

Tiré à part

NodusSciendi.net Volume 23 ième Mars 2018



Volume 23 ième Mars 2018

Étude Réunie par

Dr. TROH GUEYES Léontine

Université Félix HOUPHOUET-BOIGNY



ISSN 2308-7676

Comité scientifique de Revue

BLÉDÉ, Logbo, Professeur des Universités, U. Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

BOA, Thiéméli L. Ramsès, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

BOHUI, Djédjé Hilaire, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

DIJMAN, Kasimi, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny

KONÉ, Amadou, Professeur des Universités, Georgetown University, Washington DC

MADÉBÉ, Georice Berthin, Professeur des Universités, CENAREST-IRSH/UOB

RENOUPREZ, Martine, Professeur des Universités, Université de Cadix

SISSAO, Alain Joseph, Professeur des Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou

TRAORÉ, François Bruno, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

VION-DURY, Juliette, Professeur des Universités, Université Paris XIII

VOISIN, Patrick, Professeur de chaire supérieure en hypokhâgne et khâgne A/L ULM, Pau

WESTPHAL, Bertrand, Professeur des Universités, Université de Limoges

Organisation

Publication / DIANDUÉ Bi Kacou Parfait,

Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Rédaction / KONANDRI Affoué Virgine,

Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Production / SYLLA Abdoulaye,

Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Sommaire

- 1- Dr BOGAT Marthe, *De la mise en littérature des territoires et du conflit des savoirs*
- 2- Dr DIALLO Adama, « Analyse de l'information topicale dans le fulfulde du Burkina-Faso »
- 3- Dr DIOUF Pierre Mbid Hamoudi, « La symbolique médico-religieuse de l'eau en Grèce ancienne : mythe et survivances »
- 4- Dr DJANDUÉ Bi Drombé, « El español en Costa de marfil: un presente dinámico y un futuro prometedor »
- 5- Dr DJE Bi Tchan Guillaume, Dr NKEZOK KOMTSINDI Valère, « Croyances irrationnelles et conduites à risques chez les conducteurs de motos-taxis du transport urbain au Cameroun »
- 6- Dr ELLA Edgard Maillard, « Les dictionnaires bilingues au Gabon et la prise en compte des contenus historiques et socioculturels pour un meilleur enseignement des langues locales »
- 7- Dr FARENKIA Bernard Mulo, *L'excuse et la préservation des faces en français parlé au Cameroun*
- 8- Dr GNESSOTÉ Dago Michel, « La représentation de l'humanisme dans le conte africain : l'exemple de « La cruche » dans « Le pagne noir » de Bernard Binlin Dadié »
- 9- Dr GUIRE Inoussa, « L'intégration de l'emprunt lexical en langue koromfe, variante de Mengao »
- 10- Dr MESSIA Rodolphe, Martin Millet, le personnage-écrivain et l'expérience esthétique dans *La Fascination du pire* de Florian Zeller
- 11- Dr N'CHOT Apo Julie, *Femmes salariées et vie familiale : étude de cas des femmes salariées du quartier "Toits rouges" de la commune de Yopougon*
- 12- Dr NTSAME OKOUROU Franckline, *Un roman au confluent des savoirs : les inscriptions de l'histoire dans la fiction littéraire*
- 13- Dr PAMBO PAMBO N'DIAYE Ange Gaël, *The Mirror Effect in Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*
- 14- Dr TROH GUEYES Léontine, « *L'allégorie du sablier comme métaphore du rapport du réel merveilleux et du merveilleux scientifique* »

- 15- Dr QUENUM Anicette Ghislaine, La dynamique des récits de vie dans la littérature africaine
- 16- Dr SILUÉ Gnénébelougo et Dr KOUASSI Kouakou Jean-Michel, Misterioso-119 et Blue-S-cat, un théâtre au carrefour des arts chez Koffi Kwahulé
- 17- Dr Zadi Esther Gisèle Epse Gouaméné, Humour et modalisation axiologique dans le roman africain: l'art de brouiller les pistes
- 18- Pr N'GORAN Koffi David, « La clinique littéraire » : réflexion sur un objet manquant dans le champ de la critique africaine

Misterioso-119 et Blue-S-cat, un théâtre au carrefour des arts chez Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo
Maître-Assistant
Département de Lettres modernes
Université Peleforo Gon Coulibaly de
Korhogo-Côte d'Ivoire
francksilue@yahoo.fr

KOUASSI Kouakou Jean-Michel
Assistant
Département de Lettres modernes
Université Peleforo Gon Coulibaly de
Korhogo-Côte d'Ivoire
Jeanmichelkouassi75@yahoo.fr

Résumé

Misterioso-119 et *Blue-S-cat*¹ sont des exemples de pièces faisant du théâtre un carrefour de plusieurs arts : cinéma, musique, chant, danse et poésie. Comprendre à la fois l'entremêlement de ces arts, leurs limites, leurs oppositions et leur autonomie en tant qu'entité artistique affranchie est la motivation de la lecture dramaturgique. En effet, la musique qui s'élève de la prison fait éclater les barrières sociales de l'univers carcéral représenté dans *Misterioso-119*. Cet univers est artistiquement reconstitué par la fiction dramatique. Grâce à l'action du héros, le dramaturge invente une nouvelle praxis sociale, reposant sur la capacité des individus à influencer leur vie. La capacité de transformation faisant défaut à la jeune femme dans *Blue-S-cat*, l'a fait basculer au meurtre. Ces pièces présentent l'œuvre théâtrale comme un nouvel espace de rencontre des arts, un monde suspendu comme « un ascenseur en panne » avec ses occupants pris au piège. Illustration de la réalité du monde actuel ou fiction dramatique, le théâtre kwahuléen est le cadre d'un nouvel espoir de vie où il faut réapprendre à vivre ensemble.

Mots clés : théâtre, lecture dramaturgique, carrefour, limites, arts.

¹ KWAHULE (Koffi), *Misterioso-119* suivi de *Blue-S-Cat*, Paris, Etudes Théâtrales, 2005.

Abstract

Misterioso-119 and Blue-S-cat are examples of plays making theater a crossroads of several arts: cinema, music, song, dance and poetry. To understand both the intermingling of these arts, their limits, their oppositions and their autonomy as a freed artistic entity is the motivation for dramaturgical reading. Indeed, the music that rises from the prison breaks out the social barriers of the prison world represented in Misterioso-119. This universe is artistically reconstructed by dramatic fiction. Through the action of the hero, the playwright invents a new social praxis, based on the ability of individuals to influence their lives. The woman's lack of transformation capacity in Blue-S-cat turned him into murder. These pieces present the theatrical work as a new meeting place for the arts, a world suspended as "a broken elevator" with its occupants trapped. Illustration of the reality of today's world or drama fiction, the Kwahule Theater is the setting for a new hope of life where you have to relearn how to live together.

Key words: theater, dramaturgical reading, crossroads, boundaries, arts.

Introduction

Art répondant de l'écrit et de la représentation, le théâtre vise à l'amélioration de la condition humaine. Certains dramaturges, tels que Ionesco, Beckett, Artaud et Adamov se sont investis dans une écriture aux caractéristiques pluridimensionnelles pour exprimer des réalités sociales. En vue de mieux appréhender les difficultés actuelles de l'existence humaine, ils convoquent plusieurs arts dans leurs écrits. Les œuvres théâtrales de Koffi Kwahulé relèvent de ce décloisonnement inattendu des arts fascinant et intrigant plus d'un critique, d'où la réflexion : *Misterioso-119* et *Blue-S-cat, un théâtre au carrefour des arts*. La composition de ces pièces est empreinte de la musique, du chant, de la danse, du cinéma, de l'art plastique et de la poésie. L'œuvre dramatique se présente comme un "patchwork" du fait de cette ouverture, suscitant des questionnements: Quels sont les paradigmes poétiques du théâtre kwahuléen ? Comment fonctionne l'intermédiarité artistique dans les œuvres de Koffi Kwahulé ? Quel est l'enjeu dramaturgique d'une telle écriture ?

Par un prisme sociocritique et psychocritique, en raison de l'ancrage sociologique, l'étude s'organisera autour de trois axes. La première orientation mettra en exergue les fondements dramatiques de l'ouverture du théâtre aux autres arts avant de montrer comment le théâtre s'appréhende comme un art au carrefour des arts et enfin le dernier échafaud mettra en évidence les incidences dramaturgiques qui révèlent la signification profonde de ces pièces.

I. Les fondamentaux d'un théâtre d'ouverture

Le théâtre du XXI^{ème} siècle échappe aux règles préétablies et ne se focalise sur aucun genre dramatique préexistant. Le refus de tout déterminisme normatif facilite l'ouverture à d'autres arts scéniques et picturaux. Chez Koffi Kwahulé, l'écriture désaxée et l'univers héroïque atypique dramatiques en constituent les fondamentaux.

