

L'ESTHÉTIQUE DE L'INNOVATION DANS JAZ DE KOFFI KWAHULÉ

ASSEKA Tchoman François

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)

Département de Théâtre

tchomanfrancois@gmail.com

Résumé

La présente étude, qui a pour corpus « L'esthétique de l'innovation dans *Jaz* de Koffi Kwahulé », se propose de traiter du renouvellement du genre dramatique. Elle s'inscrit dans une perspective sémiotique et sociocritique. L'œuvre théâtrale *Jaz* fait partie des nouvelles dramaturgies africaines, définies tels des théâtres qui ont émergé à partir des années 1990. Elles se distinguent par une poétique de l'instabilité, marquée par une mise en chantier permanent des catégories dramatiques. Koffi Kwahulé, écrivain de la diaspora ivoirienne, s'est inspiré de la musique Jazz dont il raffole pour parvenir à une dramaturgie - *Jaz*.

Mots-clés: Esthétique, Innovation, Renouvellement, Poétique, *Jaz*

Abstract

The present study, which has for corpus "The aesthetics of innovation in *Jaz* Koffi Kwahulé", proposes to address the renewal of the dramatic genre. It is part of a semiotics and sociocritical perspective. The theatrical work *Jaz* is part of the new African dramaturgies, defined as theaters that have emerged from the 1990s. They are distinguished by a poetics of instability, marked by a permanent construction of dramatic categories. Koffi Kwahulé, writer of the Ivorian diaspora, was inspired by Jazz music which he loves to achieve a dramaturgy - *Jaz*.

Keywords: Aesthetics, Innovation, Renewal, Poetics, *Jaz*

Introduction

L'art dramatique est un puissant moyen de dénonciation du pouvoir et d'autres tares qui érodent la société afin qu'elle soit accommodante. Cet art a cette capacité de toucher directement les Hommes et d'atteindre un public plus large. Pour y parvenir, chaque dramaturge trouve la meilleure voie, l'esthétique qui lui convient.

Si certains dramaturges classiques se voulaient scrupuleusement respectueux des règles des trois unités et de la sublimation des textes, d'autres par contre, aujourd'hui, choisissent la voie de l'iconoclastie. Ils épousent une liberté artistique, en faisant fi de cette norme classique. Leur écriture est éclatée et hybride. C'est à juste titre que M. Borie, M. de Rougemont et J. Scherer (1982, p. 7) postulent : « Notre époque ne croit plus à une forme unique de beauté comme en proclamaient, avec des contenus d'ailleurs différents, des impérialismes culturels passablement naïfs. »

Ces auteurs insinuent que de telles visées normatives de jadis sont, à ce jour, déconsidérées. La création théâtrale de l'Afrique noire, évoluant au gré du temps et des mutations intervenant dans la société, il va de soi que la thématique épouse elle aussi l'air du temps. À ce sujet, J. Scherer (1992, p. 119) écrit :

D'une manière générale, les auteurs d'aujourd'hui ont dépassé beaucoup de barrières qui intimidaient leurs prédécesseurs. Ils n'ont plus peur. Ils sont au-delà de bien des interdictions, non qu'ils les contestent nécessairement, mais ils veulent préserver leur liberté de les observer ou non. Ils ont également dépassé la négritude, qui a longtemps été une sorte de religion.

Le théâtre africain d'aujourd'hui quitte le terrain des littératures de combat, de la colonisation pour s'inscrire résolument dans un contexte plus large, de nouveauté, d'innovation. Dès lors, le théâtre donne à lire une écriture déconcertante et hardie avec des dramaturges avant-gardistes de la diaspora ivoirienne comme Koffi Kwahulé. Sa dramaturgie fait partie des nouvelles écritures qui, selon P. N'Da (2003, p. 1), « se remarquent par le parti pris de la rupture, de la transgression et de la subversion des codes littéraires canoniques ».

Ces écritures dénoncent, entre autres, la violence, l'intolérance, l'obscène, la cupidité, l'apatridie, les guerres avec leur corollaire de traumatisme. Il reste patent que la formulation, « l'esthétique de l'innovation » rend mieux l'idée de rupture et de subversion dans *Jaz*. Quels sont les fondements théoriques de l'innovation dramaturgique de Kwahulé ? Comment l'esthétique rend-elle compte de l'innovation dans *Jaz* ? Quels peuvent être les enjeux de cette innovation ?

L'innovation chez Koffi Kwahulé, métaphorique de l'esthétique comme hypothèse formulée, est caractéristique des approches méthodologiques suivantes : la sémiotique qui étudie la production, la codification des signes, et la sociocritique qui étudie les manifestations du social dans la structure d'un texte littéraire. La démarche de la présente réflexion vise une approche théorique de l'esthétique de l'innovation pour évoluer vers l'analyse de ladite innovation afin de parvenir à ses enjeux.

