtralité aux dépens de la littérature et il y a dans les textes dramatiques écrits pour la scène une dimension directement transférable : celle d'un jeu dans l'espace et dans le temps, d'une parole qui aspire à l'énonciation (Patrice Pavis, 2007 : p. 268).

Pavis pose, d'emblée, les questions qui ont orienté nos propres recherches. Il permet d'introduire les deux sillons que nous allons creuser plus avant, soit la théâtralité tournée vers la représentation et la théâtralité qui serait inhérente à certains textes dramatiques. Dans un premier temps, nous allons donc tenter de mieux définir les éléments qui seraient constitutifs de la représentation, au sens où le résume bien dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* : « Au sens plus restreint, la théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte » (Jean-Marie Piemme 1998. p. 1614-1615).

1.3. La théâtralité de la représentation

Roland Barthes est le premier à avoir posé directement la question : « qu'est-ce que la théâtralité ? » (Barthes Roland, 1964 : p. 41) et à y avoir répondu sans détour : « C'est le théâtre moins le texte » (Barthes Roland, 1964 : p.41), c'est à-dire l'ensemble des composantes scéniques qui donnent à voir et à entendre le langage dramatique lors d'un spectacle. En situant le théâtre par rapport à la représentation, Barthes (1964 : p.41) fait référence « à cette épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit ». Pour lui, la théâtralité est bien dans le texte de départ, mais elle puise sa source dans les éléments proprement scéniques. Elle est donc reliée à la corporéité de l'acteur, à celui qui permet à la fiction de naître grâce à sa voix, sa gestuelle et sa simple présence en scène. Parce que les mots de l'auteur dramatique sont prononcés par un être de chair, le dialogue théâtral

s'oppose à une littérature qui serait seulement écrite. Barthes se tourne résolument vers une esthétique de la représentation. Il rééquilibre le rapport du texte à la scène. Dans les années 1950, Bernard Dort, critique de théâtre, propose aussi une définition de la théâtralité qui met en parallèle le texte et sa dimension proprement scénique. Pour Dort, en effet, le texte est toujours aussi important, mais il doit être appréhendé en fonction de son devenir scénique :

Une autre transformation, plus large et plus profonde est en train d'affecter le théâtre. L'avènement du metteur en scène et la prise en compte de la représentation comme lieu même de la signification (non comme traduction ou décoration d'un texte) n'en ont, sans doute, constitué qu'une première phase. Constatons aujourd'hui une émancipation progressive des éléments de la représentation et voyons-y un changement de structure de celle-ci : le renoncement à une unité organique prescrite *a priori* et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie significative (Dort Bemard, 1988 : p. 178).

Pour Josette Féral, Evreinov aurait été le premier à donner une définition de la théâtralité en 1922. Il affirme que la théâtralité repose essentiellement sur l'acteur et sur son désir de transformer ce qui l'entoure. Le théâtre est le seul à mettre en scène un être de chair qui joue à inventer des mondes. Il est la condition d'émergence de ceux-ci et constitue donc un élément indispensable à la production de la théâtralité. Définie ainsi, la théâtralité parle du théâtre dans son ensemble en respectant ses multiples variations à travers le temps et les différentes cultures. D'Evreinov Féral retient trois modalités définitoires à la théâtralité : l'acteur, la fiction et le jeu. Féral (1988 : p. 349) développe ensuite sa propre définition de la théâtralité en mettant l'accent sur ce qui lie les trois modalités, c'est-à-dire d'abord et avant tout l'espace de jeu :

Quant à l'espace, il nous est apparu comme porteur de théâtralité parce que le sujet y a perçu des relations, une mise en scène du spéculaire. Cette importance de l'espace semble fondamentale pour toute théâtralité dans la mesure où le passage du littéraire au théâtral est toujours, et prioritairement, un travail spatial.

Pour que l'espace soit signifiant, peu importe où il se situe géographiquement, il faut que le corps de l'acteur soit mis en scène et regardé par quelqu'un d'autre. Autrement dit, il faut que l'intention de théâtre soit manifeste pour que le spectateur sache que ce qu'il regarde relève bien du *spectaculaire*. Il s'agit d'un processus dynamique qui implique un regardant et un regardé et Féral accorde autant d'importance à celui qui performe qu'à celui qui regarde.

Ainsi, toujours selon Féral, la théâtralité n'est donc pas une donnée empirique, que l'on peut repérer à coup sûr : « Elle est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire. C'est cette mise en place

des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre (Féral, 1988 : p. 351).

Féral poursuit sa réflexion sur la théâtralité en questionnant son rapport au réel. Elle mentionne que pour certains praticiens du théâtre, la notion de théâtralité comporte des connotations péjoratives. Elle désigne alors une attitude extérieure exagérée ne correspondant pas à un sentiment vrai. Féral parle de Stanislavski, pour qui la théâtralité est ce qui éloigne le spectateur de l'essence du théâtre. Pour lui, le spectateur dans la salle doit oublier où il se trouve. La vérité de la pièce dépend alors du jeu réaliste de l'acteur et de la mise en scène, sensée reproduire la vie avec authenticité. En ce sens, la théâtralité apparaît comme ce qui sonne faux, ce qui introduit de l'extériorité ou de l'outrance dans les comportements. Meyerhold s'oppose à cette vision et conçoit la scène comme un lieu d'expérimentation où le spectateur est amené à ne jamais oublier qu'il est au théâtre. La théâtralité est alors perçue comme distincte de la vie et du réel. La position de Stanislavski correspond certainement, selon Féral, à un moment de l'histoire où l'on recherchait le naturel au théâtre alors que celle de Meyerhold est liée aux changements que nous avons mentionnés concernant l'autonomisation de la scène et l'avènement du metteur en scène moderne. « L'idée qu'il semble important de retenir ici dans la pensée de Meyerhold et qui éclaire la notion de théâtralité est celle d'un acte d'*ostension* porté par l'acteur (montrer au spectateur qu'il est au théâtre) et qui désigne le théâtre comme tel et non le réel » (Féral, 1988: p. 356).

Pour Sarrazac aussi, la théâtralité existe d'abord dans le regard critique du spectateur face à ce qui lui est présenté. Il associe l'avènement de cet observateur lucide à la dramaturgie de Pirandello qui invite le spectateur à s'intéresser au simulacre, puis à Brecht, qui refuse que le spectateur se soumette à l'illusion. Brecht souhaite un spectateur critique, toujours conscient de l'illusion qui lui est proposée. Cela suppose un jeu dramatique toujours aussi vrai, mais qui se dénonce lui-même comme mensonge. En d'autres mots, il s'agit toujours de montrer une fable au public, mais en lui rappelant toujours où il se trouve, c'est-à-dire dans une salle, au théâtre, en train de regarder une fiction. Pour que le spectateur reste toujours conscient de la fiction représentée, il faut dénoncer l'artificialité de la scène ou, du moins, ne pas essayer de la cacher. Plus tard, dans les années 1970, la fable est déconstruite, fragmentée, scrutée à la loupe par les comédiens. Il s'agit toujours de détruire l'illusion en revenant sur ce qui a été montré, sur la manière dont le spectacle est mis en représentation. Selon Sarrazac, l'art théâtral du XX^e siècle subit alors une transfonction profonde. Et ce tournant est directement lié à ce moment où les spectateurs sont amenés à se glisser en coulisse, « à s'intéresser non point à l'événement du spectacle mais à l'avènement, au coeur de la représentation, du théâtre même – de ce qu'on appelle *théâtralité* » (Sarrazac Jean-Pierre,

1997 : p. 61). La théâtralité contemporaine repose plus que jamais sur le jeu de l'acteur et sur une nouvelle relation entre la scène et la salle. Ce qui se passe sur la scène, l'interaction entre les différentes composantes du spectacle, devient alors décisif dans la production du sens. Le texte duquel émergeait traditionnellement la représentation ne devient plus qu'un élément signifiant parmi d'autres. L'arrivée du metteur en scène et son influence grandissante ont permis à la dramaturgie d'élargir ses registres et d'explorer les diverses possibilités scéniques offertes par le décor, l'éclairage, la musique, le corps du comédien, sa voix, etc.