I 1 L'écriture dramatique désaxée dans *Misterioso-119* et *Blue-S-cat*

L'écriture dramatique dans *Misterioso-119* et *Blue-S-cat* ne suit pas d'orientation pouvant constituer un repère fixe pour le lecteur-spectateur. Elle est en rupture avec les canons d'esthétiques dramatiques occidentaux et africains. Ce type d'écriture est désaxé, désorienté parce qu'elle n'obéit à aucun schéma définissable. Il s'agit d'un mélange à la fois de genres scripturaux tels que le roman, la poésie et d'écritures de la scène que les éditorialistes de *Skén&Graphie*² se sont résolus à appeler des « écritures de plateau ». Celles-ci ont en commun la scène ou le plateau

² Pascal Lécroart, Julia Peslier et Romain Piana, « Édito » in *Sken&Graphie, Coulisses des Arts du Spectacle et des scènes émergentes, revue scientifique de la collection Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Messages Imprimerie, Toulouse, 2014, PP 9-12.

sans pour autant se confondre. Ce point commun est justement d'une influence mutuelle que Maryvonne Saison tient à clarifier en ces propos :

Au sein des arts, le théâtre a longtemps fait exception ; aujourd'hui, l'exception rend patents des traits communs à tous les arts. Si le théâtre peut devenir figure emblématique de l'art, c'est par sa propriété caractéristique de n'exister que dans la rencontre éphémère avec un public. Alors que l'œuvre picturale s'offre en permanence comme chose ou comme objet, le texte dramatique demande à être mis en scène : fidèle à toute une tradition » Maryvonne Saison, 1998 : 7.

Tel que Maryvonne Saison le décrit, le théâtre contemporain échappe à toute fixité des normes, des formes prosodiques, des genres dramatiques et des limites avec les autres genres littéraires. Il se pose à la fois comme un art ambivalent et une esthétique particulière à cause des contingences actuelles, justifiant l'usage des techniques artistiques diverses. Cette vision de l'art dramatique justifie le caractère particulier de l'écriture chez Kwahulé. L'écriture dramatique de Koffi Kwahulé tente de transcrire la réalité sociale afin de permettre au lecteur-spectateur de l'appréhender directement comme le reconnaît Virginie Soubrier :

Kwahulé appartient en effet à cette génération d'auteurs noirs francophones, « enfants terribles des Indépendances », qui refusent de s'inscrire dans une dynamique de modèle et se nourrissent d'inspirations multiples, foisonnantes et parfois déconcertantes³. Virginie Soubrier, 2001 : 1

En refusant tout schéma préexistant, l'écriture plonge le lecteur-spectateur dans l'action sans aucun ménagement, en vue de lui faire vivre intensément la tension dramatique. Le spectateur ou le lecteur-spectateur est livré à lui-même, car l'écriture ne lui permet pas d'établir un lien logique évident dans le déroulement des faits. Il est dérouté et toujours pris à défaut par les changements improvisés des différentes formes d'écritures qui n'obéissent à aucune logique de cohérence structurelle. La compréhension de la pièce reste une entreprise de réflexion individuelle obligeant le lecteur-spectateur à devenir co-auteur.

³ Virginie Soubrier, « Improvisation et politique : réflexion sur le théâtre de Koffi Kwahulé », in « 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. <http://www.crht.org/ress...> 2 sur 3 10/04/2014 12:01 2006, chez Gallimard, dans la collection Continents noirs.

L'écriture dramatique de Kwahulé est spécifique, en raison de la disposition et des formes du texte. Dans *Misterioso-119*, cet état de fait est assez éloquent. Koffi Kwahulé a introduit dix-sept titres numérotés en chiffres romains qu'il a affecté aux tableaux. D'un tableau à l'autre, le dramaturge procède par une variété d'écritures qui mélange la prose aux vers libres. Certains tableaux comportent à la fois les deux styles d'écriture. Les titres nominaux les précèdent ou succèdent aux titres phrastiques. En revanche, les dispositions scripturales de *Blue-S-cat* sont dans une autre configuration. Ici, le dramaturge a choisi des points de suspension en gras, en lieu et place des titres déployés dans *Misterioso-119*, pour distinguer les tableaux. Quant à l'écriture, elle est dominée par les vers libres. Dans les deux pièces, des paragraphes entiers sont écrits en italique. L'écriture en italique, qui oriente la mise en scène de façon ordinaire dans l'œuvre dramatique, est assez particulière chez Koffi Kwahulé. Dans *Misterioso-119*, elle est exclusive aux interventions du chœur dont la plus longue est illustrative :

La place du marché est vide. [...] Il pleut. Une pluie fine. Un homme essaie de faire démarrer sa moto garée près de la fontaine. Une enfant on dirait le Petit Chaperon rouge, l'idée qu'on s'en fait, et une dame traverse la place du marché. La dame tient l'enfant par la main. [...] L'homme donne de violents coups de pied dans les pneus de sa moto. (...) Un autre café s'il vous plait. Demain sera une journée à champignons. La place du marché est vide. [...] Il pleut. Une fine pluie. Koffi Kwahulé (A), 2005 : 21-22.

Que des extraits repris de cette longue intervention du chœur se retrouvent aux pages 25, 26, 38, 39 et 50, cela n'importe moins que leur usage singulier riche de sens. Il en résulte un caractère de choralité imprimé au théâtre kwahuléen, en rapport avec la musique qui domine le texte. Ce caractère musical joint à la forme particulière du texte crée le sentiment d'une nouvelle écriture dramatique. Dans *Blue-S-cat*, les caractères italiques reprennent leur fonction initiale d'indication et d'indice textuels de description scénique, de didascalies. Quelques référencements l'attestent :

*Ascension.
Elle est élégante.
Il est élégant. [...]
Jusqu'à ce que l'ascenseur s'immobilise.
La femme ouvre enfin les yeux, et s'arrête de danser.* Koffi Kwahulé (B), 2005 : 71.

Ce texte en italique a tout le sens d'un prologue, vu qu'il est consacré au tableau 1. Il traite de dispositions générales et concerne l'ensemble de la pièce. Cependant, il n'en est pas un. Aux pages 90 et 93 de la même pièce, il y a des tableaux entiers écrits en italique et présentant des dispositions globales de mise en scène. Ces dispositions et formes ne peuvent se confondre aux didascalies introductives dont la spécificité est d'être en début de tableau en lui servant de notes explicatives et d'orientations. Aussi les tableaux en italique des pages 90 et 93 ne peuvent-ils être assimilés à des didascalies conclusives. En témoignent les illustrations au tableau suivant :

*La femme presque en apnée, guette un bruit, un appel, un signe.
Mais rien. (Didascalie introductive) [...]
Soudain, peut-être de rage, de frustration peut-être, elle se met à
se cogner la tête contre la paroi de l'ascenseur... (Didascalie
conclusive). Koffi Kwahulé (B), 2005 : 71.*

Ces didascalies affirment l'intention du dramaturge d'envoyer son texte à la scène, mais il n'en fait pas une obsession. Bien qu'il n'y ait pas assez de didascalies dans *Misteriose-119*, il ne serait pas judicieux de dire que leur rareté est une crise, car dans *Blue-S-cat* leur usage est récurrent.

Les thèmes qu'il aborde et met en scène ne se positionnent pas dans un ordre chronologique. La distribution de la parole ne respecte pas un principe d'alternance des répliques des personnages. Le chœur intervient comme un agent perturbateur, mettant en incohérence les actions et empêchant de ce fait la progression de la fable qui entre dans une phase de collision avec les interventions des personnages. La catastrophe est déjà opérée au début de *Misterioso-119* où la travailleuse sociale prémédite sa mort. Au regard de ces éléments, l'écriture est mise à rude épreuve si l'on y recherche la linéarité classique du texte dramatique, d'où la justification de l'idée d'écriture désaxée. De part et d'autre des pièces sélectionnées, l'intrigue est fragmentée et les Tableaux disproportionnels. Le but poursuivi par le dramaturge est de transposer le plus concrètement possible sa compréhension du monde. Il a donc inventé un univers héroïque fictionnel dans ses pièces pour exprimer au mieux le chaos existentiel dans lequel baigne notre commune humanité.

1.2. L'univers dramatique et le héros atypique chez Koffi Kwahulé

Le héros kwahuléen est issu d'une société difficile à vivre et dangereuse. Il en porte les stigmates, car elle change au gré du temps et présente de nouvelles contingences, de nouveaux défis. Cela fait de lui un héros atypique, dont la particularité est tributaire de réalités socioculturelles et historiques difficilement maîtrisables. En effet, il est héritier de la traite négrière, de l'esclavage, du

colonialisme et du néocolonialisme, mais également citoyen du monde contemporain confronté aux problèmes de migration, de viol, de suicide, de violence. Ces propos de Virginie Soubrier l'attestent fort bien:

Pour Kwahulé, au tournant du XX^{ème} 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, sont 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. Virginie Soubrier, 2001 : 2.

