



Le centre et ses activités Ressources L'équipe Dramatica

Virginie Soubrier, Improvisation et politique : réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé

Traversée tour à tour par l'oralité traditionnelle africaine, le jazz, la tragédie grecque, le cinéma indien de Bollywood, le western spaghetti ou les références à la peinture, l'écriture dramatique de l'ivoirien Koffi Kwahulé **1** se montre insolente et iconoclaste à l'égard des héritages occidentaux et africains et résiste ainsi à toute visée unificatrice. Africain ou, plutôt, ivoirien, le théâtre de Kwahulé ? Sans aucun doute. Mais, sans tambour ni tamtam, il se plaît à « rendre complexe, voire impossible toute définition de ce qu'on appelle l'africanité » **2**. Kwahulé appartient en effet à cette génération d'auteurs noirs francophones **3**, « enfants terribles des Indépendances » **4**, qui refusent de s'inscrire dans une dynamique de modèle et se nourrissent d'inspirations multiples, foisonnantes et parfois déconcertantes. Ainsi Kwahulé n'hésite-t-il pas à proclamer : « Mon idéal d'écrivain, c'est Monk » **5**. Son affirmation laisse deviner une dramaturgie qui, en déterritorialisant les modèles, se refuse aux identifications les mieux établies : les origines métissées du jazz et son « indécidabilité » **6** rejoignent ainsi les questions d'ordre esthétique et politique – celle de l'identité et son corollaire, celle de l'altérité – que le théâtre de Kwahulé pose avec une radicalité puisée dans la violence inhérente à l'histoire noire. Mais avant d'envisager la dimension politique de son théâtre, comment concevoir une pratique du jazz par l'écriture ? À partir de *Jaz* (1998), il écrit en effet ses textes d'un seul jet. Les traces sont volontairement effacées. Dès lors, plus de témoignage de la fabrique de l'écriture. Reste, à celui qui tente de sonder la structure complexe de ses pièces, la tâche de trouver des outils capables de mettre en lumière la singularité d'une dramaturgie qui renouvelle à chaque fois ses propositions ou, pour le moins, de formuler quelques hypothèses sur une œuvre en mouvement perpétuel dans laquelle se fait entendre une voix : celle de Koffi Kwahulé.

Le jazz de Kwahulé

Les textes de Kwahulé sont des autant de variations sur le thème du viol : excision (*Bintou*), agression sexuelle (*Misterioso-119*), inceste (*P'tite-Souillure*), contrainte psychologique extrême (Big Shoot) ou mensonge dévastateur (*El Mona*), il s'agit toujours, quelle qu'en soit la forme, de viol. Le viol est la parabole de l'éradication culturelle qu'ont signifié pour les Noirs l'esclavage d'abord, puis la colonisation. Il est la métaphore d'une identité niée, que rappelle la lettre tronquée dans le titre *Jaz*. Ce thème traverse d'ailleurs depuis longtemps les écritures noires : « ma mère/ l'Afrique s'ouvre fracassée à une rigole de vermines, / à l'envahissement stérile des spermatozoïdes du viol » **7**, criait déjà le Rebelle de Césaire dans *Et les chiens se taisaient*. Pour Kwahulé, au tournant du XXe siècle, le corps noir, fragmenté et disséminé par le commerce triangulaire, devient le paradigme du corps moderne et le point de départ d'une interrogation sur la violence qui traverse le monde contemporain :

Parce que ceux qui sont restés à New York dans les immeubles ceux qui n'ont pas eu d'autre choix que de rester eh bien ils ont été vaporisés. Vaporisés. Vaporisés. Pas de corps à honorer. Et là impossible de faire le deuil. On fait semblant pour faire bonne figure mais ça ne fait pas un deuil. Et c'est à ce moment-là dans le corps absent que commence la vraie tragédie. **8**