1. Les considérations théoriques et l'esthétique de l'innovation

La révolution du drame des années 1950 a chambardé l'écriture et la pratique de l'art théâtral. Le théâtre moderne connaît une dramaturgie éclatée. Il est parcellaire et allie des styles disparates, s'inscrivant dans une dynamique de la subversion des genres. Il devient le réceptacle des arts plastiques, de la chorégraphie et assurément des cultures musicales. Désormais, la corporalité occupe une place de choix. À ce propos, H. T. Lehmann (2002, p. 150) écrit : « Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. » De ce point de vue, le texte écrit passe pour être remis en question. Koffi Kwahulé, s'inscrit dans cette nouvelle forme d'écriture, créant une œuvre théâtrale *Jaz* où le viol habite le texte, traversé de bout en bout par la musique Jazz.

1.1. La théorisation de l'esthétique de l'innovation ou les nouvelles écritures dramatiques

Le monde est mouvant et les mentalités évoluent au gré des mutations qui s'y opèrent. Il en va ainsi de la dramaturgie qui, au sens large, prend la signification de l'étude du phénomène théâtral. Elle évolue selon les temps, les grands courants de pensée, les peuples et leurs approches particulières de l'art théâtral. Aussi peut-elle accréditer une dimension singulière quand un dramaturge se l'accapare à travers un processus créatif original. C'est une démarche qui évolue et s'améliore ou se bonifie tout au long de la carrière du dramaturge. Celui-ci entreprend des actions nouvelles ou expérimentales dans l'univers théâtral. Il inaugure de ce point de vue une nouvelle approche dramaturgique qui le mettrait en porte-à-faux avec ses devanciers.

Au XX^e siècle par exemple, le plus illustre parmi les mouvements avant-gardistes fut le théâtre de l'absurde. Sa célébrité est portée par l'œuvre de certains dramaturges occidentaux, entre autres, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Adamov. Ce théâtre a pour but de supprimer toute causalité à la logique, de réduire le pouvoir de communication à une fonction exclusivement ludique et à limiter les personnages à des archétypes perdus dans un monde inconnu, voire étrange. Le théâtre avant-gardiste se caractérise par la confusion de la valeur de l'œuvre avec son caractère inouï, en avance sur son époque. Le dramaturge fait fi d'un monde sempiternel du beau. Dans sa production, il privilégie l'essence de la modernité, se détourne des conceptions artisanales de l'art, avec l'attachement à la nature et le réalisme de l'art figuratif.

Le théâtre avant-gardiste se caractérise par une rupture inhérente aux traumatismes occasionnés par des crises, faisant des agissements de l'être humain des pratiques déraisonnables, ubuesques. Il s'en suit une thématique pessimiste qui parcourt les œuvres. Comme le précise si bien M. Pruner (2010, p. VI), cette thématique:

relève les angoisses d'une époque qui a connu le déchaînement de la barbarie et la faillite des systèmes rationnels et humanistes. Par leurs structures et leurs dialogues, les pièces jouent de leur incohérence formelle au point de sembler parfois verser dans le non-sens.

La conception de l'art théâtral se trouve ainsi chamboulée. Le théâtre « épique » brechtien qui fonctionne tel un lien de désaliénation du spectateur et condamnant la notion aristotélicienne d'« imitation », ainsi que la disparition de l'intrigue ont amené à ne plus considérer le dialogue comme un élément inséparable de l'écriture dramatique. À ce propos, A. Couprie (2009, p.19) fait cette remarque :

Beckett écrit ainsi des « dramatiques » qui ne sont que des monologues : *Solo* (1982) ne comporte qu'un « récitant » et si *L'Impromptu d'Ohio* (1996) campe deux personnages « E » et « L », ceux-ci sont « aussi ressemblants que possibles », de sorte qu'on a l'impression d'un discours de soi à soi.

Ces monologues du théâtre contemporain sont aussi hermétiques. Il est quasiment impossible à la personne de se comprendre et partant de communiquer avec autrui. Le monologue qui se voulait un cadre d'étude et d'évaluation est devenu inintelligibilité, obscurcissement. Le dialogue perd dans ce sens sa raison d'être. En conséquence, l'on assiste au triomphe du monologue sur le dialogue. Il entre dans les habitudes. Le langage de Beckett affiche une essence poétique. Pour lui, le théâtre fonctionne comme une métaphore. Il n'a cure des envolées esthétiques du lyrisme dramatique ou du Classicisme. Chez lui, le discours est l'émanation de la dégradation de la vie. C'est pourquoi, le personnage beckettien finit par ne pas être le maître de sa vie : « Ils m'ont gonflé de leur voix tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils ? (...), les mots sont partout, dans moi, hors de moi, ça alors, tout à l'heure, je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoin de les entendre... » (1953, p. 156). Il prétend que les mots qui sortent de sa bouche ne proviennent pas de lui et que les autres parlent à sa place. Dépersonnalisé, il ne devient qu'un canal où les autres passent pour s'exprimer. C'est le cas de *Jaz* de Koffi Kwahulé qui dénonce la violence charnelle subie par les femmes. Cette pièce fait découvrir

le récit d'un viol relaté par le personnage Jaz. L'équivocité de ce monologue exige une analyse minutieuse pour que la lumière soit apportée aux brouillards des interrogations du lecteur-spectateur.