1.4. La contamination des genres

La théâtralité du texte se révèle d'autant mieux que la chanson peut se lire comme représentation fantasmée de la situation initiale. En effet, le texte lui-même est non seulement la répétition du moment précédent le drame de la pièce, mais il est aussi un condensé de l'intrigue de la pièce toute entière. Cette réflexion autour de la théâtralité nous pousse donc à questionner la relation que le théâtre entretient avec la chanson. Nous allons donc nous interroger sur ces deux genres que sont le théâtre et la chanson et pencher brièvement sur leur évolution historique, sur leur identité spécifique et sur leur influence mutuelle. L'on sait que la chanson constitue le genre oral d'un texte chanté. Il constitue un genre ouvert, moins rigide que le théâtre. A cause de la nature de la chanson comme genre oral, le message potentiel des récits, éclairé par leur structure, s'enrichit de la relation du chanteur et de l'auditeur. La chanson étant un genre oral, il est normal que des procédés linguistiques reproduisant une situation prenant place dans la réalité (Laforte, Conrad et Carmen Roberge, 1988 : p. 74). D'autres genres, tels que la chanson de geste ou le fabliau, repose cependant aussi sur la mise en voix et en gestes d'un texte écrit. Le théâtre se développe dans un contexte où tout genre littéraire est destiné à une diffusion orale et où les frontières entre la narration, animée par l'art des jongleurs, et le théâtre, représentant une histoire « par personnage »¹, sont particulièrement labiles

1.5. Le couper-décaler congolais

Nous définissons le couper-décaler congolais comme étant un ensemble de textes oraux chantés par des artistes musiciens congolais, utilisant des chanteurs, des danseurs, et le décor congolais, abordant des thèmes relatifs aux réalités congolaises suivant un rythme vocal, instrumental et une chorégraphie propre et peu difficile à définir. Cette étude tente d'extraire la chanson

¹ La proximité du narratif et du dramatique se maintient après la disparition des jongleurs, voir C. Thiry, "Bébats et moralités dans la littérature du XI^e siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique", *Le Moten Français*, n.1, 1986, pp.203-244.

qui nous concerne de ses origines lointaines à savoir la musique traditionnelle congolaise, d'une part, et latino-américaine de l'autre. Elle essaye de la situer et de l'expliquer dans son contexte de production actuel.

Le couper-décaler congolais qui nous intéresse dans cette étude, est à la fois profane et populaire. A ce titre, le contexte temporel et la chanson elle-même nous amène à la désigner sous le vocable 'couper-décaler' qui paraît compliqué à entendre sans réussir à expliquer d'où il vient et ce qu'il signifie. Les informations, les témoignages que l'on peut regrouper ne se recoupent pas toujours, ou parfois même se contredisent. Partons de ce constat : le couper-décaler est une pratique populaire se transmettant sur un modèle de tradition orale (d'ailleurs la transcription écrite n'est pas toujours évidente, doit on l'écrire « Coupé Décalé » ou « Couper Décaler » ? Est-ce un substantif ou un verbe ? S'accorde-t-il ?), qui pose comme secondaire la conservation ou la théorisation de sa pratique. Cette théorisation paraît d'autant plus ardue qu'elle est brouillée par la place donnée à la parole, à la discussion, à la palabre. Comme Marguerite Abouet le décrit très bien dans sa bande dessinée *Aya de Yopougon*, l'importance du verbe est symbolisée dans la plupart des villages ivoiriens par un « Arbre à palabre », sous lequel l'on discute et l'on résout les problèmes de la communauté. La palabre, les disputes et les contradictions sont un des aspects clefs du couper-décaler. Chacun en a sa version, sa vision. L'analyse proposée ici ne saurait donc écarter d'autres interprétations. Le couper-décaler n'est à l'origine ni une danse ni une musique, mais plutôt un état d'esprit.

L'on peut aussi trouver du côté de la danse un indice quant au nom *couper-décaler*. Certains estiment que son origine viendrait d'un groupe ethnique ivoirien, les Attiés. Le couper-décaler serait chorégraphiquement originaire de la ville Attiée Akoupé dans le sud-est de la Côte d'Ivoire qui aurait inspiré le nom de la danse.

Malgré les différentes versions des origines du couper-décaler, on peut affirmer que le mouvement émerge entre 2002 et 2003, dans une émulation artistique (Douk Saga, la Jet7, Dj Jacob, Dj Hervé Denom, David Monsoh...) de la diaspora ivoirienne à Paris. Première originalité du courant puisque si les danses ivoiriennes ont toujours fait danser les Ivoiriens dans le monde entier, elles étaient originaires de Côte d'Ivoire comme le Zouglo, le Zoblazo ou le Mapuka. Le couper-décaler a fait le chemin inverse, venant de la diaspora pour recevoir dans une Côte d'Ivoire en guerre civile, crise économique, politique et identitaire l'accueil d'une population désirant oublier en s'amusant.

Si nous avons un peu clarifié les origines complexes du mouvement, son sens reste toujours aussi obscur. Douk Saga a souvent été interrogé sur la signification de « couper-décaler ». Il expliquait qu'il s'agissait simplement

d'une référence à la danse dans sa forme originelle (*Couper* désigne le geste de la main et *Décaler* le pas). Mais comme le rappelle Vladimir Cagnolari « les paroles qui jalonnent les chansons, si futiles soient-elles, suscitent au pays des polémiques. Car dans l'argot populaire d'Abidjan, « couper » signifie « escroquer » et « décaler », « s'en aller ». Un remake de « prends l'oseille et tire-toi à la sauce graine, en somme. ». En effet, comme l'explique Dominik Kohlhagen (2005 : p. 3) :

[En] Nouchi, l'argot ivoirien, « couper » signifie tricher, voler ou arnaquer, et « décaler » partir ou s'enfuir, donc couper-décaler peut se comprendre comme arnaquer quelqu'un et s'enfuir. La personne trompée est généralement interprétée comme étant la France ou l'Europe. À ses débuts, les paroles mettaient souvent en valeur ceux qui ont utilisé la ruse pour faire fortune ».

La polysémie et l'ambiguïté du sens que véhicule le couper-décaler en dit autant sur ses origines difficiles à démêler que sur son évolution. Il exprime son extrême plasticité, chacun pouvant l'investir à sa manière, avec ses propres références, sa propre histoire.

Le couper-décaler est produit par des Dj. Un Dj² disc-jockey, en anglais est une personne qui crée des effets musicaux en manipulant des sons enregistrés, est un animateur qui sélectionne, diffuse et mixe de la musique à destination d'un public, soit pour une émission radiophonique, soit pour une discothèque, soit à l'occasion d'un événement spécifique.