Pourtant, la dimension tragique de ses pièces s'accompagne d'une tonicité qu'il semble falloir chercher dans la relation très particulière qu'il entretient avec la musique jazz : « Je me considère sincèrement comme un jazzman. C'est mon rêve absolu. » **9**, affirme-t-il. Mais comment, sur un plan dramaturgique, saisir ce geste d'improvisation ? Aucune trace, aucun brouillon, aucun vestige qui permet de le capter et de rendre compte de sa réalité. Pourtant, au fil des pièces, l'organicité de la fable apparaît de plus en plus remise en cause et le bel animal aristotélicien toujours plus monstrueux ; le lecteur est contraint de revenir en arrière pour tenter de saisir un sens qui ne cesse de s'échapper : « Parce que même si je ne comprends pas, même si on ne comprend pas, on sent qu'elle essaie de dire quelque chose, de raconter quelque chose. On la suit, sans trop savoir où d'ailleurs. On la suit. [...] S'accrocher à une mélodie. Identifier quelques notes. Mais non, rien. Ce n'est pas le genre de... choses qu'on écoute en fond sonore. Qu'on finit par intégrer. Oublier. Il faut l'écouter. Tu ne peux que l'écouter » **10**, lit-on dans sa dernière pièce, *Misterioso-119* (2005). Cette réplique illustre parfaitement la dramaturgie de Kwahulé : à partir de *Jaz* (1998), la fable n'est plus le résultat d'une construction préalable. Elle se constitue au fil du texte, de façon erratique, rappelant les multiples bifurcations d'un free jazz. Déjà, dans *Cette vieille magie noire* (1992), les mises en abîme – des extraits du *Faust* de Goethe sont joués par Shorty, le boxeur qui rêvait d'être comédien – annonçaient la dramaturgie à venir. L'écriture de Kwahulé est, en effet, une écriture déambulatoire qui contraint celui qui voudrait en témoigner à une reconstruction a posteriori. Mais, en dehors de ces extravagances de la fable, construites le plus souvent par les mises en abîme, qui brouillent sa linéarité, la font digresser et instaurent ainsi un ton d'écoute, un personnage singulier nous paraît à même de mettre en lumière ce qui, dans l'écriture de Kwahulé, crée un effet d'improvisation et rappelle « cette coopération étroite entre l'improvisé et le composé » **11** qui caractérise le jazz. Personnage paradoxal, il relève à la fois de l'ailleurs, du dehors, et de l'intimité des autres personnages : dans ces milieux cloisonnés où se déroulent les pièces de Kwahulé (cellule familiale dans *La Dame du Café d'en face* **12**, cage de verre dans *Big Shoot* **13**, ascenseur suspendu dans le vide dans *Blue-S-cat*, prison de *Misterioso-119* **14**...), saturés par des passés lourds de viol et d'incestes, il arrive comme un « intrus » **15** : « Il y a des années que je t'attends. Depuis quelques semaines, je guette ta venue dans le chant des arbres du jardin... J'ai toujours imaginé que tu viendrais à cheval. Un cheval blanc tacheté de noir on dirait un dalmatien. Toi sur un cheval-dalmatien. Tu arrives de dos. De dos. Je t'ai toujours vu de dos » **16**, explique P'tite Souillure à Ikédia. Ce personnage, nous avons choisi de l'appeler « l'improvisé », en empruntant ce néologisme à Jacques Réda **17**. Agent rythmique, il crée une alternance de tensions et de détente qui, effaçant toute causalité dramatique et toute cheville logique, contribue à la déchronologisation de

la fable : plus d'avant ni d'après, ni de symétrie. Emportant le dialogue dans un flux continu ou discontinu, laissant les paroles en suspens ou les entraînant dans une espèce de mouvement giratoire, l'improvisiste est un personnage de l'entropie : il engendre une imprévisibilité permanente, un désordre fécond - une variation. Sa traversée aléatoire permet de déconstruire la structure dramatique initiale, où le temps « semble s'être figé » **18**, endormi, et l'espace absenté. Car, sur son passage, les paroles se lèvent, *al'improviso* : au dialogue et à la tentation du monologue, il substitue une orchestration subtile des voix qui apparentent les textes de Kwahulé à de véritables oratorios. L'improvisiste est l'élément organique des textes : il est celui qui fait tenir ensemble toutes les voix discordantes du drame, le principe autour duquel s'organisent leurs lignes mélodiques. Car les personnages sont ici avant tout des indicatifs sonores et, dans la dernière pièce de Kwahulé, *Misterioso-119*, ils sont désormais anonymes et n'existent plus qu'à travers la tessiture particulière de leur voix. L'improvisiste est, pour reprendre une expression nietzschéenne, un « auditeur artiste » : même muet, comme dans *Jaz*, il inscrit sa présence au sein du drame et, sous l'effet de cette présence/absence, celle d'un tiers inclus, les paroles deviennent chants, les textes poèmes et les personnages sont pris dans une dynamique chorale. Grâce à l'improvisiste, le théâtre de Kwahulé est tout entier musique : sons 'sales', langues 'étrangères', typographie, didascalies, tressage des voix, gestuelle des personnages qui donne lieu à une espèce de lyrisme visuel, tout contribue à la fabrique d'un son et d'un rythme, d'une musique : le jazz de Koffi Kwahulé.