Par ailleurs, des dramaturgies africaines sont de plus en plus abordées sous l'angle de la déconstruction à l'instar des dramaturgies modernes et contemporaines occidentales, mettant en crise le drame. Elles ont connu un essor considérable dans les années 1990 avec des auteurs comme : l'Ivoirien Koffi Kwahulé, le Tchadien Koulsy Lamko, les Congolais Sony Labou Tansi et Caya Makhélé, le Malgache Michel Rakotoson, les Togolais Rodrigue Norman et Kossi Efoui, et le Béninois José Pliya. Ils ont unanimement reconnu que Sony Labou Tansi est leur précurseur, le premier à avoir jeté le pavé dans la mare. Il a aussi ouvert la voie à une écriture dramatique nouvelle. Sylvie Chalaye (2001, p. 112) qui lui reconnaissant cette place de leader, écrit :

Il est devenu une figure emblématique, celle d'une dramaturgie de l'audace aussi bien linguistique que structurelle, une dramaturgie qui ose brouiller les repères et déconstruire les référents, qui ose l'exubérance et la fantaisie. C'est l'inventivité dont Sony a su revendiquer qui ouvert la voie.

Les pièces de ces auteurs avant-gardistes africains sont engagées dans une esthétique de rupture, de transgression de l'écriture. Elles donnent lieu à l'identification de nouvelles écritures dramatiques, bien entendu à partir de la dernière décennie du XX^e siècle. Dès lors, l'on assiste à une esthétique violente, charnelle, érotique. Elle procède par une déconstruction de la fable, qui se refuse d'être le résultat d'un ensemble cohérent. À cela, il est primordial d'ajouter l'imprécision du temps. L'altération du dialogue ne permet pas d'identifier plausiblement les différents locuteurs et interlocuteurs des répliques. Chez Sony Labou Tansi (1995, p.94) l'esthétique charnelle consacre la parole donnée au corps :

Esther : On ne fait pas l'amour dans ce bordel ? [...]. De la même manière que les autres aiment la peinture et la musique, je vis du don. C'est absolument savoureux, savoureux et poétique. Et l'autre infirmité que j'ai, c'est d'entrer en état de bonheur complet quand les hommes autour de moi dégagent quelque chose de littéralement grand. La petiteesse me tue.

Esther est ainsi présentée comme une adepte, une dévoreuse du sexe masculin. Son langage est empreint de sexualité et de trivialité. La même esthétique charnelle apparaît dans le Ki-yiMbock théâtre avec Werewere-Liking (2011, p. 91): «**LONDE** : Et je les regrette tant, mon mari, ces nuits où le désir de moi te faisait rompre toutes les barrières pour te précipiter dans mes bras, fou de fougue ! Tu me mordillais les oreilles, le cou...»

Cette séquence montre, éloquentement, au lecteur-spectateur la volupté avec laquelle le personnage féminin tire son plaisir des rapports sexuels. Les mêmes manifestations de cette dramaturgie particulière se dévoilent dans *Jaz* de Koffi Kwahulé inspirée de la musique jazz.

1.2. De l'inspiration de la musique-Jazz à l'œuvre théâtrale *Jaz*

Le jazz a fait son apparition à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle dans les États du sud des États-Unis (surtout la Nouvelle Orléans), par la communauté noire afro-américaine.

Le Jazz provient d'un mélange culturel qui est le résultat de l'intégration de traditions venues d'Afrique depuis le XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle par les esclaves. Les méthodes instrumentales harmoniques et mélodiques ont été inventées en Europe. Le Jazz tire son origine avant tout de courants musicaux comme le « Worksong », le « Negro-spiritual », le « Gospel », le « Blues » et le « Ragtime ».

Effectivement, lors de l'ère esclavagiste, les Noirs issus du continent africain exploités et tyrannisés cherchent à mettre sur pied une stratégie leur permettant un tant soit peu de supporter et de braver l'oppression dont ils sont victimes. Dans cette situation précaire, ces esclaves ne trouvent autre solution que de s'en remettre à Dieu. Ils embrassent la religion et trouvent de l'appui et de la consolation dans la

musique. Après s'être entraînés avec des instruments de fortune, ils créent une forme musicale nommée le « Worksong ». Cette chanson est entonnée et vécue sur le lieu du travail. Elle leur transmet des émotions positives, réduit leur stress et leur anxiété, aide à atténuer leur supplice et leur douleur. En clair, la musique jouée a influencé la perception et a fait oublier l'état de la fatigue. C'est une bonne relaxation, une méthode thérapeutique de détente. Les travailleurs noirs, férus de cette musique s'en accaparent et réadaptent les chants religieux à cette nouvelle trouvaille. Cela fait naître le Negro-spiritual.