2. Manifestations de la théâtralité

2.1. Aspect du personnage

Dans la théâtralité l'aspect du personnage renvoie au maquillage voire au masque, à coiffure, au costume et aux accessoires. Dans cette étude sur la chanson, les aspects des personnages, concepts propres au théâtre, se transposent en artistes, chanteurs et danseurs. De tous ces aspects, nous n'en trouvons que deux dans les deux chansons qui constituent le corpus de notre travail. Il s'agit de costume (vêtements et sandales) et des accessoires ou objets. Comme le costume au théâtre, les habits, les sandales et d'autres accessoires ou objets sont des marques de la théâtralité dans le couper-décaler congolais au regard des nombreuses fonctions qu'ils remplissent. Le déguisement, l'habillement et les accessoires ou objets servent à créer un registre, à distinguer la catégorie des artistes, chanteurs (ses) et danseurs (ses), les différencier, les individualiser, à mettre en lumière les thèmes développés. En bref, ils complètent le jeu et les paroles des acteurs. Dans un premier temps, nous constatons que les vêtements que portent les deux jeunes danseuses, aussi bien dans

² <https://www.linernaute.fr/dictionnaire/fr/definition/dj/>

Mbanda Paparala de Dj Tenda que dans *Ngandu Goût Yé* de Daro Malebouze et Kratos Virus **vêtements dénudent leur corps**. Certaines femmes aiment porter des vêtements légers qui déclenchent l'obsession d'exposer leur corps. Il semble qu'elles sont plus axées sur la manière de découvrir leur corps avec les vêtements qu'elles portent. Les femmes vêtues de telle manière sont considérées comme plus faibles. Un homme sera attiré par leur corps et non pas vraiment à ce qu'elles sont en tant qu'être humain. Il perçoit, à travers les vêtements, un grand intérêt pour le sexe de la part des femmes portant des vêtements qui exposent les parties intimes de leurs corps. Les femmes perdent le respect car certaines personnes évaluent les niveaux de promiscuité en fonction de ce que les femmes portent.

Certains hommes comprennent que l'apparence est une forme de communication. Ils jugent la personne par son image et ce que la personne porte. Ainsi, les vêtements communiquent sur ce que l'on est et ce que l'on représente pour les autres. Tout comme nous reconnaissons une personne, un soldat quand il porte un uniforme militaire ; ou une infirmière quand elle est dans sa tenue d'hôpital, de la même manière certains hommes jugent une femme en fonction de ce qu'elle porte et les vêtements ouverts et courts la font paraître comme une femme facile qui attire l'attention. **La nature de ces vêtements, il s'agit des mini jupes serrant le corps, portées par les deux jeunes danseuses dans *Mbanda Paparala***. Les paroles chantées qui introduisent l'apparition sur scène et accompagnent leur danse et révèlent leur identité : « *E mokili ebongwani pé ba générations Mbappe ba jali ko régner* », « *E mokili ebongwani pé ba Udjana ba jali ko régner* ». Voici l'image de ces deux jeunes danseuses « *Génération Mbappé* » et « *Udjana* ».



Les habits que portent les danseuses dans *Ngandu Goût Yé* de Daro Malebouze et Kratos Virus montrent des pantalons de couleur bleu, souvent, et d'autres couleurs, et des body serrant, dessinant le corps de la femme.

Nous disons que dans *Mbanda Paparala* de Dj Tenda et dans *Ngandu Goût Yé* de Daro Malebouze et Kratos Virus les **vêtements remplissent la fonction de communication, révélatrice d'identité**.

Dans *Mbanda Paparala* de Dj Tenda, nous voyons des sandales jaunes d'une très longue pointure fabriquées localement et portées par un jeune homme qui apparaît sur scène en courant après avoir entendu de loin l'annonce irresistible faite sur l'existence et la présence des filles de la « *Génération Mbappé* », et des « *Udjana* ».

Le port de cette marque de sandales, l'apparition hâtive, et la chute par terre du jeune homme produisent un effet comique et drôle. Ils sont porteurs de comiques d'autant plus que selon les paroles, ils accentuent les traits de caractère de ce personnage. Une telle marque de sandale épaisse, longue et débraillée, traduit un caractère fantaisiste.

Dans *Ngandu Goût Yé* nous voyons une chaise en plastique sur laquelle est assis un danseur qui marche en dansant. Il continue en position debout prenant et soulevant la même chaise par les dents. Cela donne au spectateur un statut privilégié et lui confère le plaisir d'en savoir plus que les acteurs eux-mêmes, créant parfois une complicité entre le spectateur et l'un des spectateurs.

Nous comprenons que les costumes et les objets prennent des fonctions qui dépassent largement la simple représentation de la réalité. Précieux indicateurs, ils éclairent, pour le spectateur les acteurs, aident l'auteur à construire son texte à chanter en soutenant ou en bousculant l'intrigue, viennent au secours du jeu de l'acteur et s'animent d'une vie propre avant d'accéder au statut de symbole ou de venir bouleverser le sens de la chanson. La composition de la chanson précède son exécution sur scène. Cependant, le danger existe de donner une importance excessive à ces éléments de mise en scène au détriment du « tissu humain », vrai sujet de la chanson.

2.2. Jeu de l'acteur (gestuelle)

2.2.1. Le langage non verbal : dialecte des émotions

Le cerveau est divisé en deux hémisphères : le droit et le gauche. Dans le domaine des neurosciences, il y a maintenant un consensus à l'effet que l'hémisphère gauche correspond à l'explicite, au verbal, au rationnel, alors que l'hémisphère droit est lié au processus d'information implicite, au non verbal, à l'émotionnel (Bouchard C., 2009 : p. 16.). Allan Schore (2008 : p. 260) dit que « les mécanismes inconscients esprits-corps par lesquels les systèmes non verbaux latérisés à droite guident de façon implicite les réactions émotionnelles et les états motivationnels ». En d'autres termes, l'hémisphère droit serait responsable du langage corporel et de différents états physiologiques « essentiels à l'expérience psychologique ou sensorielle des émotions » (Porges

S. W., 1997 : p. 65). Ainsi, avant même que l'hémisphère gauche du cerveau n'ait pu organiser le langage et les états de la conscience, le cerveau droit, responsable des émotions et de l'inconscient, exprimerait les pulsions et les émotions par le mouvement. Selon la psychologue Pat Ogden, notre façon de développer notre langage gestuel avant l'âge de deux ans pourrait influencer notre posture, notre respiration ainsi que notre gestuelle non verbale. Voilà pourquoi l'on considère que le langage non verbal est celui des émotions et, de fait, il est associé à la vérité en raison de son caractère inconscient.

2.2.2. Desmond Morris : portrait anthropologique et comportemental

Son ouvrage le plus complet *La Clé des gestes* est une référence en matière de langage non verbal. Morris y dresse un portrait exhaustif du comportement humain à travers sa gestuelle. Il décrit et schématise certains comportements tout en considérant leurs contextes culturel et social. Morris (1977 : p. 8) réfléchit sur la manière dont « les actions deviennent gestes et comment ces gestes transmettent des messages ». Il parle du geste comme d'un langage, d'un vocabulaire par l'action parfois conscient, mais plus souvent inconscient. Il décrit de façon précise les différents gestes de l'homme dans leurs contextes. Il distingue les actions acquises et innées, primitives et culturelles, les gestes intimes et ceux qui sont liés à la communication. Le geste, selon Morris (1977 : p. 24), est avant tout un acte de communication : « Un geste est un mouvement qui envoie un signal visuel à un observateur. Pour devenir geste, un acte doit être vu et communiquer une information ».