Mais dans quelle mesure peut-on dire que son théâtre est un théâtre politique ?
Un théâtre politique

Politique, le théâtre de Kwahulé l'est à tous points de vue. Au regard de l'histoire du théâtre africain, d'abord. En multipliant les références (musicales, cinématographiques, littéraires, picturales...), Kwahulé offre un théâtre ouvert sur le monde : impossible, en effet, de savoir s'il emprunte à l'art du griot **19**, au cinéma de Sergio Leone, à la peinture de Bacon ou s'inscrit dans la « crise du drame » qui traverse les écritures contemporaines occidentales car, au sein d'une même pièce, les citations, les réminiscences, et les références foisonnent. L'écriture de Kwahulé circule, sans complexe, entre tous les langages : dans cette Tour de Babel, impossible alors de retrouver les clichés de l'africanité. Dans l'esprit même de l'idée du jazz, sa poétique rend indécidable l'identité africaine pour imposer la singularité et la nudité d'une voix. Avant les années 2000, le théâtre africain s'était au contraire marqué par une entreprise de reconstruction et d'affirmation d'une identité bafouée depuis des siècles **20**. Le mouvement de la négritude avait ainsi vidé le mot 'nègre' de ses connotations racistes pour en faire le maître mot d'une esthétique et d'une identité noires à un moment où l'Occident refusait de la reconnaître : « Notre doctrine, notre idée secrète, c'était : 'Nègre je suis et Nègre je resterai », rappelait Aimé Césaire dans un entretien récent avec Françoise Vergès **21**. Après les Indépendances, les dramaturges noirs francophones s'étaient, quant à eux, inspirés des héros noirs qui avaient résisté au pouvoir colonial en Afrique ou en Amérique pour fabriquer une mythologie noire : La tragédie du roi Christophe, d'Aimé Césaire et Îles de tempête, de l'ivoirien Bernard Dadié livrent au peuple noir une figure – ici, celle de Toussaint-Louverture – susceptible de l'exalter. Au lendemain des Indépendances et du désenchantement qu'elles ont suscité, l'heure est à l'autocritique. Mais cette remise en question s'inscrit encore dans les formes dramaturgiques héritées de l'Occident. À la fin des années 70, certains recourent alors à la théâtralité des rituels, aux marionnettes ou aux masques pour fonder un théâtre qui serait, enfin, authentiquement africain : la « griotique » de l'ivoirien Niangoran Porquet, entre autres, tente de « mettre hors-jeu les normes occidentales vécues comme la source matricielle des problèmes liés à l'éclosion d'un théâtre authentiquement africain » **22**. Au tournant du XXe siècle, le théâtre africain est, en revanche, un « théâtre de l'identité humaine » **23**. Les personnages de Kwahulé, à partir de Cette vieille magie noire, ne sont d'ailleurs plus nécessairement noirs. Et ce geste qui consiste à déjouer toute concrétion d'une identité africaine est un geste politique novateur. Le théâtre africain, en ce début du XXIe siècle, avec Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, José Pliya et les autres dramaturges de leur génération, s'impose sur la scène du théâtre du monde pour participer au questionnement de notre contemporanéité : « je ne peux pas accepter, explique Kwahulé, que la fiction du monde ne revienne qu'à une seule partie de l'humanité » **24**.

Mais si l'on adopte à présent le point de vue du spectateur, qu'y a-t-il de politique dans le théâtre de Kwahulé ? L'improvisiste, avons-nous affirmé, est un personnage de l'entropie : il introduit des aléas dans un cadre dramatique extrêmement étroit. Le cloisonnement des lieux de l'action et le destin de l'improvisiste sont, en effet, les données préalables du drame : « Regardez-moi, d'ici quelques jours, je serai morte », dit la comédienne au début de *Misterioso-119*. Mais, parce qu'il est à la fois partie prenante du drame et extérieur à lui, l'improvisiste brouille les frontières entre la scène et la salle. Son mode de présence (son apparition imprévue, sa traversée, et la catastrophe finale qui fragmente son corps) n'est pas sans donner au drame de Kwahulé une charge érotique qui contribue à engager le corps du spectateur. Dans la musique qui se lève sur son passage, et dans l'adresse qu'elle constitue, l'on peut gager que le spectateur est appelé à se départir de sa passivité. La dramaturgie de Kwahulé, fidèle encore en cela au jazz et à la philosophie qu'il porte, invite du même coup à faire l'expérience d'un autre temps et d'un autre espace que celui dans lequel sont pris les corps. Avec son énigmatique présence et sa capacité à briser la causalité dramatique, l'improvisiste est à la fois un « rappel au désordre oublié » **25** et, dans le même temps, une invitation à se déprendre d'un ordre qui a endeillé tant de voix **26**. Le théâtre de Kwahulé, par sa force émotive, questionne donc la politique en sa positivité : comme le jazz, oscillant entre le souvenir de la terre ancestrale et le futur, il se veut sépulture pour les corps meurtris par la violence qui traverse le monde contemporain et invitation à penser autrement la politique à venir. La catastrophe finale, dans les textes, est par conséquent dépourvue de toute capacité conclusive : elle est, selon l'expression de Koffi Kwahulé, une « catastrophe révélationnaire » **27**, ouverture à l'à-venir.