Au fil des années, de nouveaux chants caractérisés, dorénavant, par des textes libres font florès. Ils résultent de la naissance du Gospel pratiqué encore aujourd'hui. Lors de la guerre de sécession de 1861 à 1865, les Afro-américains récupèrent des instruments de musique laissés sur les champs de bataille tels que le piano et le violon. Ils apprennent à les utiliser. Fort de leur talent, les Afro-américains forment des groupes qui étalent leur savoir-faire à l'occasion des mariages, des défilés, des naissances, des obsèques et des cérémonies diverses. C'est dans cette situation que le Ragtime voit le jour à la Nouvelle-Orléans. Cette musique se propage dans tous les États-Unis et finit par donner naissance au Jazz. Les instruments tels que le piano, le trombone, la clarinette, la trompette et le saxophone seront les plus utilisés car indispensables dans la musique Jazz. Des figures de proue telles que Thelonious Monk, Billie Holiday, John Coltrane, Dizzy Gillespie, Charlie Parker participeront à sa propagation. Leurs talents ont fait tache d'huile. Ces musiciens ont égayé nombre d'hommes et de femmes parmi lesquels le dramaturge Koffi Kwahulé. Le dramaturge de la diaspora ivoirienne affirme l'influence de cette musique sur sa personne dans un entretien accordé à G. Mouëllic (2000, p. 44) : « Je me considère comme un Jazzman. C'est mon rêve absolu. » Celui-ci confirme son adhésion inconditionnelle à cette musique. Fêru de musique, il tombe sous le charme de la voix de Billie Holiday, une cantatrice américaine connue sous le nom de Lady Day. Cette rencontre avec le Jazz remonte dans les années 1980, période marquée par son départ pour la France en vue de poursuivre ses études universitaires. Kwahulé raffole de la musique Jazz qui caractérise son écriture. G. Mouëllic (2007, p. 36) présente un Koffi Kwahulé fortement charmé par cette musique : « Dans la voix de Billie Holiday, il y avait des Blues, mais aussi quelque chose d'autre, quelque chose dont je voulais m'approcher. Le Jazz est venu, après les Blues, à partir de Billie Holiday. » Depuis lors, le dramaturge ne s'en est plus départi ; son écriture est marquée par l'influence du jazz. Avec *Jaz*, il atteint un point culminant, puisque, non seulement le texte suit le rythme de Jazz, mais également, l'unique personnage porte son nom, tronqué d'un z. Jaz devient ainsi le personnage éponyme de la pièce théâtrale *Jaz* de Koffi Kwahulé. Il va de soi que cette esthétique kwahuléenne porte les indices de l'innovation.

Jugées suivant les modèles et les critères du Classicisme, les pièces écrites par les dramaturges avant-gardistes ressemblent à une imposture. À ce sujet, M. Esslin (1971, p. 18) fait observer que

si une pièce pour être bonne doit avoir un scénario habilement construit, celles-ci n'ont pour ainsi dire ni canevas ni intrigue ; si une pièce est jugée bonne pour la subtilité des mobiles et la psychologie de ses personnages, celles-ci sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espèces de marionnettes.

Ces pièces excellent par leurs balbutiements illogiques et fantaisistes.

2. L'analyse de l'innovation dans *Jaz*

Les textes de Koffi Kwahulé sont fantaisistes. Ils font découvrir la chair et offrent une dimension sensuelle. L'humour est de la partie, la musique aussi. Le rythme musical, tantôt essoufflé, tantôt discontinu traverse cette écriture qui s'insinue dans les méandres d'une humanité constamment contestée. Dans cette partie, il s'agira d'aborder la structure dramatique de *Jaz* et les composantes du discours y afférant.

2.1. L'architecture dramatique de la pièce *Jaz*

Jaz est une pièce théâtrale qui se singularise par sa composition architecturale. Elle ne comporte ni actes, ni scènes, ni tableaux. La disposition des énoncés renvoie à la structure d'un poème écrit en vers libres. À la lecture de *Jaz*, l'on croirait écouter un témoignage. A priori, sa fable est dynamisée par une femme. Celle-ci pourrait être l'amie de la victime du viol. Il convient d'attendre à la fin de la pièce pour se rendre à l'évidence que la femme en question, loin de conter l'histoire de son amie, conte la sienne.

La pièce est un monodrame présentant un récit conté de vive voix. Le seul personnage dans la pièce se confie au lecteur-spectateur en l'invitant à découvrir son histoire et son intimité. Il s'agit du viol qu'a subi Jaz. Vu que son corps a été souillé à la suite de cet acte ignoble, le personnage féminin ambitionne de se reconstruire une nouvelle image. Quand le langage s'effrite, survit le corps à qui le théâtre contemporain accorde une importance capitale. Il est le lieu et la forme de la violence et de la déchéance. Dans *Jaz*, l'auteur emploie la technique du dédoublement. En effet, une femme raconte l'histoire d'une autre femme, son amie Jaz. À l'entame de la pièce, la distinction entre les deux femmes, celle qui raconte et Jaz, qui est racontée, est nette. De fil en aiguille, les frontières deviennent imprécises, les identités se fissurent et finissent par se confondre. Le lecteur-spectateur s'aperçoit que l'identité du personnage est en crise. C'est ce qui a, sans doute, motivé le choix de la mise en scène de faire interpréter le personnage par deux comédiennes qui se relaient et représentent chacune des facettes différentes de la même femme. Le personnage réagit comme une artiste dont l'identité se perd suite au traumatisme du viol. Le trouble du développement lié à ce traumatisme réduit la capacité de la victime à communiquer et à interagir. Le personnage de Jaz est dédoublé pour exposer son dégoût de l'existence. Après le viol dont elle a été victime, Jaz entreprend de se raconter afin qu'elle retrouve sa paix intérieure. Au début de la pièce, une voix autre que celle de Jaz se fait entendre :

Ma copine / mon amie / je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz.