Dans ces conditions, le héros du drame kwahuléen est victime d'une société déchirée, une société manichéenne où il est pris entre le passé et le futur. Au milieu d'une diversité de préoccupations auxquelles il est confronté, il doit s'épanouir. C'est en ce sens qu'il est un héros tragique. Le combat qu'il mène s'inscrit dans un schéma irréversible. Le héros kwahuléen est contraint de surmonter tous les dangers pour survivre et mener une existence paisible à laquelle il ne parvient jamais. Aucune victoire n'est acquise définitivement. Elle est de courte durée parce qu'elle constitue un nouveau challenge. Face à une telle complexité de la vie, les personnages évoluent dans une certaine insouciance qui les amène à foncer vers leur but visé au péril de leur vie. En conséquence, ils mènent une vie sacrificielle.

Cette attitude que les personnages arborent a fait dire à Soubrier que « beaucoup de personnages du théâtre de Koffi Kwahulé ont une présence christique, un but sacrificiel » Virginie Soubrier, 2001 : 2. Le dépassement de leur passé douloureux d'esclave, de colonisé et leur volonté de reconstruire une nouvelle personnalité les propulsent au rang de leaders inconditionnels. De condition sociale instable, le héros devient le porte-voix de notre commune humanité en crise perpétuelle. La pluralité des contingences actuelles fonde, en tout état de cause, sa particularité : l'écartèlement, la dispersion et l'incohérence dans sa marche vers son épanouissement. Le héros dramatique de Kwahulé est chargé d'une mission transculturelle portant sur des projets collectifs et individuels, voire universelle qui le met entre deux mondes, dans ces pièces. La comédienne, l'un des personnages n'hésite pas à monter un ballet dans une prison avec des détenues. La fille, un autre personnage qui joue la musique avec un violoncelle dans une cellule de la prison donne une valeur musicale au théâtre de Koffi Kwahulé. À ce propos, la voix de la

comédienne s'élève pour mettre en évidence l'influence de la musique sur elle-même et sur toute âme sensible :

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence / Pourquoi faut-il que je prouve à chaque fois ce que je veux / J'ai eu une enfance plutôt belle. Une enfance heureuse même. De la tendresse. De l'amour. J'ai reçu beaucoup d'amour. De mon père. De ma mère. De bons parents / Regardez, j'ai réussi à faire entrer un marteau / Ce pays, plus que vingt ans déjà que j'y suis née, et pourtant, comment dire ça, je n'arrive pas à me sentir de ce pays. Koffi Kwahulé (A), 2005 : 15.

Ici, la comédienne présente des signes d'agacement dus à la musique de la violoncelliste qui la replonge dans les souvenirs de son enfance. Contrairement à l'amour reçu dans son enfance, elle réprouve la musique et pose vigoureusement le problème de sa difficile intégration totale dans la nation dans laquelle elle est née. Cette inadaptation est l'expression du personnage pris entre deux identités, l'une originelle et l'autre d'adoption en rapport à la nationalité. Ainsi, naît une crise patriotique chez le personnage, symbole de toutes les personnes menacées par l'apatridie et le malaise d'une société où l'homme a de plus en plus du mal à vivre dans les limites territoriales des États. Pour le personnage kwahuléen, la société baigne dans un flot de sang du fait du viol et de la violence. Les propos de la comédienne l'attestent bien : « *Tout ce sang (...)/Elle ne sait rien jouer d'autre, cette fille, que ce chant pour hâter la mort (...)/Ce sang partout/C'est que du sang/C'est que du sang/C'est que du sang* ». Koffi Kwahulé (A), 2005 : 15. La répétition lancinante de cette phrase suggère le viol historique, en rappel au temps de l'esclavage et celui de la comédienne suivi de la préparation de son meurtre. Cela est clairement établi en ces termes :

Tout ce sang, ça me rappelle la première fois, quand mon homme m'a étendue sur sa table de boucher, il est garçon boucher mon homme à moi, et qu'il m'a fendue et qu'il m'a fendue et qu'il m'a fendue comme une pastèque. (...)Regardez-moi, d'ici quelques jours je serai morte. Cette fille le dit à qui veut l'entendre, le raconte partout, le raconte sans chuchotements, le raconte à tue-tête afin que cela parvienne à mes oreilles. Regardez-moi, ai-je l'air d'une dinde ? Ai-je l'air d'une truie ? Suis-je grosse ? Car c'est moi la grosse dinde. Car c'est moi la grosse truie. Car c'est moi la grosse. Regardez-moi,

d'ici quelques jours cette fille m'aura tuée. Koffi Kwahulé (A),
2005 : 16-17.

Le choc du viol et de la violence sont exprimés à travers l'incohérence du discours articulé sur des paroles saccadées et l'esprit du lecteur-spectateur martelé par les répétitions. Aussi, le sang évoqué ne rappelle pas seulement le viol, mais également l'esclavage, la traite négrière et les autres types de violences du monde actuel. Les répétitions intempestives du passé composé « a fendue » témoignent nettement de ce passé douloureux et des aberrations de la société contemporaine. L'image de « la pastèque fendue » dénote de l'intensité de la violence, de la division de la société et de la tragédie.

Par ailleurs, l'univers carcéral assimilé à « Une vie sans fenêtre » est l'un des espaces de prédilection où évolue le personnage kwahuléen. La spécificité de ce milieu peut influencer le personnage et lui imprimer un mouvement circulaire dans lequel il revient bredouille sur ses pas. Ce manque d'ouverture de l'espace dramatique se constitue en agent oppresseur, poussant le personnage à la précipitation, à la dépression et à la mort ; en un mot, au tragique. Le tragique est compris ici au sens que le définit Sidibé Valy:

Pour mieux la cerner, il faut admettre que par tragique, nous entendons une "situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même" et à laquelle il ne peut échapper ; parce que l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation. Par extension, est tragique, tout événement qui se termine mal et/ou compromet moralement le héros et le menace de destruction. Sidibé Valy, 1999 : 1.

En conséquence, les détenues de la prison dans *Misterioso-119* ne sont pas soumises à des conditions moins dramatiques ou tragiques que l'Homme et la Femme de l'ascenseur dans *Blue-S-cat*. Dans cette dernière pièce, tout comme dans la précédente, le tragique est le lot quotidien des personnages. En témoigne la cadence du sang qui coule dans l'ascenseur à la suite de l'agression de la Femme perpétrée sur l'Homme (p. 93).

En somme, l'univers dramatique du héros devient un espace stratégique du drame chez Koffi Kwahulé. Le héros évolue dans des espaces claustrés ou clos, forgeant son esprit à la violence, au crime ou au tragique. Cet encasernement appelle au déraisonnement, au cloisonnement de la réflexion, d'où le délire ou l'instabilité psychologique du personnage. Face à ce tableau triste, le dramaturge oppose une

écriture-jazz et une déstructuration de la fable favorisant l'ouverture du théâtre à d'autres arts.

II. Le théâtre : carrefour et/ou passerelle pour les autres arts ?

Le carrefour est le point de jonction de plusieurs voies. Ici, il s'agit de considérer le théâtre comme un art qui constitue un point de jonction des autres arts, autant qu'il est bien intégré à certains et utilisé par d'autres. Cela fait de l'art théâtral un art complet ou total. Cette possibilité d'interpénétration le met en lien étroit avec le cinéma, la musique, le chant, la danse, la poésie et la peinture.

II.1. Le rapport théâtre/cinéma : une révolution artistique circonstancielle

Le théâtre et le cinéma tissent des rapports de complémentarité selon les circonstances de production qui les mettent en copulation. Ces rapports circonstanciels de complémentarité ne sont pas une exclusivité du fait de leur nature. En effet, théâtre et cinéma appartiennent à la même sphère des arts du spectacle, de la scène et également des arts visuels. De ce lien commun, il apparaît que l'art du cinéma ne peut se passer de la fonction d'acteurs pour rendre vivante l'image. Ce premier degré de compréhension implique une occurrence dramaturgique à l'origine de la formation de l'acteur et ensuite de l'amplification de son action sur scène. Les sorties, les entrées ou les va-et-vient des acteurs sur la scène de cinéma ont, en tous points de vue, un antécédent à rechercher dans la formation de l'acteur dramatique. Les dispositions dramatiques des séquences convoquent l'art cinématographique dans le théâtre de Koffi Kwahulé.