Il différencie d'ailleurs les gestes primaires (conscients), qui ont uniquement une fonction intentionnelle de communication (faire un signe de la main ou pointer quelque chose) des gestes secondaires ou accidentels (inconscients), qui échappent à l'autocensure ou à la conscience (mordiller les lèvres lors d'un état de stress ou relâcher la posture lors d'un état d'ennui). Morris (1977 : p. 24) avance que les gestes secondaires sont plus révélateurs pour un observateur puisque « ce qui compte, ce ne sont pas les signaux que nous pensons émettre, mais ceux qui sont perçus ». Ainsi, « beaucoup de nos gestes accidentels fournissent une information sur notre état d'esprit, information à laquelle ni nous ni notre entourage ne prêtons consciemment attention » (Morris, 1977 : p. 24).

Ce que nous sentons ou percevons est lié à l'identification et à l'interprétation de certains gestes récurrents ou à une gestuelle caractéristique de certaines situations.

Nous établissons donc un rapport, la plupart du temps inconscient, entre un geste, une posture ou une expression et un état, une émotion ou une réaction. Aussi, les gestes expressifs et les « gesticulations » (mouvements des

muscles du visage et mouvements des mains) sont « étroitement liés à nos gestes accidentels, parce qu'ils prennent racine comme eux dans des gestes non communicatifs » (Morris (1977 : p. 27). Ces mouvements sont la plupart du temps spontanés et échappent à notre conscience et à notre mémoire. Malgré une forme d'universalité expressive, l'interprétation diffère selon les cultures et les époques. Morris affirme que les comportements expressifs sont universels, mais varient selon leur contexte social. Pour enrichir le langage micro corporel, nous nous intéresserons principalement aux gestes secondaires qui appartiennent à l'inconscient selon trois catégories : les gestes intimes, les gestes liés à la communication et les gestes qui trahissent le mensonge. Les gestes intimes : geste relique, auto contact, gestes de déconnexion et de substitution. Les gestes intimes sont ceux qui se manifestent quand nous sommes seuls, lorsque nous désirons nous apporter du réconfort ou pour s'offrir un moment d'évasion.

2.2.3. Le geste relique

Le geste relique est un geste qui a perduré longtemps après que son contexte primitif ou infantile a disparu. Ainsi, nous disposons d'une gamme de gestes qui appartiennent à notre espèce, remontent à nos origines, comme celui de froncer les sourcils pour se protéger les yeux, de balancer son corps de l'avant vers l'arrière pour se réconforter (mouvement infantile lié au berceement) ou de tirer la langue en signe de rejet (l'on peut aussi tirer la langue afin de se concentrer, mais cela équivaut à rejeter l'entourage au profit de l'objet de la concentration). « Les gestes reliques du comportement personnel sont presque toujours des rémanences des gestes familiers qui subsistent jusqu'à l'âge adulte » (Morris (1977 : p. 48). Dans *Ngandu Goût Yé*, les danseurs balancent leurs mains en l'air de la gauche vers la droite, lèvent les deux mains et les balancent en l'air de la droite vers la gauche pour exprimer leur joie. Ils se pointent les doigts en chantant. Pointer le doigt à quelqu'un étant considéré comme un geste irrespectueux ; pointer une personne du doigt étant perçu très négativement, ce geste est perçu comme agressif. Il provoque une réaction défensive chez les interlocuteurs. C'est l'un des signaux corporels les plus agressifs que l'on puisse utiliser en parlant, en particulier quand il est répété pour rythmer les paroles du locuteur. Mais, dans *Ngadu Goût Yé* ce geste paraît positif dans la mesure où il sert à exprimer un appel mutuel, un appel que les uns adressent aux autres.

2.2.4. Les auto contacts

Cet aspect du langage non verbal est central dans notre recherche. En effet, l'auto contact est, selon Morris, ce que nous faisons « chaque fois que nous touchons notre propre corps » (Morris (1977 : p. 102). Il parle aussi

d'*auto-intimité* pour décrire les gestes inconscients que nous posons sur nous-mêmes et qui seraient une « reproduction mimée inconsciente du geste fait sur nous par quelqu'un d'autre » (Morris (1977 : p. 102). Les gestes d'auto contact répondraient donc à un besoin de trouver une forme d'apaisement, de réconfort, de tendresse, ou de consolation. Ainsi, se caresser le visage, effectuer des contacts buccaux ainsi que des gestes de la main vers la tête ranimeraient la sensation de sécurité associée à la caresse parentale. Les gestes visant à rapprocher les membres de son corps, comme croiser les bras ou les jambes, ou glisser les mains entre les cuisses, seraient aussi une façon de s'offrir du réconfort. Morris parle d'une *auto étreinte* qui peut être partielle (les jambes croisées, les mains serrées) ou plus globale (ramener les genoux sur la poitrine). Dans *Mbanda Paparala*, nous avons les auto contacts suivants : mouvement de la tête, secouer la tête, mettre les mains sur tête. Le hochement de la tête est un comportement employé par les danseurs et les chanteurs pour donner leur accord ou pour dire oui. Ils hochent la tête pour montrer à notre interlocuteur qu'ils approuvent ses paroles. Le langage corporel étant le reflet extérieur inconscient des émotions, une personne qui affirme quelque chose a tendance à hocher la tête en parlant. Réciproquement, le fait de hocher la tête délibérément aide à positiver les émotions.

En d'autres termes, des émotions positives incitent à hocher la tête, tout comme des hochements de tête suscitent un état d'esprit positif. C'est un outil précieux pour créer des liens, obtenir l'approbation ou la coopération. Dans *Ngandu Goût Yé*, les danseurs se caressent la partie intime de leur propre corps, lèchent la paume de leur propre main sans les toucher véritablement. Ces gestes évoquent l'acte sexuel et sont de nature à provoquer le désir sexuel.

2.2.5. La déconnexion et les signaux autonomes

En général, lorsqu'une personne est tendue, elle cherche à compenser les inconforts physiques liés à cette tension. La déconnexion est un moyen de réduire les stimulations du monde extérieur et de créer un effet d'isolement qui apaise les tensions. La déconnexion est une « tentative de récupération de soi inconsciente qui se traduit par des gestes. » (Morris (1977 : p. 164). Les exemples les plus courants de ce comportement sont le cillement des paupières plus prolongé, les mains couvrant les yeux, l'œil papillonnant ou évassif, les mains ou les bras couvrant le visage entier.

Ces gestes de déconnexion peuvent prendre plusieurs significations, comme le besoin de protection ou de concentration, d'évitement ou d'évasion. C'est dans *Mbanda Paparala* de Dj Tenda que les chanteurs et les danseurs haussent les épaules pour indiquer l'orgueil, l'arrogance de la coépouse nouvellement arrivée dans le foyer conjugal. Ils pointent le doigt, battent les

mains, pointent les deux pouces pour marquer leur joie, leur enthousiasme, félicitent les artistes pour leur prestation remarquablement chantée. Les spectateurs battent les mains à certaines mesures de la chanson pour montrer qu'ils reconnaissent le titre et qu'ils l'aiment.

2.2.6. Les gestes de la communication : signaux scandés, postures en écho, signaux barrière et mouvements d'intention

Les gestes liés à la communication peuvent appuyer inconsciemment le discours, être le reflet de notre rapport à l'autre ou manifester inconsciemment une intention.