Jaz ne parle pratiquement jamais d'elle / très peu / je me demande même si Jaz est son véritable nom. (2007, p. 64).

Ces extraits informent de la présence d'un être qui sait et qui vient raconter la vie de Jaz. Cet être n'existe que par sa voix féminine :

Une femme / le crâne rasé peut-être / nu peut-être / Un revolver / Des balles / Une ardoise / Un jazz (un seul instrument) qui de temps à autre / troue / Est troué / Enlace / est enlacé par la voix de la femme. (2007, p. 59).

Les sonorités : « troue / Est troué / Enlace / Est enlacé » donnent une certaine musicalité. De ce point de vue, la poésie et la musicalité de la langue du dramaturge apparaissent comme le contre-point de la violence des événements rapportés et décuplent alors l'effet émouvant et trouble sur le lecteur-spectateur. L'émotion sera d'autant plus grande quand le lecteur-spectateur comprendra à la fin que c'est Jaz, la femme violée qui l'a mis en haleine tout ce temps.

Jaz est une œuvre théâtrale appartenant à la forme épique. Ainsi, parlant de la narration, Alain Couprie (2009, p.59) précise : « Selon Beckett, les techniques audiovisuelles et les progrès de la mise en scène permettent l'insertion du narratif dans l'action. En outre, l'« épique » nie l'« imitation » et interdit l'« illusion » ».

Brecht suggère que la profession de la matière prend le pas sur la linéarité de l'intrigue. Historique, le théâtre épique expose les événements passés, contrairement au théâtre aristotélicien visant à faire croire à l'actualisation de l'action. Cette narration, perçue comme une technique dramaturgique, est créatrice d'effets de brouillage particulièrement troublants pour le lecteur-spectateur. Le lecteur-spectateur averti sait d'emblée que la conscience du personnage est mise en jeu. Autrement dit, le personnage-racontant

énonce objectivement l'évènement qui a certainement chamboulé sa vie. Cette objectivité naît de la technique du dédoublement qui consiste à prendre du recul par rapport à l'histoire narrée. Jaz s'extrait d'elle-même pour présenter une réalité qui déshumanise. À un moment précis de sa narration, elle se situe à l'extérieur des faits qu'elle raconte. Elle devient alors étrangère à sa propre histoire. En guise de refrain, elle ne cesse de tenir ces propos : « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz. » (2007, p.68). Ce refrain constitue la dimension musicale de la pièce *Jaz*, traversée par la musique jazz. Cette phrase est utilisée sept fois par le personnage-narrateur. La pièce est d'ailleurs marquée par l'oralité. Sa structure s'apparente à celle d'un poème ou d'une chanson. D'autres répétitions rendent compte de cet aspect de l'oralité :

Dimanche prochain / Ils se rencontrent à nouveau dans la sanisette.
Et le dimanche prochain / et le dimanche prochain /
Et le dimanche prochain /
Tous les dimanches matin. (2007, p. 85-86).

Kwahulé entreprend un travail de déconstruction inhérent à la modernité. J.-P. Sarrazac (2015, p. 13) pour sa part, parlera d'«une esthétique du fragmentaire et du disjoint. » L'auteur dramatique se conforme à une modernité déconstructiviste qui tend vers la « négativité ». La fragmentation peut mieux s'appréhender par opposition à la linéarité définie par P. Pavis (1996, p. 132) comme « la mise en place chronologique des évènements qui constituent l'armature de l'histoire représentée. »

L'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement s'enchaînent et se succèdent de manière organisée et sont dynamisés par une action. La mimésis aristotélicienne permet de comprendre que le théâtre était l'«imitation » d'une action ; le spectateur pouvait s'identifier au personnage. Peu à peu, celle-ci s'est fragmentée, s'est atomisée. Ce procédé de fragmentation s'inscrit dans une dynamique de rupture. Il est à l'ordre du jour dans *Jaz*, présenté comme l'histoire d'un viol. Elle est tendancieuse. Elle peut soit rapporter l'évènement d'une cité, soit représenter un monodrame ayant pour sujet un personnage présentant des troubles psychologiques. En effet, Jaz, une femme raconte le viol d'une autre femme, son amie, au pied de son immeuble de cité. Cette dernière affiche une beauté sauvage dans un environnement insalubre, répugnant. Les hommes succombent à son charme, jusqu'à ce qu'un jour, l'un d'eux craque et la pousse dans les toilettes publiques. Les troubles pourraient bien affecter l'humeur, la pensée et le comportement de Jaz. Ainsi en va-t-il du personnage-narrateur : « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz. » (2007, p. 70).

Le dramaturge révèle la crise du personnage. Face à la néantisation de la fable, il apparaît clair que la construction du sens se révèle périlleuse. Il est dans cette optique opportun d'analyser le discours de Jaz.

2.2. Les formes de discours dans *Jaz*

Le discours théâtral apparaît généralement sous la forme d'un dialogue, c'est-à-dire d'un échange de répliques entre des personnages. Il peut, dans certains cas, aussi se réduire à un monologue.