Dans *Misterioso-119* et *Blue-S-cat*, la technique de la mise en abîme est beaucoup usitée. Pour illustration, le spectacle de « Pom-pom girl », que tente de monter la jeune femme dans la prison avec les détenues (pp. 19-22), est très éloquent. L'exemple qui suit est parlant :

Elena Hebrayova... Une idiote, Elena Hebrayova?
Parfaitement, une idiote! Ça m'a toujours débecté ce que
elle écrit, cette femme. Et j'en ai plus que
assez des conneries que
vous me faites débiter. Comment voulez-vous faire aimer le théâtre
avec ces maniérées et prétenteuses ? J'ai toujours détesté ses
minauderies et voilà que
vous m'y collez.
[...] Tout chez elle sonne affecté,
faux et nul ; nul et archidébile ! A vous dégoûter du théâtre à jamais !
J'en ai plus qu'assez entendu, ôtez-vous de mon chemin... S'il vous
Plaît, mademoiselle... Koffi Kwahulé (A), 2005 : 26

L'évocation du nom Elena Hebrayova n'est pas fortuite. Elle est bien l'auteur de la pièce que les prisonnières ont du mal à monter, eu égard à l'instabilité de leur conscience et de leur état psychologique. Celle qui fait office de metteur en scène juge plutôt l'auteur de la pièce que de reconnaître la délicatesse de son action : faire jouer des détenues. Le dramaturge s'apparente, ici, à un cameraman promenant sa caméra et "zoomant" par moments des scènes secondaires exceptionnelles. Cette technique cinématographique est le fait saisissant de l'introspection que la comédienne fait de son enfance « Une vie sans fenêtre » (p. 17). Cette action prend la connotation d'une technique cinématographique élaborée par le dramaturge sur l'action dramatique. En conséquence, le dramaturge procède par un flashback, pour revisiter le passé de son personnage.

En outre, le théâtre et le cinéma se réalisent en deux principaux temps, permettant d'établir nettement l'autonomie de chacun de ces arts dans leurs rapports. Au théâtre, la répétition des comédiens et leur travail avec le metteur en scène précèdent le jeu de la mise en scène devant un public. Le décor est plus vivant et doit refléter l'action jouée. Le spectacle est donné directement par des acteurs comédiens devant le public de spectateurs. Les mouvements des comédiens sont cordonnés sur la scène par une direction d'acteurs. Le cinéma se réalise différemment. En première instance, la réalisation permet au producteur de consolider les séquences scéniques en fonction des péripéties du scénario. Cette phase implique un travail avec les comédiens, les collaborateurs artistiques et techniques pour donner une forme lisible à son idée. Toute la préparation reste une matière inachevée qui trouve un point d'achèvement dans les laboratoires de montage. En seconde instance, le montage conduit à l'obtention d'une copie zéro, spécimen du film. La copie finale du film se retrouvera devant un public de téléspectateurs. Cette brève compréhension du lien théâtre/cinéma met en évidence, leurs limites ou leur compatibilité.

La limite entre ces arts tient de leurs différentes techniques. Le théâtre, c'est du direct qui permet à une direction d'acteurs d'opérer des réglages sur scène au cours du jeu dramatique. Par un geste ou un simple signe, la direction d'acteurs peut influencer un acteur en vue de recadrer son jeu. Par conséquent, le jeu théâtral peut subir de légères modifications à cause de quelques ratés de l'action dramatique, sans que le public n'en soit affecté. Cette ingérence, toujours subtile et discrète de la direction d'acteurs, est impossible au cinéma, car le film est du différé. Devant le film, le producteur ou l'auteur du film et le spectateur ont le statut de téléspectateurs. Ils sont téléspectateurs autant que les acteurs qui regardent impuissants le film, sans alternative d'intervention de quelque nature qu'elle soit pour une modification éventuelle. Patrice Pavis l'exprime sans ambages :

Le metteur en scène du film est aussi celui de la mise en scène théâtrale : son regard à la fois postérieur et différent de celui de l'homme de théâtre, est nécessairement disposé à rendre compte de ce que fut le théâtre. Patrice Pavis, 2012 : 116

Les différentes représentations théâtrales filmées de *Misterioso-119* et *Blue-Scat* ont été réalisées selon la vision du réalisateur et du metteur en scène. Cependant, la déportation du jeu théâtral lui fait perdre son authenticité et son objectivité devant les caméras, dans la mesure où toute représentation théâtrale devant un public de spectateurs est une exclusivité. La mise en scène filmique et cinématographique, en quête de naturel et d'émotivité, reste subjective. En ce sens Pavis est édifiant lorsqu'il écrit :

D'un côté, ce film n'est pas une captation de l'événement scénique destiné à un reportage sur ce que fut la représentation théâtrale. Son cours est suffisamment élaboré et autonome pour perdre la trace de ce qu'a pu être la représentation, à laquelle on a de toute manière pas accès, puisque le jeu est rejoué spécialement pour les caméras sans le regard du public de théâtre. D'un autre côté, cependant, la caméra avoue sans fard qu'elle saisit un matériau déjà travaillé et mis en forme [...] modifiant imperceptiblement le profilmique théâtral. Patrice Pavis, 2012 : 117

Les techniques filmiques ou cinématographiques modifient le matériau dramatique et lui impriment une autre image. Certains indices textuels le montre clairement : la ponctuation abusive (tableau *XII-119*), l'absence de ponctuation (tableau *XIII-La mauvaise*) ou la prose (tableau *XIV-Maman*) traduisent l'expression d'une écriture scénariste. En plus, l'abondance des vers libres donnent au texte théâtral un caractère d'oralité mettant en exergue la cohabitation entre théâtre et cinéma par le biais du discours des acteurs. Il en découle que, malgré la forte profusion de ces techniques dans le théâtre de Koffi Kwahulé, chacun de ces deux arts est autonome. La pièce de théâtre filmée n'est pas du cinéma. Les techniques filmiques le dénaturent, d'où l'écriture désaxée et sa capacité d'accommodation avec les autres arts auxquels il s'associe.

II.2. La musique, le chant et la danse dans le théâtre de Koffi Kwahulé

Le théâtre associe souvent les arts de la scène tels que la musique, le chant et la danse selon les circonstances discursives et actantielles. Leur interpénétration est en corrélation avec la succession des événements sur scène. Cela sous-tend une liberté dans la création artistique. Selon Pierre Longuenesse :

C'est la raison pour laquelle les frontières tracées a posteriori entre les genres, le classement de l'œuvre en catégories, œuvre poétique et œuvre théâtrale, opéré par Yeats progressivement à partir des années 1910, puis en 1934, et ensuite repris par les éditeurs, sont une forme de trompe l'œil éditorial qui empêche de voir l'essor et l'évolution d'une tentative qui constitue, s'il faut employer le mot, « un genre » à part entière. Pierre Longuenesse, 2014 : 9

Cette combinaison relève également de la capacité du dramaturge qui se propulse comme un inventeur de possible. En ce sens, il met en lien étroit les moments les plus difficiles et les plus joyeux dans un agencement scénique harmonieux de musique et de chant. L'esthétique kwahuléenne met en évidence la substance sémantique du Jazz et du blues, héritage musical de la traite négrière et de l'esclavage nés de la rencontre Afrique/Amérique dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Dans la même veine, les chants du scat vulgarisés au XX^{ème} siècle ont influencé significativement le dramaturge. Ses œuvres en transpirent, vu leur musicalité. Dans ces pièces de Koffi Kwahulé, le quatuor théâtre/musique/chant/ danse répond à un besoin d'esthétique artistique. Silué Gnénébelougo l'a déjà abordé dans ses travaux antérieurs:

Dans sa vision dramatique, la danse est un art qui traduit les différents mouvements de la vie, nos angoisses, nos joies, notre passé et notre avenir. Perçue exclusivement à tort comme un art qui ne procure que du plaisir, elle est un besoin et, au-delà, une passion qui fait vivre tous les sens du corps autant du spectateur que de l'acteur. Elle devient un puissant moyen d'expression, de partage d'informations et d'échanges qui dépasse les limites de la musique, du chant, pour traduire le discours non articulé par la voix. Silué Gnénébelougo, 2011 : 233.

La danse dépasse la dimension du discours non verbal, non articulé. Elle est plutôt articulée sur un support corporel ; celui du corps du danseur-acteur qui en fait une « écriture du corps » selon les termes de Noverre⁴. De ce point de vue, la danse ne supprime pas la musique et le chant, mais elle prolonge et approfondie leurs

⁴ Pour NOVERRE (Jean Georges.), dans ses *Lettres sur la danse*, Paris, Ed. Librairie théâtrale, 2009, la chorégraphie est l'écriture de la danse à travers les mouvements, le temps et l'espace. La mise en scène ou la matérialisation de cette écriture est un spectacle. Elle est une communion totale entre le danseur, le spectateur, l'espace et le temps, souvent rythmée par la musique et le chant. Noverre écrivait à juste titre que la danse doit avoir de la variation, de l'expression et du naturel. Il fait appel à la mimique, le geste libéralisé, la pantomime qu'il fait passer dans l'âme du spectateur.

limites. La musicalité du théâtre kwahuléen prend sa source dans les rapports de l'auteur avec la musique Jazz dont il en est un amoureux. Gilles Mouëllic l'exprime bien en ces termes:

Lire les pièces de Koffi Kwahulé, c'est apprendre à oublier la signification première des mots pour atteindre une musicalité qui en révélera l'essence, la chair. Les répétitions, les retours, les rappels, les bifurcations soudaines, tout ce qui fait la spécificité de cette écriture a pour but de ne pas permettre au lecteur de s'installer dans l'évidence de la compréhension mais de le forcer à se laisser porter par une pulsation rythmique qui tire toujours vers le futur telle une attente jamais satisfaite. Comme dans le jazz moderne, celui de Thelonious Monk et du saxophoniste Jon Coltrane en particulier, il n'y a pas de véritable résolution. Chaque mot est un choix décisif qui provoque de nouvelles et imprévisibles directions. Gilles Mouëllic, 2005 : 6

Koffi Kwahulé, jazzman, s'est inspiré de Thelonius Sphere Monk⁵ et son théâtre en est suffisamment imprégné. En considérant les nombreux exemples recelant de la musicalité du théâtre Kwahuléen, il ne serait point insensé de dire que *Misterioso-119* et *Blue-S-cat* sont des pièces musicales. À partir d'un choix arbitraire, quelques extraits l'illustrent de fort belle manière par le canal des répétitions et des reprises rythmiques qui donnent l'air d'un refrain joué ou chanté :

C'est que du sang
C'est que du sang
C'est que du sang Koffi Kwahulé (A), 2005 : 15.
Elle a dit Ta gueule
Elle a dit Ta gueule
Elle a dit Ta gueule Koffi Kwahulé (A), 2005 : 20.

et reviennent et pénètre...
et reviennent et pénètre...
et reviennent et pénètre...
et reviennent et pénètre...

⁵ L'Américain Thelonious Sphere Monk (1917-1982) est musicien pianiste, compositeur dont l'une des plus belles compositions de Jazz et de blues est *Misterioso-119* dont s'est inspiré Kwahulé pour écrire la pièce de théâtre *Misterioso-119*. Quant à celle de *Blue-S-Cat*, elle met en lumière la musique blues et le chant scat, deux célèbres créations artistiques afro-américaines et négro-africaines, voire afro-asiatiques vu leur caractère universel.

et reviennent et pénètre...
et reviennent et pénètre...
et reviennent et pénètre...
et pénètre,
et pénètre,
et pénètre, Koffi. Kwahulé (A), 2005 : 46

je n'ai pas été un agneau.
je n'ai pas été un agneau.
je n'ai pas été un agneau.
je n'ai pas été un agneau.
Quand je vais raconter ça à Mélidéscha elle ne me croira pas.
Quand je vais raconter ça à Mélidéscha elle ne me croira pas.
Quand je vais raconter ça à Mélidéscha elle ne me croira pas.
Quand je vais raconter ça à Mélidéscha elle ne me croira pas.
Mais les chiffres, heureusement, sont ce qu'ils sont.
Mais les chiffres, heureusement, sont têtus.
Mais les chiffres, heureusement, n'ont pas d'états d'âme.
Mais les chiffres, heureusement, n'ont pas d'âme. Koffi Kwahulé (B),

2005 : 94

Ces différentes répétitions créent à la fois le rythme et la tension dramatique, donnant lieu à une forme d'insistance qui rappelle la note musicale et donne une valeur idéologique épousant l'idée d'unité et d'universalité. En musique, la répétition crée inéluctablement dans l'esprit de l'auditeur la capacité d'anticipation, permettant de saisir une nappe, des aspérités de la ligne de basse, un riff de guitare, un chant et autre sonorité. Tout compte fait, la conscience musicale de l'auditeur dépend de plusieurs facteurs d'écoute dont le statut et l'environnement sociaux, en un mot les circonstances dans lesquelles celui-ci évolue. Les revirements brusques des personnages et de l'intrigue soumise à des vagues successives de péripéties laissent un goût d'inachevé au lecteur-spectateur. Ceux-ci sont souvent accompagnés d'une musicalité qui l'exprime aisément. Le mélange de la musique, du chant et de la danse dans ces pièces est une combinaison artistique de Koffi Kwahulé visant à toucher un large public aux fortunes diverses. En procédant ainsi, il crée un effet particulier de sensation de réel dans son théâtre dont le spectateur ou le lecteur-spectateur affronte la scène sous un angle non linéaire de la vie.

L'exemple de la violoncelliste qui joue en prison, le ballet qui est monté dans une cellule de prison, les bruits sonores et tout autre effet sonore contribuent à créer l'illusion du vraisemblable. Comme le dirait Pavis :

Là où les signes du décor, de l'acteur ou de la parole renvoient à une chose donnée, la musique n'a pas d'objet ; elle peut donc tout vouloir dire et vaut surtout par l'effet produit. L'analyse doit à la fois rendre compte des renvois à tel objet du monde, et d'une manière sonore qui ne réfère pas au monde de manière mimétique. Patrice Pavis, 2012 : 150.

Cette musique vient en appoint à l'intrigue dans les pièces de théâtre de Koffi Kwahulé. Aussi anormales que cocasses, les circonstances qui mettent les personnages en jeu dévoilent l'ingéniosité artistique de ce dramaturge qui met en accord leur jeu et la musique. La musique, le chant ou la danse sont harmonieusement disposés dans la trame de la fiction dramatique et deviennent des facteurs de communication. Dans le film, l'écriture et la mise en scène dramatiques, par leur usage, produisent un effet sur le lecteur-spectateur et le spectateur. Chaque péripétie ou chaque séquence est artistiquement restaurée, créant l'illusion du réel ou de l'authenticité de l'action jouée. Ce caractère composite de la pièce est une esthétique dramatique particulière qui crée une interdépendance entre la musique et le théâtre chez Kwahulé. C'est cet état de fait que Patrice Pavis, 2013 : 225 a qualifié de « nouvelles alliances » où la musique cesse d'être au service de la scène pour devenir un élément clé dans le jeu dramatique. Cette esthétique dramatique de Kwahulé explore les limites insondables des arts visuels et de la scène dont le génie est enfoui dans la confrontation de plusieurs situations à résoudre. La musique qu'il convoque a un usage privilégié dans son théâtre. Letessier ayant relevé cette importance de la musique chez Koffi Kwahulé le stipule en ces termes :

Que ce soit dans le temps de la composition, dans la structure et le rythme des pièces ou dans la langue même qui se fait matériau sonore, l'importance de la musique, et plus particulièrement du jazz, dans le théâtre de Koffi Kwahulé ne fait pas de doute. Les travaux de Gilles Mouëllic, de Virginie Soubrier, et les propres analyses de Koffi Kwahulé ont montré que cette écriture était une écriture-jazz. Cette importance se mesure également à la présence de didascalies assez nombreuses qui signalent la musique et font de ce théâtre un véritable théâtre musical. Pierre Letessier, 2013 : 187.

L'analyse de Letessier confirme la densité de la musique dans la masse textuelle et dans la représentation si l'on s'en tient à son évocation dans les didascalies. Dès lors, la danse et le chant y sont également, même si cela n'est pas clairement exprimé par le dramaturge par le biais de la voix des personnages et des

prévisions didascaliques. La représentation filmique de *Blue-S-cat* de Jean-Pierre Olinger ouvre sur la musique d'une trompette et de la danse du blues⁶. Celle de *Misterioso-119* commence par un ballet dansé, accompagné d'un chant religieux, l'« Ave Maria » chez les chrétiens catholiques. Cela corrobore l'idée de théâtre musical. Ces propos s'appuient sur la représentation de Laurence Renn Penel, dans une musique de Frédéric Gaspard et une scénographie de Thierry Grand. Cette représentation présente l'univers carcéral dans un faisceau de réel fictionnel. Au total, la musique, le chant et la danse fonctionnent en complémentarité dans les pièces de Kwahulé et leur donnent une dimension artistique globalisante, d'où l'ouverture sur l'écriture vectorielle dans son théâtre.

II.3. Le théâtre et l'écriture vectorielle chez Koffi Kwahulé

Le décor au théâtre a une connotation picturale, mais cette compréhension pourrait être vue autrement avec l'idée que les mouvements des acteurs décrivent des figures géométriques. Celles-ci ont pour but de prévoir et de planifier une utilisation efficiente de l'espace scénique comme le conçoit Patrice Pavis :

Le vecteur est autant une trajectoire inscrite dans l'espace qu'un parcours temporel et rythmique. Tout comme le chronotope, le vecteur ne fait plus de différence entre espace et temps. Ainsi le temps sera vectorisé, mis en espace, enroulé et déroulé, concentré et étalé dans un espace, il sera « mis en corps », incorporé ou incarné. [...] Le déplacement comme vectorisation permet de décrire les actions des acteurs non plus en termes de motivation psychologique, mais de tâche physique à accomplir, d'effort, d'objet à déplacer, bref d'ergonomie. Patrice Pavis, 2012 : 175-176.