2.2.7. Les postures en écho

La posture en écho est une habitude comportementale définie comme « la manière dont, inconsciemment, les amis réagissent à l'unisson » (Morris (1977 : p. 83). Ainsi, quand deux personnes ayant des liens amicaux, familiaux ou partageant une forme d'intimité se rencontrent ou discutent, elles harmonisent souvent leurs postures et synchronisent leurs gestes. La posture en écho est associée à un sentiment d'égalité et apporte une sensation de bien-être. De la même manière, l'individu ne partageant pas le discours ou l'opinion de son interlocuteur adoptera une posture opposée et un rythme physique différent. Précisons que la posture en écho se retrouve souvent dans une harmonie rythmique que dans la symétrie des postures. « Les deux amis ne copient pas nécessairement des gestes précis, mais plutôt leur cadence. Par exemple, celui qui parle « bat la mesure » de son discours avec de petites secousses de la tête, ou par des mouvements de la main, tandis que l'auditeur y fait écho par d'infimes inclinaisons du corps » (Morris (1977 : p. 85).

Il est intéressant de noter ces informations pour l'acteur. Il est parfois facile, en raison de la disposition des corps sur scène, de l'éclairage ou des contraintes scénographiques, de négliger la relation entre les corps des personnages. Ainsi, explorer les comportements et les postures en écho pourrait nous permettre d'établir entre les personnages une impression d'intimité ou de complicité. Dans *Mbanda Paparala*, l'un des deux jeunes hommes pose la main sur l'épaule de l'autre au moment où il lui parle. Cette attitude a priori amicale et paternaliste traduit un comportement exprimant l'égalité entre les deux personnes. La situation telle qu'elle est présentée dans la chanson montre une attitude cohérente et sincère.

2.2.8. Les signaux barrière

Les signaux barrière sont ceux que nous utilisons afin de nous protéger, de nous sentir en sécurité face à une situation ou à une personne menaçante. Ce sont des gestes servant de rempart éphémère entre soi et la menace, et qui

se manifestent de façon plus ou moins déguisée. Selon Morris, le comportement de se cacher face à l'inconnu renvoie aux réflexes de l'enfance qui évoluent ensuite en timidité à l'adolescence. À l'âge adulte, l'individu développe différentes stratégies pour déguiser cette expression d'inquiétude. Inconsciemment, la personne confrontée à une situation de malaise, de danger ou face à l'inconnu rapprochera les bras de son corps ou utilisera un objet pour créer une barrière. Les exemples les plus courants sont : le croisement des bras, l'ajustement des manches, le maintien d'un sac près du corps, le serrement des mains l'une contre l'autre ou même l'utilisation d'un meuble (table, chaise, etc.) pour créer un obstacle entre des individus.

« Les mouvements d'intention sont les gestes préparatoires qui signalent l'intention. Lorsque nous sommes sur le point d'agir, nous faisons souvent des petits mouvements préparatoires » (Morris (1977 : p. 173)). Ainsi, la suite du mouvement est soit prolongée harmonieusement vers l'action, soit arrêtée par une tergiversation, une hésitation ou un conflit intérieur. Les mouvements d'intention sont une réaction physique à l'impulsion qui nous pousse à fuir, à nous cacher ou à nous défendre. Ils sont l'amorce d'un geste plus large et plus lourd de sens. L'intention s'exprime donc de manière détournée par de petits mouvements souvent inconscients qui sont la métaphore, la compensation ou la substitution d'un mouvement opérationnel ou d'une action. Dans *Mbanda Paparala*, nous voyons deux jeunes hommes qui se serrent les mains pour traduire la solidarité qui les caractérise.

3. Analyse des autres dimensions de la sélection

L'analyse musicale seule n'est pas suffisante pour entendre et comprendre ce qu'exprime ce mouvement. L'importance donnée aux voix, aux chorégraphies et aux codes doit aussi être pris en compte pour pouvoir établir un « portrait type » du couper-décaler congolais.

3.1. La voix, les paroles

Mbanda Paparala de Dj Tenda

La chanson commence par la présentation du problème, thème principale abordé dans la chanson *Mbanda Paparala*. Il s'agit de la polygamie. L'auteur s'intéresse également au commerce et à la prostitution. L'on notera aussi que Dj Tenda encombre sa chanson de l'évocation d'autres concepts tels « Simba ba safou na yo mibali ya lelo basalakate » (Fais ton petit commerce, les hommes d'aujourd'hui ne travaillent plus) (Traduction), l'éléphant « Nzaou Ku Le Pool » (l'éléphant dans le Département du Pool) (Traduction), Ba Udjana (Jeune fille prostituée prête à l'acte sexuelle se promenant sans sous-vêtement). Seules exceptions à la règle qui la confirment, dans ses parenthèses il évoque cela, et les danseurs miment au rythme de l'appel au commerce, à l'émerveillement, à la surprise, à l'exaltation et l'adoration du sexe.

Pour le thème principal, la femme dont l'époux se marie de nouveau avec une nouvelle épouse exprime son indignation, son refus d'accepter l'autre. Cette femme qu'incarne l'auteur compositeur masculin ouvre sa chanson par l'expression de son statut de première femme au foyer, de la venue, et surtout de l'attitude, du comportement de la deuxième femme. Cette dernière est fanfarone, orgueilleuse, se croit supérieure à la première au point où elle occupe tout l'espace physique et imaginaire du foyer conjugal.

La chanson se propose d'être un moyen par lequel Dj Tenda voit en l'arrivée d'une seconde femme dans le foyer une source de conflit social ouvert inacceptable.

Mbanda Paparala s'intéresse à la fois à la première femme et la nouvelle femme qui arrive dans le ménage. La première femme au foyer se voit dans la situation d'une conjointe qui risque de perdre un privilège. Dans un enregistrement audiovisuel que nous avons utilisé pour faire cette étude, la chanson est précédée du témoignage d'une femme appréciant la bonne qualité de l'oeuvre de l'artiste musicien Dj Tenda. Il s'ensuit le temps fort de l'exécution populaire de la chanson par des femmes. Toutes chantent en marchant pendant que les autres frappent dans leurs mains à l'image d'un carnaval sur une grande avenue bien connue de la ville de Brazzaville. Il s'agit de l'avenue de la morgue municipale. La mise en scène est donc particulièrement étudiée et met en évidence le caractère de joute oratoire de ces chants. Les femmes chantent ensemble, reprenant les mêmes paroles prononcées en solo par Dj Tenda. C'est donc l'occasion pour les femmes de penser aux problèmes liés à la polygamie. Cette conflictualité (latente) est exprimée au travers des menaces, qui composent la majorité de la partie discursive de la chanson. La menace dont il est question dans cette chanson rompt avec la « bienséance conversationnelle » à la l'image de celle que dicte la société congolaise : les émotions ne sont plus contenues, mais affichées et la parole est abondante et très directe.

Les femmes se provoquent en s'adressant des menaces. La mise à l'écart de la joute oratoire des trois principaux protagonistes du mariage crée un effet de théâtralisation : l'artiste musicien Dj Tenda s'exprime à la place de la femme concernée, tout en jouant sa propre vie de coépouse. Les pulsions individuelles de la femme concernée sont donc mises en scène et interprétées par d'autres femmes qui imaginent et vivent l'expérience du mariage polygame.