Quel que soit le point de vue adopté (dramaturgique, poétique, philosophique), le théâtre de Kwahulé ne cesse de poser la question de la politique et dit l'urgence qu'il y a à faire vivre cet 'espace-entre-les-corps' où, selon Hannah Arendt, prend naissance la politique **28**. Cet « espace-entre-les-corps », Kwahulé le fait vivre, à sa manière, grâce à la relation fusionnelle qu'il entretient avec le jazz, en imposant la singularité irrédicible et inaliénable de sa voix, en complexifiant la notion d'africanité et, par sa dramaturgie de l'improvisation, en suggérant qu'il y a toujours moyen de déjouer les statistiques les plus inébranlables pour affirmer une présence.

1. Koffi Kwahulé est né à Abengourou (Côte d'Ivoire) en 1956. Après s'être formé à l'Institut national des Arts d'Abidjan, il entre à l'École de la rue Blanche, puis entreprend une thèse de doctorat à Paris III, publiée sous le titre de *Pour une critique du théâtre ivoirien* (Paris, L'Harmattan, 1996). En 1993, une première pièce est publiée : *Cette vieille magie noire* (Lansman). Suivent une vingtaine d'autres textes de théâtre, parmi lesquels *Bintou* (Lansman), *Jaz*, *Ptite-Souillure*, *Big Shoot*, *La Dame du Café d'en face*, *Blue-S-cat* et *Misterioso-119*, éditées aux Théâtrales. Son premier roman, *Babyface*, est paru en

- 2006, chez Gallimard, dans la collection Continents noirs. [renvoi]
2. « Africanité en questions », table ronde organisée par Sylvie Chalaye, qui s'est tenue à l'Université de Rennes 2/Haute Bretagne dans le département des Arts du spectacle, le 13 janvier 1999, *Afrique noire : écritures contemporaines*, Théâtre/Public, mars-avril 2001, n° 158, p. 94. [renvoi]
 3. Kossi Efoui, José Pliya, Caya Makhélé, pour ne citer ici que quelques noms. [renvoi]
 4. L'expression est de Sylvie Chalaye, in *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française, op. cit.* [renvoi]
 5. *Entretien avec Gilles Mouëllic*, « Mon idéal d'écrivain, c'est Monk », *Jazz Magazine*, n° 509, novembre 2000. [renvoi]
 6. Cf. Jean Jamin, « Miroir d'altérités : la partition métissée », pp. 160 sqq., in *L'expérience métisse*, actes du colloque du 2 et 3 avril 2004 organisé par le Musée du Quai Branly, sous la direction de Serge Gruzinski. [renvoi]
 7. *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence africaine, p. 39. [renvoi]
 8. *Blue-S-cat*, Paris, Théâtrales, 2005, p. 88. [renvoi]
 9. *Entretien avec Gilles Mouëllic*, art. cit., p. 44. [renvoi]
 10. Paris, Théâtrales, 2005, pp. 42-43. [renvoi]
 11. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 68. Cité par Gilles Mouëllic, in *Le Jazz. Une esthétique du XXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 41. [renvoi]
 12. Paris, Théâtrales, 1998. [renvoi]
 13. Paris, Théâtrales, 2000. [renvoi]
 14. *Blue-S-cat* et *Misterioso-119* sont réunies dans un même volume : Paris, Théâtrales, 2005. [renvoi]
 15. *Ptite-Souillure, op. cit.*, p. 49. [renvoi]
 16. *Ptite-Souillure*, Théâtrales, 2000, p. 57. [renvoi]
 17. Cf. *L'improvisation. Une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990. [renvoi]
 18. *La Dame du Café d'en face, op. cit.*, p. 11. [renvoi]
 19. Bien des éléments de sa dramaturgie rappellent, en effet, l'art du griot : les digressions, la primauté du son etc. [renvoi]
 20. Nous nous inspirons des travaux de Sylvie Chalaye pour esquisser ici à grands traits l'histoire du théâtre africain. Cf. notamment : *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Théâtrales, Passages francophones, 2004. [renvoi]
 21. *Nègre je suis, nègre je resterai, Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 28. [renvoi]
 22. Koffi Kwahulé, cité par Sylvie Chalaye, *op. cit.*, pp. 84. [renvoi]
 23. L'expression est de Sylvie Chalaye, *op. cit.*, p. 96. [renvoi]
 24. *Entretien privé*, 2006. [renvoi]
 25. L'expression est de Gilles Mouëllic, in *Le Jazz. Une esthétique du XXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, p. 85. [renvoi]
 26. Je fais ici référence à l'essai de Nicole Loraux sur la tragédie grecque : *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard essais, 1999. [renvoi]
 27. *Entretien privé*, 2006. [renvoi]
 28. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, Point essais, 1995 (pour la traduction française et la préface). [renvoi]

Actualisé en novembre 2008. © Paris IV-Sorbonne