Une description de ces mouvements des comédiens donne à voir plusieurs types de lignes droites, courbes, cercles renvoyant à des vecteurs spatio-temporelles, décrivant des angles de tout ordre. Pour se donner une bonne lisibilité de ces trajectoires multiples et souvent complexes, certains auteurs dramatiques, metteurs en scène, scénographes ou régisseurs de plateau, écrivent un plan de déplacement des acteurs. En conséquence, les déplacements et arrêts brusques ou normaux, les gestes, les entrées et sorties en fracas, en douceurs ou sobres des comédiens, sont schématisés sur un papier ou à l'ordinateur. Ce travail permet au metteur en scène et

⁶ La Compagnie Div'Art a posté un extrait de la représentation de *Blue-S-cat* sur youtube où la musique et la danse donnent au spectacle un encrage artistique totalisant. Le spectacle a été présenté par Jean-Pierre Olinger avec une musique de Jean Cohen et de Serge Sana, [www. Compagniedivart.com](http://www.compagniedivart.com), consulté le 04 juin 2018.

au régisseur de plateau, de porter un regard critique, objectif sur la densité des mouvements et d'évaluer la charge d'énergie demandée aux comédiens. Mais aussi, ils pourraient éventuellement évaluer la durée et le minutage des différents mouvements, en vue de l'estimation de la vitesse des acteurs et de leur disposition sur scène.

La mise en scène de ces deux pièces montre une configuration en un plan composé : une cage métallique suspendue avec des voiles transparents recouvrant les parois en guise de cellule de prison (*Misteriosso-119*) et une grille métallique également suspendue servant d'ascenseur (*Blue-S-cat*). Ces éléments ne sont pas inscrits dans le texte dramatique, mais ils font partie intégrante de la mise en scène relevant de l'ingéniosité du metteur en scène. L'espace scénique se trouve ainsi meublé d'objets dont la géographie est élaborée selon un plan d'esthétique artistique. La mise en mouvement de ces objets par les personnages crée le mouvement appelant à l'action dramatique. Grâce à la vectorisation, le chant, la musique, les effets sonores sont disposés dans un plan synchronisé qui crée l'harmonie sur scène. De ce jeu dramatique transparait en filigrane la vectorisation. La cadence et la rythmique qui régissent l'action dramatique lui ont valu la désignation de « vectorisation rythmique » chez Patrice Pavis dans *L'analyse des spectacles* :

Dessiner la partition de la mise en scène a quelque chose d'utopique, mais c'est une utopie nécessaire, si l'on veut se figurer l'ensemble du spectacle selon un système qui intègre espace, temps, action, corporalité, à savoir espace et temps incarnés, système sur lequel se greffent tous les autres matériaux de la représentation. Patrice Pavis, 2012 : 176.

En justifiant la pertinence de la représentation vectorielle, le critique montre à la fois qu'il s'agit de rendre une dynamique interactive aux différents éléments communicants de l'espace scénique. Autrement dit, tout le dispositif scénique baigne dans un langage spécifique de vectorisation. Cette écriture vectorielle expose un autre pan du génie artistique de Koffi Kwahulé : un artiste polyvalent. Les figures dessinées, les traits, les droites et les toiles tracés ne sont plus une simple représentation de plan algorithmique, mais font fonctionner tout le système dialogique des personnages dans la pièce. La mise en scène étant théâtrale, le spectacle qui en découle est l'émanation des textes dramatiques sus cités.

Dans l'imaginaire du lecteur-spectateur et du spectateur se dessinent des figures géométriques des toiles, des dessins d'art. L'activité psychologique est plus intense lorsque le spectateur ou le lecteur-spectateur recherche à mieux appréhender le sens de l'action qui est jouée à travers les différents mouvements des acteurs. Chaque image abstraite est mise en relation avec un référent social en vue

de la production du sens. Comme on le constate, la vectorisation est liée à l'exploitation du temps, de l'espace et de son occupation par les personnages ou les acteurs. Chez Koffi Kwahulé, le décor devient un art conceptuel mettant en communication les objets, les comédiens et les spectateurs qui communient sur scène. La présence de la peinture, voire de l'art plastique dans le théâtre de Koffi Kwahulé, est liée au style de son écriture qui tend à présenter des tableaux vivants et parlants. Cette communication est matérialisée par la vectorisation : l'écriture des mouvements aussi bien des personnages dans la fiction dramatique que des acteurs sur scène et dans le film. Tout comme les liens qu'entretient le théâtre avec l'écriture vectorielle, le théâtre tisse également une alliance avec la poésie.

II.4. Le théâtre et la poésie, une alliance naturelle ?

En mettant en corrélation théâtre et la poésie, le but visé par le dramaturge revient à mettre en lumière leur interconnexion et surtout leur interpénétration. Il s'agit de s'intéresser sur la poétisation du discours dramatique dans les œuvres théâtrales. Cette accommodation n'est nullement une nouveauté, mais celle du théâtre kwahuléen cesse d'être ordinaire pour cristalliser la réflexion à cause de sa forte représentativité. Les dialogues alternés étant camouflés du fait de l'effacement des personnages, il serait plus aisé d'établir la proportion des passages en prose afin de déterminer celles des vers libres ou l'écriture poétique. Le tableau récapitulatif ci-dessous permet une lisibilité concise de l'évaluation de ces différentes formes textuelles incorporées dans le texte dramatique.

Type d'écriture et proportion par pièce	<i>Misterioso-119</i> (50 pages)	Total en pourcentage	<i>Blue-S-cat</i> (29 pages)	Total en pourcentage
Prose	19	38%	07	24,13%
Vers libres	31	62%	22	75,87%

Proportion des passages en prose et en vers libres

La proportion de l'écriture poétique dans les textes dramatiques chez Koffi Kwahulé est assez importante. Les dialogues sont construits sur l'écriture prosaïque et les vers libres. Cela dénote de la porosité du texte dramatique qui se veut un matériau en mouvement du fait de sa dépendance de la mise en scène et des sujets abordés dans le temps. Cette importante profusion de la poésie dans ces textes ne

fait pas de l'œuvre dramatique une œuvre poétique aux allures incertaines et philosophiques de la poésie. Bien plus, elle affirme chacun des deux genres, l'un à la lumière de l'autre.

La différence entre ces deux disciplines est nettement observable au niveau formel et dans la composition scripturale selon les exigences de chacune d'elle. Cependant, cette différenciation ne les oppose pas systématiquement. Bien au contraire, il arrive que le théâtre se serve de la poésie pour faire évoluer l'intrigue. Dans ce cas de figure, leur alliance est naturelle car la représentation dramatique restitue à la poésie son authenticité originelle déclamatoire. À l'image de la poésie pastorale qui trouve ses lettres de noblesse dans la déclamation, le texte théâtral atteint son plein accomplissement dans la représentation. La considération de cette dimension de l'extension du texte qui est un corps solide, compact et harmonieux à l'état oratoire de la parole maniée sur scène par l'artiste, marque un point commun à ces deux arts. Leur alliance devient une complémentarité dévoilant une quête d'esthétique dramatique qui distingue la poésie du théâtre et fait de l'écriture dramatique kwahuléenne une particularité. Les deux pièces à l'étude sont marquées par une crise de l'intrigue dont l'absence troublante ne peut présager une alliance naturelle poésie/théâtre.

En outre, le passage de l'écriture à la déclamation ou au dialogue théâtral pose un problème d'infidélité commutative et distributive lié à la restitution intégrale, à la dilatation ou au rétrécissement du matériau textuel. Il s'en suit une disparition systématique du texte chez l'auditeur, le lecteur et le spectateur qui n'ont de lisibilité et de compréhension que ce qu'ils entendent et voient. C'est justement à ce niveau qu'il convient de traiter de la question d'une limite irréfutable et infranchissable par la poésie dans ses rapports à la discipline théâtrale. Il s'agit de la mise en voix des personnages sur scène. Celle-ci reste de notoriété une spécificité dramatique pleine dès que l'on passe à la mise en corps de ces voix dans l'antre du jeu scénique. La mise en corps des voix par des personnages, dans la déclamation de la poésie, est un facteur inhibiteur à la compréhension de l'auditeur-spectateur, du fait de la subjectivité du texte poétique. Contrairement à la poésie, au théâtre, l'objectivité du discours dispose le spectateur au jeu des corps mis en voix et le prédispose à une certaine compréhension du fait que les voix des personnages se distinguent de celle du dramaturge. Pour lever toute équivoque, référons-nous à Patrice Pavis :

« Normalement », dans la forme dramatique du théâtre (SZONDI, 1956), les voix des personnages ne sont pas celles de l'auteur dramatique, le drame est objectif. Or, avec la poésie dite sur une scène par des locuteur-acteurs, c'est le moi « personnel » du poète qui fait retour, en brisant cette loi de l'objectivité. On ne sait plus comment l'entendre : cette voix

est-elle celle des personnages disant les poèmes ou celle du poète qui nous parle directement, l'acteur n'étant qu'un emballage translucide ? Patrice Pavis, 2013 : 260.