Dans ce cas, la première menace la seconde. Le cadre maintient l'effet de théâtralisation : elles ne se nomment pas. Elles font des critiques individuelles, des critiques générales, notamment par l'emploi de métaphores et l'absence de nom : seul le groupe est désigné par l'évocation du statut des destinataires dans leur ménage.

Dans un deuxième temps, la première épouse chante pour exprimer sa douleur suite à l'arrivée d'une coépouse dans son foyer : « *Mono kibeni na tekela kuna longo/EE mbanda, mbanda bu kayiza wiza paparala* » (Je suis la première femme au foyer, mais ma coépouse nouvellement arrivée me domine). Elle conclut, d'ailleurs, sa chanson en simulant des pleurs. Les autres femmes reprennent en chœur le refrain. Une chanson décrivant l'arrivée de la seconde épouse chez la première, alors que cette dernière a toujours vécu seule dans son foyer conjugal, clôt cette séquence discursive.

Si l'analyse de la forme met en évidence la construction d'une « distance symbolique », l'analyse thématique montre les thèmes abordés et comment les femmes expriment à la fois leur douleur et leur colère.

La première locutrice, qui représente la femme pour qui la chanson est chantée, explique sa situation tout en dévalorisant sa nouvelle coépouse : « *Mebe ni na tekekela ku longo/Mbanda bu kayiza wiza paparala* » (Je suis la première épouse au foyer, mais ma coépouse nouvellement arrivée ne me laisse pas d'espace). Elle menace sa coépouse de représailles.

Le style des menaces purement verbales du fait de l'absence physique de la coépouse se caractérise par des promesses directes telles que : « *Mbanda mu mamba ni nlosa* » (Je jeterai la coépouse dans la rivière), « *Mbanda tima ni mwinda* » (Je lapiderai la coépouse), « *Mbanda mwandza ni nloséla* » (Je jeterai un mauvais sort sur la rivale), « *Mbanda mbasu ni nloséla* » (Je jeterai un mauvais sort sur la coépouse), « *Mbanda mbasu ka diata* » (Je jeterai un mauvais sort contre la coépouse), « *Mbanda nimba ni nimba* » (je commettrai un crime contre la coépouse), « *Mbanda muéndo ka kuénda* » (Je répudierai la coépouse).

Ngandu Goût Yé de Daro Malebouze et Kratos Virus

La chanson commence par la présentation des artistes Daro Malebouze et Kratos Virus, et l'invitation adressée au public de participer à la danse de *Ngandu Goût Yé*. La chanson pose une structure logique dans les apparitions des voix (formes répétées et refrain). L'ensemble de la partie instrumentale s'organise autour de la voix et particulièrement autour du chant et de sa signification. Après une petite mention du proverbe disant en substance l'idée qu'il fait beau temps après la pluie, Daro Malebouze et Kratos Virus passent tour à tour les solos qui conduisent l'ensemble des chanteurs et danseurs à exécuter le refrain « *Ngandu Goût Yé* » indiquant la thématique de la chanson. Daro Malebouze et Kratos Virus invitent tous le monde au festin de la viande de crocodile, métaphore du sexe de la femme.

Un tel festin ne devrait pas faire l'objet d'invitation parce que chaque adulte, selon le temps et l'espace, décide seul de le célébrer. Parmi ceux à qui l'appel est adressé, figurent des filles et garçons mineurs.

En Afrique, comme ailleurs, le désir amoureux et l'acte sexual peuvent être exprimés sous la forme de métaphores alimentaires et/ou cannibales. Toi aussi ! J'ai faim ! Donne-moi à manger ! que je goûte ! Peut-on entendre dire en plaisantant un homme amoureux en Afrique centrale, fixant avec un regard éloquent l'objet de son désir : l'acte sexuel étant suivi ou précédé d'un repas cuisiné par la femme, avec une viande fournie par l'homme. Il est à noter que la camera rend trop évidente l'imbrication entre l'acte de manger et de copuler. En anglais familier, mais en français aussi, de nombreuses métaphores d'oralité décrivent les diverses phases de l'acte sexuel (manger, lécher, consommer,). Des mots tendres en anglais ont un rapport avec la douceur (exemples: honey, sugar, sweetie-pie, doughnut,...)³. A travers ses observations de groupes ethniques, Lévi-Strauss (2014, p.129) illustre « l'analogie très profonde que parfois dans le monde, la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et celui de manger à tel point qu'un grand nombre de langues les désignent par le même mot ». La parole anime la danse et fait évoluer le récit en même temps que le corps s'exprime, met en oeuvre et évolue.

La phase d'improvisation vocale que l'on retrouve essentielle est aussi intégrée à la narration et à la chorégraphie puisque verbalisant la saveur de la viande de crocodile. De *Mbanda Paparala* à *Ngandu Goût Yé*, on a tronqué l'invitation à la participation au festin de la population de Météo de l'arrondissement 1 Makélékélé à Brazzaville. Elle participe à la dénonciation de la polygamie, de la prostitution, de la volonté de la fête à tout prix, prenant avec légèreté, misère, pauvreté et difficultés, mais aussi à la valorisation du petit commerce d'étalage à même le sol.

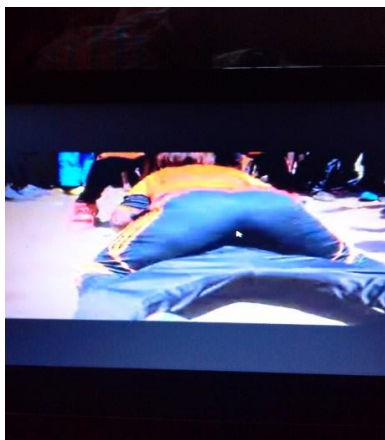
3.2. Le concept de la danse

Mbanda Paparala Dj Tenda

De la danse comme moyen d'expression, l'on est passé à la danse comme moyen de libération, de défoulement. Loin d'être toujours un simple aspect culturel elle est devenue un jeu érotique. Jadis très instructive grâce à ses nombreuses facettes, elle est devenue aujourd'hui un simple jeu érotique. Chaque génération a inventé sa danse et y a mis sa dose d'extravagance et de fantaisie. Avec la prolifération des télévisions qui se sont emparées de cet art hautement excitant et faiseur d'audience, elle est très choquante aujourd'hui, et pose un vif débat entre jeunes et vieux. La question, dès lors, est de savoir laquelle entre les deux générations a plus créé de danses obscènes.

³ “Recherches en linguistique étrangère XVIII : Linguistique sémiotique”, in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1996. n.p.

Cette danse a choqué plus d'un et fait l'objet de vives critiques. Les jeunes aimaient se mettre derrière nous (les batteurs) pour prendre du plaisir, tellement la danse était érotique. Mais à la décharge de celles qui la pratiquaient, ces danses se faisaient, sauf exception, dans des cadres fermés comme les boîtes de nuit ou entre amies. Mais quand le monde change, les réalités changent aussi. Avec l'arrivée des nouvelles technologies de l'information et de la communication, les danses les plus obscènes ont été présentées aux yeux du peuple par des filles dans leur plus simple appareil. Certaines s'y adonnent en mimant les gestes les plus lascifs, poussant les anciens, dépassés par les événements, à appeler à plus de retenue, plus de décence. La mode a donné une forme obscène à la danse, et avec l'influence des technologies, les danses deviennent plus visibles donc font plus objet de commentaires, explique un danseur-chanteur. Il devrait y avoir plus de censure. Des jeunes danseurs se payent de terribles roulements de popotins devant le petit écran. Encore des hommes soulèvent leur body pour mieux affirmer la puissance de leurs coups de reins. Il survient le « coucher-coucher » allongé d'abord sur les pistes de danse avant d'être sorti sur la place publique avec ses gestes et des postures impudiques fleurant bien la pornographie comme le montre l'image suivant:



Ils dansent de façon obscène, et ils portent des sous-fesses pour cacher leurs parties intimes. Ils touchent les seins ou encore les parties intimes. Une danse corporelle doit avoir un concept qui implique la finesse, une expression, sans pour autant montrer les parties intimes. La danse semble être une expression féminine, c'est pourquoi certains hommes doivent éviter de danser d'une certaine manière pour ne pas être vus comme homosexuels.