Le texte *Jaz* donne à lire un monologue. Il n'est pas fondé sur des séquences dialogales, mais sur la conversation qu'un personnage Jaz entretient avec lui-même; M. Pruner (1998, p. 91) présente le monologue ainsi: «Seul en scène, un personnage soliloque ou s'adresse directement au public.»

Dans la pièce *Jaz*, un seul personnage raconte une histoire qui fait état de ce qu'une femme nommée Jaz est victime d'un viol dans une « sanisette place Bleu de Chine. » Vraisemblablement, ce viol est le fait d'une narration dans la mesure où le personnage ne cesse de répéter « je ne suis pas là pour parler de moi mais de Jaz » (2007, p. 78). Cet énoncé insinue la présence d'un locuteur qui parle. L'on pourrait évidemment se soucier du destinataire. Le destinataire est le locuteur lui-même, et il est écouté par un public ou par un ou des lecteurs. De ce fait, si le locuteur répète de manière itérative cet extrait. C'est une invitation au lecteur-spectateur à ne pas confondre l'instance narrative et l'instance subjective qui ne sont,

en réalité, que deux éléments de l'instance narrative. Aussi, lorsque le personnage en question raconte l'histoire de Jaz, il se garde de s'identifier à l'histoire narrée, elle l'expose. Toutefois, il est curieux de remarquer que ce personnage qui raconte l'histoire de Jaz a les mêmes traits que Jaz. C'est d'abord « une femme » et celle-ci a le « crâne rasé » telle Jaz qui « chaque année, le jour de la mort de Oridé, se rase la tête. »

Des points de similitude se dégagent nettement. Les deux ont le crâne rasé, un moment de l'année. En conséquence, il est primordial de s'interroger sur le point de vue du personnage –narrateur au sujet de l'histoire relatée. Dans l'œuvre, le personnage qui présente les faits ressemble à Jaz. Il est omniscient : « Jaz ne parle pratiquement jamais d'elle » ; Jaz ne possède rien / ne s'accroche à rien » (2007, p. 59). À l'évidence, cette narration est faite selon le point de vue omniscient. « Jaz ce n'est plus moi / Jaz /oui Jaz / on m'a toujours appelée Jaz/ » (2007, p. 90) a une valeur probatoire. Ce sont des propos d'abjuration vu que Jaz fut victime d'un viol et qu'elle essaie de contester ce statut de femme violée, d'où « Jaz n'est plus moi ». Aussi l'emploi des pronoms de la première personne du singulier tels que « moi, m', je » justifie-t-il le caractère monologal du discours du personnage-narrateur. Une lecture patiente et attentive de ce long monologue permet de cerner les émotions qui s'emparent de ce personnage. Celles-ci apparaissent courtes et quelquefois segmentées : « Jaz / oui Jaz /on l'a toujours appelé Jaz / Jaz / elle ne sait plus / simplement Jaz. » (2007, p. 59).

L'information livrée par le personnage relève de l'état d'inconscience de Jaz. Elle est sans doute devenue amnésique : « Elle ne sait plus » son nom. Cette hypothèse est renforcée par la triple négation « Non. / Non. /Non. » Jaz, le personnage raconté pourrait également entreprendre de taire son inconduite : « il n'est jamais très facile de parler de cela soi-même / la honte la culpabilité je suppose. »

Ces énoncés sont de nature à agir sur le lecteur-spectateur. Ils sont parfois hermétiques et certaines dispositions constatées dans l'œuvre insinuent une dimension poétique.

Par sa structure, *Jaz* prend la forme d'un texte poétique écrit en vers libres. Les énoncés sont disposés de manière diffuse sur les pages. Cela pourrait être le fait de la présence d'un écho provenant de la voix du sujet parlant. L'écho fonctionne dans cette pièce sous les traits d'une répétition :

Je t'ai dit déshabille-toi et tu t'es déshabillée
 Je t'ai dit écarte les jambes et tu as ouvert les cuisses
 Je t'ai dit pisse et tu aurais pissé si tu l'avais pu
 Je t'ai dit à quatre pattes et tu t'es mise quatre pattes Comme une chienne.
 Et lorsque j'ai enfoncé ma chaire dans l'effacement de ta chaire
 Tu as toi-même écarté les fesses. » (2007, p. 81).

Il est présenté au lecteur la reprise du récit du viol évoqué aux pages précédentes mais sous une forme différente. Ces énoncés anaphoriques, marqués par la répétition en début de phrase « Je t'ai dit » quatre fois, témoignent de l'accomplissement d'un acte sexuel pouvant être considéré comme le récit d'un viol. Jaz est menacé physiquement et n'a autre solution que de se soumettre à la volonté de son ravisseur.

Ce texte de Kwahulé donne à lire une poésie érotique. En effet, l'obscénité investit la parole lyrique, qu'elle soit évidente ou dissimulée dans un jeu ironique. Le discours est étouffé, réduit à l'absurde, par l'interposition du corps, l'humeur du violeur et de son épanchement. L'on assiste à la projection d'un monde des ténèbres dans le corps humain, le bas corporel et le registre frisant la pornographie. Ce spectacle blesse la sensibilité ; il est à la limite abominable et de mauvais augure.

La pièce ne présente pas une structure linéaire mais cyclique du moment qu'elle ramène constamment le lecteur-spectateur à son point de départ.