Tout en présentant les limites de la poésie et du théâtre, le critique affirme l'autonomie de chacun de ces arts qui se côtoient merveilleusement dans la composition formelle du texte. Cependant, ces arts ont une copulation incertaine dans la mise en scène. En fin de compte, dans leurs rapports, le théâtre se sert plus de la poésie pour donner de l'éclat à son esthétique dramatique et influencer le conflit dramatique qui se profile en filigrane dans la représentation scénique. Cette combinaison révèle la volonté du dramaturge et sa densité artistique. Koffi Kwahulé est un artiste pluridimensionnel confirmé. Cette fibre a permis la découverte d'un théâtre d'ouverture dont les intentions profondes sont à rechercher dans l'enjeu du jeu de son théâtre.

III. L'enjeu dramatique du croisement des arts

Le jeu dramatique s'observe dans la composition des pièces de Koffi Kwahulé et l'enjeu qu'il vise n'est pas loin de faire fusionner le sentiment d'une aspiration à un art universel. Cette conception fait fit des clivages identitaires et sociaux pour ne retenir que tout homme doit être un citoyen du monde. Dans ce contexte, il défait les vérités voilées, re-présente à la société les valeurs négatives, sources d'un malaise général à extirper et se préoccupe de la reconstruction d'un idéal commun.

III.1. Le théâtre kwahuléen et la conquête de l'Ailleurs

Le théâtre est au carrefour des arts, comme le souligne Marie-Christine Lesage :

« Le théâtre contemporain est multiforme dans ses pratiques et ses esthétiques [...] d'autant que l'art théâtral bouge, se déplace, entre en dialogue avec d'autres formes artistiques (danse, art plastique, musique, vidéo, performance etc. » Marie-Christine Lesage, 2008 : 141.

Ces lignes de Marie-Christine Lesage posent le problème du décloisonnement de ceux-ci comme une nécessité de la mondialisation, mais également comme une volonté d'aller vers l'autre. En d'autres termes, l'altérité exprime non seulement un départ vers l'autre, mais aussi un mouvement de ce dernier vers soi. Cela implique la confrontation de cultures différentes, parfois divergentes, des incompatibilités et la question de l'acceptation, du rejet ou du refus de l'autre. Or, cet autre est constamment au centre de la dramaturgie de Koffi Kwahulé, lui donnant le caractère d'un théâtre de l'altérité. Pour Edwige Gbouablé, dans un article intitulé « Le théâtre

de Koffi Kwahulé et la question de l'altérité » : « Il y a, en effet, chez l'Ivoirien un besoin d'aller au monde, comme si l'autre finalement conditionnait son écriture. » Edwige Gbouabé, 2009. C'est en ce sens que le départ ou l'arrivée se lit plutôt comme une conquête plus qu'une quête.

Ce décloisonnement est perçu comme une performance dramaturgique suggérant les notions de transformation, de gain et de perte. Par ailleurs, la notion de transformation rime avec celle de déconstruction, de construction, de reconstruction, de conservation ou de reconversion de l'identité chez le dramaturge ivoirien. Il le fait dire à son personnage, une puéricultrice de formation : « Ce pays, plus de vingt ans déjà que j'y suis née, et pourtant, comment dire ça, je n'arrive pas à me sentir de ce pays. [...] En Amérique, au bout d'un an, je me serais sentie Américaine. » Koffi Kwahulé (A), 2005 : 15-16. Le problème d'adaptation et l'idée d'appartenance à un groupe, à un peuple ou à une nation est ici clairement exprimé. L'évocation de l'espace américain permet de lever toute équivoque et de montrer que le dramaturge fait implicitement allusion à la France.

Vu sous cet angle, les questions de troubles identitaires liées au départ des Africains en Occident, mais aussi, à la longue tradition historique des peuples ayant connu la traite négrière et l'esclavage, soulèvent des problèmes de violence. Se réclamant un fervent défenseur de la liberté et devenu par la même occasion un citoyen du monde, de Koffi Kwahulé par le biais de son œuvre tente à sa façon d'y apporter une réponse fondée sur sa propre expérience de Franco-ivoirien. Son théâtre sous-tend un besoin de conquête de l'ailleurs au point de convoquer tous les arts visuels, les arts de la scène et la poésie. Selon Edwige Gbouabé :

Les images de l'ailleurs riment de fait avec les notions d'absence, d'incertitude et d'improvisation qui traversent la production « kwahuléenne » et génèrent des formes imprévisibles déroutant le lecteur-spectateur. La construction peu organisée de la fable, l'absence d'identité des personnages aux dialogues discordants, le manque d'indications temporelles et spatiales ou l'imprécision de celles-ci, donnent à l'altérité une dimension structurelle et esthétique. L'ailleurs est perçu ici comme un vaste champ d'exploration artistique d'où émerge une mosaïque d'éléments que le dramaturge intègre volontiers à son théâtre. Edwige Gbouabé, 2009

Le point de vue d'Edwige nous fonde à dire que la dimension structurelle et esthétique du théâtre kwahuléen trouve son accomplissement dans la volonté du dramaturge de conquérir l'Ailleurs. Sans doute, c'est ce qui explique ce « vaste champ » que féconde la mosaïque d'éléments qui en justifie la pertinence.

Le caractère universel de l'art se prête mieux à l'idée d'une appropriation des problèmes posés par tout citoyen du monde. Ainsi, l'analyse de l'œuvre d'art dépasse tous les clivages raciaux, ethniques, linguistiques et artistiques. La délimitation des différents arts ne souffre d'aucune contradiction puisqu'à partir de chacun d'eux, se définit une entité autonome. Pour ce faire, Edwige affirme : « *De la représentation de l'altérité, l'on retiendra deux choses. Une dimension thématique qui rend compte de l'enracinement multiple du théâtre de Koffi Kwahulé et donc de son ouverture au monde.* » Edwige Gbouablé, 2009. Comme on le perçoit, la conquête de l'ailleurs nécessite une ouverture au monde. Chez Koffi Kwahulé, cette altérité est une aspiration animée de sa ferme volonté de construire un nouveau monde moins violent par le canal de son texte dramatique. Cette quête devient le pari d'un idéal social.

III.2. La dédramatisation de la quête d'un idéal social

Koffi Kwahulé a sans doute été choqué au même titre que la majorité de l'opinion publique face à l'attaque des tours jumelles aux USA, le 11 septembre 2001. Cet acte d'une extrême violence a influencé son écriture dramatique, d'où le titre de sa pièce *Misterioso-119*. Il est plus précis au tableau XII, intitulé 119 :

Je ne vous demanderai pas de me pardonner à nouveau, cela n'aurait pas de sens... [...] J'avais d'abord pensé à un cutter, et même à un petit couteau, à cause de ce qui s'est passé à New York, mais le règlement.../L'idée m'est venue après ce qui s'est passé à New York, à la télé. Oh, mon Dieu !/ Les avions ? Oh, mon Dieu ! comme vous dites ... Je l'ai vu. Au début, pendant un long moment, j'ai cru/ c'était encore un de ces films idiots dont la télé abrutit les gens. Koffi Kwahulé (A), 2005 : 45.

À l'instar du monde frappé par cette surprise générale du bombardement des tours, le dramaturge prend de court et de vitesse ces lecteurs-spectateurs atterrés, pétrifiés et choqués d'une part, avec des formes brutales dans cette pièce, et d'autre part, avec l'absence de dialogues et le silence des deux personnages (un homme et une femme), occupant l'ascenseur dans *Blue-S-cat*. Il écrase normes et catégories dramatiques, créant un désordre structurel dont il est le seul à avoir le secret, la dextérité et l'ingéniosité artistique. Comme le dirait l'opinion commune, « à situation exceptionnelle, mesures exceptionnelles ». Avec Kwahulé, on dirait plutôt « à événement brutal, intrigue brutale ».

Ainsi, la dispersion et le camouflage des instances dramatiques du personnage, des modalités discursives et de la structure formelle du texte dramatique deviennent une règle, une nouvelle codification. Désormais, le lecteur-

spectateur de ce théâtre s'engage à une nouvelle école, celle de l'initiation aux nouveaux codes dramatiques inventés par Kwahulé. Dans cette dramaturgie, le lecteur-spectateur est constamment à la recherche de référents sociaux. Cette attitude suggère, tout comme chez les personnages qu'il rencontre au cours de sa lecture, un état de choc et de trouble psychologique chez le lecteur-spectateur. Ce dialogue entre les prisonnières au Tableau 1, titré « Une enfance heureuse », en dit long :

Regardez, j'ai fait rentrer un marteau/ Ce pays, plus de vingt ans déjà que j'y suis née, et pourtant, comment dire ça, je n'arrive pas à me sentir de ce pays/Alors raconte/ C'est intime/Se sentir seul c'est chercher quelqu'un à aimer/ Tout ce sang/ Elle ne sait rien jouer d'autre, cette fille, que ce chant pour hâter la mort/ Ce sang partout/ J'aime les caresses, parce qu'après je m'ennuie/ C'est que du sang/ C'est que du sang/ C'est que du sang/ C'est que du sang. Koffi Kwahulé (A), 2005 : 15.