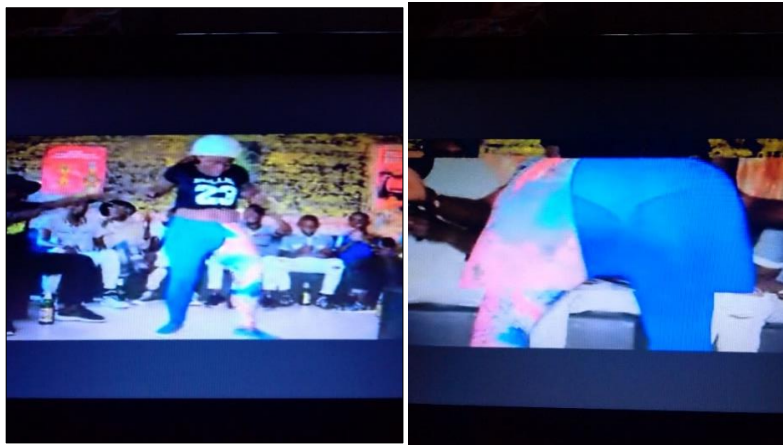
Les danses sont un peu vulgaires, mais les femmes de l'époque dansaient avec beaucoup de pudeur. Tout est contraire ; les filles d'aujourd'hui s'exhibent presque nues sous les projecteurs. Les danseurs congolais du couper-décaler dansent en exhibant leurs corps sans pudeur parce' en voyant les adultes danser parfois de façon obscène à différentes occasions, des enfants n'hésitent pas à les imiter. Des filles dansent, portant un petit pagne transparent se déhanchent dans tous les sens. Le plus grave dans tout cela, c'est qu'elles imitent leurs mamans qu'elles voient danser sur la place publique. Dans la musique congolaise d'aujourd'hui, les artistes confondent le sexe et la danse. Le Congo est confronté au scandale des danses obscènes.

Ngandou Goût Yé de Daro Malebouze et Kratos Virus

Le concept de *Ngangou Goût Yé* est un concept populaire du couper-décaler. D'abord puisqu'elle est une des danses du coup-décaler directement liée au sexe, mais surtout parce qu'elle est révélatrice de créativité des artistes du couper-décaler et des possibilités chorégraphiques qu'a permis d'explorer le mouvement. Le concept de la danse dans *Ngangou Goût Yé* traduit directement avec le corps, l'image de la sexualité. L'on retrouve le rapport direct entre corps et signification. La sexualité, ici le concept, se partage, et se répand entre les danseurs. Il s'agit par le corps d'évoquer la sexualité que tous désirent.

D'un point de vue technique, *Ngangou Goût Yé* propose quelque chose de fondamentalement nouveau à la fois dans le cadre du couper-décaler (l'on ne se limite pas à des pas ou des gestes symboliques) que dans la danse en général. L'on pourrait apparenter formellement la danse de la *Ngangou Goût Yé* à certaines danses du *Clan Nuit à Nuit Position Coupé décalé*, *Mfumba Muéla* de Dj Kratos, *Baluka ba Kutala Nzénga* d'Abramovitch qui toutes sont des danses obscènes. Dans *Ngandou Goût Yé* le corps animé de spasme, s'écroule. En relation avec les paroles, Daro et Kratos font évoluer au cours de sa chanson leur danse, en lui donnant un caractère évolutif. *Ngandou Goût Yé* qui est chanté comme refrain après de court solo lié à la présentation de Daro et Kratos eux-mêmes, de l'adresse, l'invite et la prière qu'ils font au public d'aller écouter, de manger et d'aimer la viande savoureuse de crocodile. La danse de *Ngandou Goût Yé* met en mouvement les membres inférieurs que l'artiste musicien lui-même, dans la parole chantée, demande d'être mis en action par les verbes «to pusa», «to kanga» et l'objet lui même «likolo» («Poussons», «bloquons» «le pied»).

Les deux jeunes filles dansent, portant chacune un body noir et pantalon bleu serrant le corps, se déhanchent dans tous les sens. Dans la musique congolaise d'aujourd'hui, les artistes confondent le sexe et la danse. Le Congo est confronté au scandale des danses obscènes.



4. Les codes et les références

Mbanda Paparala de Dj Tenda

Nous évoquons la richesse de l'intermédialité (Rémy Besson, 2014, p. 6) dans laquelle la recherche intertextuelle trouve sa place, d'où que l'intermédialité est souvent conçue comme une forme d'intertextualité, mais appliquée aux processus non littéraires chanson, médias audiovisuels et numériques, principalement par l'usage de l'allusion verbale « Paparala » (Papalala-Hausser les épaules) dans le couper-décaler congolais. L'on peut prendre le sens d'un mot français et le transformer dans une allusion verbale en langue congolaise modifiant la morphologie et l'orthographe du mot, et lui donnant un même sens. Le couper-décaler qui signifie donc dans ce même argot le recèle en Europe et la fuite au pays utilise la même dynamique de détournement et de réinterprétation de codes et de références qu'il habite et auquel il propose différentes interprétations.

Si l'oeil inexpérimenté verra dans le Dj Tenda se déhanchant devant les espaces publics, le public averti y verra un hymne aux commerçants ambulants vendant parfois à même le sol qui « coupent » (transgressent la loi en la matière) au Congo (Brazzaville), pour « décaler » (s'enfuir après déguerpissement). Cette réussite est symbolisée dans le clip par un langage matérialiste mondial: objets et éléments tels que: cigares, bière, billets d'argent, la mégaphone, les tas de safou étalés au marché, les larves de palmier blanches, l'éléphant, les billets d'argent exhibés, les deux jeunes filles, la voiture peinte à la couleur vert-blanc (le taxi), les espaces publics connus telles que les avenues, les buvettes peintes peintes aux couleurs de la Brasserie du Congo, les bouteilles de bière, la mégaphone, les Tee-Shirt rouges portant les écrits de

l'Association Denrée Fruit Tous Brazza Marché Total, portées par une masse populaire dans la vidéo. Dj Tenda exprime une manière de vivre, un monde. Dans ses dernières phrases, il explique : « *Simba ba safou na yo, mibali ya lelo basalakate, soki o lalandi kaka mibali yalelo, keba okobamba liputa* » (Vend même les safou/ Les hommes d'aujourd'hui ne travaillent plus/ Si tu les suis/ Tu risqueras de coudre ton étoffe).

Parmi les messages véhiculés à partir des codes de références dans *Mbanda Paparala* de Dj Tenda nous pouvons citer le refus et la dénonciation des phénomènes sociaux « Udjana » et la « Génération Mbappé » où les jeunes filles, dont l'âge varie de 12 à 20 ans, de nationalités diverses, parmi lesquelles les congolaises, se livrent à Brazzaville et à Pointe Noire à une forme de prostitution éhontée. Il est à noter que la prostitution représente un grand danger sécuritaire et de santé publique, car les prostituées sont exposées aux maladies sexuellement transmissibles.