La répétition pourrait également exprimer la hantise du sujet parlant. En effet, Jaz peut vivre une angoisse morbide dans la mesure où pour elle, ce viol peut continuellement se reproduire. La répétition traduit les traumatismes de Jaz. Par ailleurs, le personnage présent dans l'œuvre peut être dans un état onirique, certainement soutenu par le son de la musique Jazz :

On dit que / En nous rythme une musique
 On dit que / Elle rythme d'une seule note
 On dit que / Après la mort on continue de l'entendre
 On dit que / En nous rythme une musique
 On dit que / Cette musique C'est notre nom. (2007, p. 86).

Cette séquence à forte potentialité anaphorique, « On dit que », six fois, est traversée par la musique qui est rythme et toute une vie : « Cette musique C'est notre nom ». La poésie et la musique, en fécondant Jaz, la densifient, rendent mieux les pensées et les sentiments du dramaturge.

Il y a lieu de repérer un calligramme dans cette pièce théâtrale, au regard de la disposition graphique sur la page, formant un dessin. Ce calligramme (2007, p. 88) représente une statue de femme ayant la forme d'une croix. Ce choix de l'image de la croix n'est pas fortuit. Il est en rapport avec le texte et permet d'allier l'imagination visuelle à celle portée par les mots. En effet, d'une manière générale, la conception chrétienne présente la croix comme le symbole du supplice. Elle représente le sacrifice de Jésus-Christ qui a donné sa vie pour la survie de l'humanité. Ramené au texte, le récit du viol dénote du supplice de la victime Jaz. Ce supplice est physique, moral et /ou psychologique.

Au total, le théâtre de Koffi Kwahulé présente un drame en crise. Il se manifeste dans *Jaz* par un emploi récurrent de la répétition, de l'inachèvement ; le déficit de l'action, le rejet de plus en plus accentué du dialogue au présent au profit du monologue, tourné vers le passé. Au regard des singularités repérées dans cette pièce, elle présente des enjeux importants.

3. Des enjeux dramaturgiques

Les enjeux de la dramaturgie de Koffi Kwahulé prennent en compte le tissu thématique et la manifestation de son esprit diasporique.

3.1. La thématique

D'emblée, la violence sexuelle se révèle au lecteur-spectateur par son caractère obscène et son spectacle désolant. Koffi Kwahulé expose ce fait en vue d'une lecture plurielle. Il y va de la qualité évocatrice de l'œuvre *Jaz*. La violence sexuelle n'est qu'un prétexte. En toile de fond, le dramaturge évoque le problème de la quête identitaire. Il s'agit de se reconstruire une nouvelle identité quand l'on a été éclaboussé, victime d'un abus sexuel. Telle pourrait être la préoccupation majeure de l'auteur en écrivant *Jaz*. Pour y parvenir, il met en avant un monodrame où le seul personnage en scène ne cesse de laisser échapper : « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz » (2007, p. 76).

Le personnage se laisse surprendre en flagrant délit d'irresponsabilité. Il évite de se démasquer, de se faire découvrir. Il prend ses distances pour se préserver de tout soupçon sur son identité. Les énoncés : « Jaz ce n'est plus moi / Jaz/ oui Jaz/ on m'a toujours appelée Jaz / Jaz/ Je ne sais plus / Simplement Jaz/ » (2007, p. 59) justifient la perte de son identité. Victime donc d'abus sexuel, Jaz se trouve souillée et dépouillée de son identité. Elle doit s'activer à restituer cette identité bafouée. Dans cette situation de manque, elle doit absolument parvenir à une situation comblée. La fin de la pièce amène le lecteur-spectateur à faire un effort de ressourcement intellectuel. Cet instant de réflexion est bien l'enjeu recherché par le dramaturge lorsqu'il écrit. Par moment, la pièce présente des éléments de récit. Le personnage fait intervenir des souvenirs sans souci de logique. Son point de vue justifie son comportement passé. Le dramaturge crée un désordre émotionnel. Ce texte agit sur le lecteur-spectateur.

Celui-ci est invité à reconstituer la trame de cette histoire, à faire la différence entre le réel et le fantasmé. Appelés à faire un exercice intellectuel, le lecteur et le spectateur deviennent des agents actifs et non passifs ; ils prennent part à ce qui est représenté tout en ayant l'esprit critique. Par ailleurs, la conscience diasporique de Koffi Kwahulé traverse la pièce.

3.2. La manifestation de l'esprit diasporique

La conscience diasporique de Koffi Kwahulé est majeure, elle traverse son œuvre théâtrale. V. Soubrier (2013, p. 2) la fait savoir en ces termes :

Ce que j'appelle la conscience diasporique, c'est la découverte du mouvement. On a tendance à fixer les Africains. Cela ne vient pas du seul fait des Européens ou des Américains : dans notre quête d'authenticité, nous avons dû nous figer nous-mêmes. Au contraire, la conscience diasporique, par nature, ne permet pas de se fixer : elle transporte, elle invite à un nomadisme spirituel et intellectuel.