Le reflet de la réalité sociale qui le déstabilise apparaît sous un tableau sombre en toile de fond dans la fiction dramatique. La présence du marteau en milieu carcéral, l'incapacité d'adaptation au pays d'accueil, la musique de la violoncelliste qui dérange au point de susciter la mort ou encore l'évocation du sang de façon répétée, sont autant d'indices textuels qui décrivent l'instabilité de l'état psychologique dans lequel se meuvent les actrices-prisonnières. L'insistance sur l'usage du terme « sang » est l'expression de la violence que le dramaturge dénonce sous différentes formes : le viol puis l'assassinat de la comédienne venue monter le spectacle de pom-pom grill dans la prison et l'agression de l'Homme par la Femme dans l'ascenseur. La violence et la cruauté dans les pièces de Koffi Kwahulé se manifestent comme une sorte de culte qui nourrit l'âme des personnages avides de sang. De nombreuses scènes de violence démontrent que l'avidité comporte aussi un aspect sexuel. De ce pas, le plaisir que tire le bourreau ne naît pas seulement des actes de torture infligés au corps, mais il est également l'émanation d'un jeu violent sur les parties génitales des victimes. L'un des personnages dans *Mistériososo-119*, raconte son histoire, un véritable fait insolite :

Mon père dit toujours Tuer c'est éteindre en soi la lumière/ Les gros seins ça l'effrayait/ Donne-moi le tuyau/ Montre-les moi/ Après. Après tout à l'heure/ Après le sang. Et ouvre le robinet/ J'aime ses caresses/ Peut-être que je savais mais je me refusais à l'idée que/ Tout ce sang, ça me rappelle la première fois,

quand mon homme m'a étendue sur sa table de boucher, il est garçon boucher mon homme à moi, et qu'il m'a fendue et qu'il m'a fendue et qu'il m'a fendue comme une pastèque. (...) / Remarque, pour de gros seins tu as des tétons vachement sensuels Koffi Kwahulé (A), 2005 : 16.

En campant leur physiologie, les personnages kwahuléens noient leur raison dans une sorte de déraisonnement qui les maintient captifs dans la violence où leurs parties intimes sont au centre d'une manipulation insoupçonnée. Dans la seconde pièce, la violence est ouverte sur la scène où l'action de la femme est sans appel :

Il esquisse un mouvement pour cette fois retirer sa main droite de sa poche./ Aussitôt elle lui balance un coup de pied dans les parties/ Et le mord à la gorge./Sang/Pendant qu'il se tord de douleurs/ Elle retire une de ses chaussures à talon aiguille/ Et le frappe à la tête avec une rage soudaine./ Sang./ Il tombe à genoux./ Sang./ Silence./ Immobilité. Koffi Kwahulé (B), 2005 : 93.

En effet, la femme qui est souvent considérée comme une créature frêle, sensible et à préserver, se trouve être actrice d'actes de violences atroces et insensible à la souffrance corporelle et même à la mort. L'élimination physique de l'homme par la femme sur la base de présomption, l'assassinat de la comédienne ou le viol de la prisonnière sont autant d'incohérences qui donnent droit à la violence. Les destins collectifs et individuels chez les personnages et dans la société dramatique kwahuléenne sont quasi inexistantes. Au regard de l'intensité de la violence, la société que représente Koffi Kwahulé a perdu ses repères. Alors, la fiction dramatique se charge de reconstituer un nouveau monde dans lequel le viol, depuis l'esclavage, la traite des Noirs, le commerce triangulaire et le meurtre sont dédramatisés. La réalité devient étrange, insaisissable, comme si on ne pouvait espérer à une intervention divine pour vaincre le pouvoir maléfique qu'il y a dans chaque personnage. Le lecteur-spectateur, en côtoyant la violence, finit par mieux la cerner au point de parvenir à une prise de conscience. Ainsi, Cyrille Cédric NKO a, pour sa part, conclu qu'

En somme, l'écriture sur la violence est un moyen de conscientiser les masses sur l'horreur des conflits et la nécessité de la paix. La violence horrifique mise en texte recèle donc une dimension thérapeutique, une catharsis. Elle est productive, originale et inédite. NKO A Bodiong Cyrille Cédric, 2016 : 357.

La violence que vivent les personnages dramatiques de ces pièces dévoile un monde bouleversé où les hommes tendent à restaurer leur vision. Eduqués et sensibilisés sur le caractère atroce de la violence, par le jeu dramatique, ces hommes aspirent à un monde paisible afin de s'épanouir pleinement. Ce processus cathartique vise, à travers le théâtre de Koffi Kwahulé, à gérer les passions individuelles en les équilibrant par l'élimination de leurs trop-pleins. Ce qui a pour effet de rendre la vie collective de la société plus harmonieuse et d'œuvrer au bien commun par le biais du bien-être individuel.

Conclusion

La convocation de la musique, du chant, de la danse, du cinéma et de la poésie dans *Misterioso-119* et dans *Blue-S-cat* positionne le théâtre de Koffi Kwahulé au carrefour des arts. Il est donc un théâtre de décloisonnement qui féconde les esprits et les dispose à la réalisation de l'idée de citoyen du monde.

La clôture dramatique dans *Blue-S-cat* repose sur la consolidation de la catastrophe finale pendant que celle-ci s'évade dans les méandres des fantasmes des personnages dans *Misterioso-119*. Suspendus dans l'ascenseur, l'homme et la femme sont inscrits dans un processus d'attardement dialogique dont le silence est rompu à contre-coup de façon improvisée. Les décisions prises par l'homme se sont toujours brisées contre le mur d'événements survenus de manière injustifiée et imprévisible, le dessaisissant. L'improvisation se fait maître-mot dans ce théâtre et lui insuffle une dynamique anarchiste dans la construction de la fable. Le désordre structurel influence également le fonctionnement des personnages justifiant les agissements des prisonnières.

L'incapacité de définir un destin ou une prédestination de l'action dramatique donne au théâtre de Koffi Kwahulé le pouvoir d'inventer de nouvelles possibilités qui proscrivent la violence. Son théâtre invite le lecteur-spectateur à une prise de conscience. Il met en ruine le dérèglement psychologique des personnages, du temps et de l'espace dramatique au détriment d'une société humaine plus responsable avec de nouveaux codes. Il se donne pour mission d'établir une logique raisonnable et cohérente, dissipant les paradoxes autour de la violence et de l'intimité qui tanguent au gré des circonstances et de l'avenant.

Bibliographie

Corpus

Kwahule K. (2005), *Misterioso-119 suivi de Blue-S-cat*, Paris, Etudes Théâtrales, 95 pages.

Autres ouvrages critiques

Bodiong N. (2016), « Les aspects de la violence dans la fiction horrifique de Leonora Miano », in *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, pp. 337-357.

Gbouablé, E. (2009), « Le théâtre de Koffi Kwahulé et la question de l'altérité », Paris, <http://africultures.com/le-theatre-de-koffi-kwahule-et-question-de-lalterite-8826/>

Gilles M. (2005), « Avant-Propos » in *Misterioso-119 suivi de Blue-S-Cat*, Paris, Etudes Théâtrales, pp. 5-7.

Letessier P. (2013), « Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé : de la parenthèse à la béance », in *Revue d'Études Françaises*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, N°18, pp 187-192.

Lecroart P., Julia P. et Romain P. (2014), « Édito » in *Sken&Graphie, Couloisses des Arts du Spectacle et des scènes émergentes, revue scientifique de la collection Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Messages Imprimerie, Toulouse.

MARIE-CHRISTINE, Lesage : 2008, *Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes*, in revue *Communications*, N°83, pp. 141-155.

PIERRE, Longuenesse : 2014, « *Yaets et le mélange des genres : du texte à la scène* », in revue *Sillages critiques*, N°18, , consulté le 27/08/2018.
<https://journals.openedition.org/sillagescritiques>.

NOVERRE, Jean Georges : 2009, *Lettres sur la danse*, Paris, Ed. Librairie théâtrale, 494 pages.

PAVIS, Patrice : 2013, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 447 pages.

PAVIS, Patrice : 2012, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 432 pages.

SAISON, Maryvonne : 1998, *Les théâtre du réel, pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 96 pages.

SOUBRIER, Virginie : « Improvisation et politique : réflexion sur le théâtre de Koffi Kwahulé », in « 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. <http://www.crht.org/ress...> 2 sur 3 10/04/2014 12:01 2006, chez Gallimard, dans la collection Continents noirs.

SILUÉ, Gnénébelougo, « La théâtralité dans les funérailles en pays senoufo », *Thèse de doctorat unique*, soutenue le 12 novembre 2011 à l'Université Alassane Ouattara de Bouaké, sous la direction de Sidibé Valy.

SIDIBÉ, Valy : 1999, *Le tragique*, Abidjan, FLAH SY-NANI, 126 pages.