Il sied de noter que, quand leur vie consiste à faire la prostitution, *le travail* consiste à faire du raffut autour de sa réussite et à le démontrer en exhibant des liasses de billets de banques. Loin de la conception occidentale du travail, ici le travail est affaire de plaisir, de consommation, de luxe. Mais cet étalage de richesses, de succès, de consumérisme ne correspond pas à la réalité de certains de ses acteurs. L'on peut noter que dans le vidéoclip le décor des plans de buvettes ressemble plus aux quartiers populaires, lieux centraux de la communauté congolaise de Brazzaville. Dj Tenda exprime dans cette chanson l'aspiration d'une partie de la population congolaise en général et celle de Brazzaville en particulier à une société de consommation, de plaisir et de fête.

Le code de référence « Nzaou » (l'éléphant) renvoie à l'apparition de deux éléphants le long de la rivière de Ngabadzoko à Kinkala (département du Pool). Dj Tenda chante : « *Mu lulendo lua Tata Nzambi ku le Pool Tueka na nzaou* » (Par la puissance de Dieu, dans le Pool nous avons maintenant des éléphants), (*ma traduction*). La présence de deux éléphants dans cette partie du pays est un fait historique. C'est pour la première fois depuis plus de 70 ans que la présence d'un éléphant est signalée dans cette partie de forêt du Congo. Les derniers éléphants avaient été aperçus à Kinkala en 1946. Du point de vue de l'environnement, la présence de ces mammifères pourra contribuer à la régénération de l'écosystème, surtout pour cette forêt qui a subi d'énormes dégradations à cause des activités des hommes.

Conclusion

En définitive, la théâtralité se manifeste dans le couper-décaler congolais à travers une somme de langages verbaux et non-verbaux liés à la représen-

tation à savoir : le jeu de l'acteur (gestuelle), à l'aspect du personnage (vêtements, habits, accessoires, et objets), les autres dimensions de la sélection (voix, parole et danse), les codes et les références. Le couper-décaler se trouve au coeur de la crise parce qu'elle est faite et consommée essentiellement par les jeunes qui étaient devenus dans la guerre congolaise des acteurs incontournables. Aujourd'hui il est important pour le politique de faire passer ses messages, de faire adhérer le maximum de personnes à sa cause et cela nécessite qu'il mette les moyens à la disposition de ceux qui peuvent porter sa voix, la voix de la reconstruction. Mais par le contenu des textes, par les interjections de l'émetteur qui sont réprobatrices ou approbatrices, selon le cas, le couper-décaler congolais devient un véhicule de démoralisation dans une société déjà en quête de son identité culturelle, économique, politique perdue. Les danseuses portent des habits indescents. Les danses et les paroles y sont obsèques. Le comique apparaît brièvement dans l'une des deux chansons étudiées dans ce travail. Les thèmes que développent ces chansons sont : la polygamie, la prostitution, le divertissement et la sexualité. De la manière dont ces thèmes sont abordés, nous affirmons que l'artiste musicien congolais d'aujourd'hui nous semble, à bien des égards, inconscient du rôle qu'il s'est attribué dans le choix de son travail. Il a souvent tendance à n'envisager que les aspects émotionnels et lucratifs de son oeuvre, sans trop se soucier de l'impact socioculturel de celle-ci. Cette étude pourrait l'aider à percevoir sa production dans un cadre plus global et multidimensionnel et à mieux saisir l'étendue de ses responsabilités dans la société de consommation où il évolue. Elle pourrait aussi l'aider à privilégier l'essentiel plutôt que l'accessoire.

Bibliographie

1. Sources primaires

1.1. Corpus des chansons

Dj Tenda, *Mbanda Paparala* (2019 – République du Congo)

Daro Malebouze et Kratos Virus, *Ngandu Goût Yé* (République du Congo)

2. Sources secondaires

ASLAN O., 1994, *Le Corps enjeu*, Paris : CNRS Éditions.

ASLAN O., 2005, *L'Acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiole : L'Entretemps.

BARTHES R., 1964, *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil.

BEAULIEU D., 2010, *La théâtralité dans Une Adoration : du roman au théâtre*, de Nancy Huston à Lorraine Pintal. Mémoire de Maîtrise. Université du Québec à Montréal.

- BESSON R., 2014, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », document de travail, Labcom RIMEC-Université de Toulouse.
- BOUCHARD C., 2009, « Allan Schore réchauffe les cerveaux ». *Psychologie Québec*, 26 (1).
- DORT B., 1988, *La Représentation émancipée*, Arles : Actes Sud.
- FÉRAL J., 1988, « La théâtralité », in *Poétique*, Paris : Seuil, n° 75.
- GINZANZA U.-L., 2005, *La chanson congolaise moderne*, Paris : L'Harmattan.
- JEANYVES G. (dir.), 2012, *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Paris : Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références ».
- KOHLHAGEN D., 2005, *Frime, escroquerie et cosmopolitisme Le succès du « coupé-décalté » en Afrique et ailleurs*, Paris : Karthala.
- LAFORTE C. et ROBERGE C., 1988, *Chansons folkloriques à sujet religieux*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- La Proximité du narratif et du dramatique se maintient après la disparition des jongleurs, voir C. Thiry, “ Débats et moralités dans la littérature du XI^e siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique ”, 1986, in *Le Mot en Français*, n.1, p.203-244.
- LE SEIGNEUR T. J., 2013, *Le Swing identitaire du Coupé Décalté*. Mémoire de Master 1, Paris, Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.
- LEWIS-STRAUSS C., 2014, *La pensée sauvage*, Wentworth Press.
- Morris D., 1977, *La Clé des gestes*, (Y. Dubois et Y. Mauvais trad.), Paris : Bernard Grasset.
- PAVIS P., 2007, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. 'voix et images de la scène*, 4^e éd. rev. et augm., Villeneuve-d'Ascq (France), Septentrion.
- PERELLI-CONTOS I., 1988, « Stanislavski et Meyerhol : pionniers de la pédagogie théâtrale », in *Études littéraires*, 20 (3), pp.13-25.
- PIEMME J.-M., 1998, « Théâtralité », in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas.
- PORGES S. W., 1997, Emotion : An Evolutionary By-Product of the Neural Regulation of the Autonomic Nervous System, in *Annals of the New York Academy of Sciences*, 807, pp. 62-77. “ Recherches en linguistique étrangère XVIII : Linguistique sémiotique”, 1996, in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris : Diffusion Les Belles Lettres.
- SCHORE A., 2008, *La Régulation affective et la réparation du Soi*, (Groupe Neur Ogestalt trad.) Montréal : Les Éditions du CIG.
- SARRAZAC J.-P., 1997, « L'Invention de la « théâtralité » », in *Esprit*, n° 1, janv.

- STANISLAVSKI C., 1963, *La Formation de l'acteur*, (E. Janvier trad.), Paris : Payot.
- STANISLAVSKI C., 1984, *La Construction du personnage*, (C. Antonetti trad.), Paris : Pygmalion.
- STRASBERG L., 1965, *Le Travail à l'Actors Studio*, (D. Minot trad.), Paris : Gallimard.
- THÉNON J-L., 1988, « Stanislavski : théorie et pratique de l'action. De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique », in *Études littéraires*, 20 (3), pp.51-59.