Par sa situation diasporique, le dramaturge se trouve à mi-chemin entre la culture africaine et la culture européenne. Il convient de rappeler, à toutes fins utiles, que Koffi Kwahulé est africain, né à Abengourou en Côte d'Ivoire. Sa terre d'accueil est Paris (France). Dès lors, l'on comprend l'universalité de son art. Par sa dramaturgie, traversée de bout en bout par la musique Jazz, il crée un théâtre de l'exil, faisant dévoiler la dimension politique de son œuvre. Il invite le lecteur-spectateur à un déracinement culturel en inscrivant l'Afrique dans un domaine plus vaste qui est le monde. En iconoclaste, il fait sauter les verrous d'un théâtre africain jugé trop rigide pour qu'il épouse l'air du temps. Sa dramaturgie doit vivre au gré du changement, de la nouveauté. Ainsi, il œuvre au positionnement de l'art théâtral africain sur l'échiquier international. D'ailleurs, en marge de l'Afrique et de l'Europe, il a acquis des expériences dans d'autres continents. Tous ces éléments enrichissent son théâtre et son répertoire littéraire. Il réussit aisément à dénoncer les travers de la société. Il est fondamental de les critiquer pour mieux les combattre. Il s'agit, entre autres, de la cupidité, de la duplicité, de la violence, de la méchanceté, de l'égoïsme. Par *Jaz*, Kwahulé se pose en novateur accompli pour offusquer, ébranler et affecter le lecteur-spectateur.

Conclusion

Cette étude a montré que la pièce théâtrale *Jaz* de Koffi Kwahulé présente une esthétique innovante. Elle est le fruit d'une inspiration de la musique *Jazz*, une musique afro-américaine dont raffole le dramaturge. Ce genre musical originaire du Sud des États-Unis est créé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Fruit du métissage entre la culture du peuple noir américain issu de l'esclavage et de la culture européenne importée par les colons, il est plein d'émotion et constitue une relaxation pour ceux-ci. Kwahulé, adepte de ce genre musical, en a fait son chou gras. C'est certainement pour cette raison que le Jazz traverse son théâtre. Cette musique soutient les processus dramatisés. *Jaz* fait partie des nouvelles écritures dramatiques. Elle se caractérise par la fragmentation de la fable, la désarticulation du personnage et du langage. Dans ce monodrame que présente le dramaturge de la diaspora, l'émotion est grande pour le lecteur-spectateur quand il s'aperçoit à la fin de l'œuvre que c'est *Jaz*, la femme violée elle-même, qui l'a mis en haleine durant tout ce temps. L'émotion semée dans le cœur du lecteur-spectateur est caractéristique du théâtre poétique qui s'appréhende sur le plan physique et dramatique. L'acte de raconter induit une diégèse. L'analyse du discours de ce personnage féminin permet de découvrir à la fois un monologue, une poésie et un récit qui donnent à ce discours une dimension composite. Ces trois éléments ont en commun la parole, canal par lequel ledit personnage a pu extérioriser son lyrisme. À propos de l'hybridité de cette écriture, J.-P. Ryngaert (1994, p. 17) précise :

Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps, le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture.

De cette manière, l'écriture théâtrale y a pouvoir d'agir sans contrainte et présente des enjeux importants. *Jaz* présente une thématique dense. Elle est un théâtre du corps, partant de l'obscène. En choquant la bienséance, la décence, il atteint plus profondément la sensibilité du lecteur-spectateur. En filigrane, Jaz entend restituer une identité bafouée. Aussi, la conscience diasporique du dramaturge féconde-t-elle cette pièce pour faire transparaître son caractère universaliste.

Bibliographie

BECKETT Samuel, 1953, *L'innommable*, Paris, Minuit.

BORIE Monique, DE ROUGEMONI Martine et SCHERER Jacques, 1982, *Esthétique théâtrale, Texte de Platon à Brecht*, Paris, SEDES.

CHALAYE Sylvie, 2001, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes.

COUPRIE Alain, 2009, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.

ESSLIN Martin, 1971, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel.

HUBERT Marie-Claude, 2016, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.

HUBERT Marie-Claude, 2018, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.

KWAHULÉ Koffi, 2007, *Jaz*, Paris, Éditions théâtrales.

LABOU Tansi Sony, 1995, *Une chouette petite vie bien osée*, Paris, Lansman.

LEHMANN Haus-Thiès, 2002, *Le théâtre post dramatique*, Paris, L'Arche Éditeur.

MOUËLLIC Gilles, 2001, « Entretien avec Koffi Kwahulé », *Théâtre/ Public*, 158, pp.57 59.

N'DA Pierre, 2003, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman*, Paris, L'Harmattan.

PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

PRUNER Michel, 2010, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.

PRUNER Michel, 1998, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod.

RYNGAERT Jean-Pierre, 1994, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod.

SARRAZAC Jean-Pierre, 2015, *Critique du théâtre2*, Strasbourg, Circé.

SCHERER Jacques, 1992, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF.

SOUBRIER Virginie, 2013, « Entretien exclusif avec Koffi Kwahulé », <http://www.sudplanete.net>; consulté le 2 mars 2022).

WEREWERE-LIKING, 2011, « La veuve Diyilèm », in *Le Parler-Chanter*, Abidjan, Les, Éditions Balafons.