

ROMAIN PIANA

Corps et voix du music-hall chez Koffi Kwahulé

L'écriture de Koffi Kwahulé, dès l'origine, entretient, on le sait, un rapport matriciel avec le jazz, source d'inspiration directe ou analogique fondamentale et fondatrice ; l'auteur y revient longuement dans ses entretiens avec Gilles Mouëllic¹, qui a, avec d'autres chercheurs comme Virginie Soubrier², analysé les implications de ce dialogue fécond et ininterrompu. Dans ce contexte d'une musicalité improvisée constitutive de l'écrit, la présence d'éléments légèrement décalés par rapport au modèle du musicien de jazz ou du *jazzband* ne manque pas d'interroger : les textes de Kwahulé font fréquemment référence à la musique classique, mais également parfois à un type de spectacle musical particulier, le music-hall. C'est particulièrement le cas dans deux pièces publiées respectivement en 2003 et 2006, *Le Masque boiteux* et *Brasserie*³, où la thématique et l'imaginaire de ce qu'on appelle, de manière générique et un peu abusive, le cabaret, jouent une place notable, voire centrale. Or ces deux textes, malgré de très fortes différences formelles et de tonalité, présentent quelques analogies : il s'agit tout d'abord, pour reprendre le sous-titre du *Masque boiteux*, d'« histoires de soldats ». Histoires inspirées directement de faits historiques dans ce premier texte – celle des tirailleurs sénégalais enrôlés dans la défense de la France lors de la Seconde Guerre mondiale ; histoire horrifique et grotesque, allégorique ou métaphorique dans le cas de *Brasserie*, inspirée par des guerres civiles de prise de pouvoir post-coloniales. Histoires de soldats, donc, mais également de passages, de transferts et d'interférences : passages des colonies ou des post-colonies aux métropoles et inversement, transferts et circulations, sur le mode de l'imposition dominatrice ou du mimétisme, entre représentations politiques et culturelles africaines et européennes. De ces confrontations et de ces brassages, l'écriture interroge les traces et les stigmates ou dénonce, sur un mode satirique très souligné, les clichés, les absurdités ou les scandales. Dans cette dramaturgie politique et hybride, la présence de la revue et du music-hall revêt plusieurs dimensions et plusieurs fonctions. Le cabaret comporte tout d'abord une forme de théâtralité quasiment pure qui lui confère une sorte de vertu satirique intrinsèque, en

¹ Koffi Kwahulé et Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007.

² Voir en particulier sa thèse de doctorat, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Denis Guénoun, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.

³ Koffi Kwahulé, *Le Masque boiteux. Histoires de soldats*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2003. ; *Id.*, *Brasserie*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

révélant par contamination la facticité des situations et des rôles. Il colporte également toute une série de représentations codées, qu'il s'agisse de sa charge sexuelle ou de son jeu sur les clichés politiques, sociaux, culturels et musicaux, qui renvoient les spectateurs au chatolement érotisé de stéréotypes collectifs. Mais le motif du music-hall, s'il imprime sa marque à la dramaturgie du *Masque boiteux* et de *Brasserie*, ne déploie pas réellement dans le corps de l'écriture des deux œuvres une musicalité propre : il s'insère, au même titre que d'autres thèmes musicaux, dans une polyphonie décalée qui reste fondamentalement jazzique, et où la musique classique se voit assigner un rôle ironique et prédominant. La dramaturgie satirique associée au motif du music-hall s'articule ainsi à des modèles musicaux principalement convoqués comme des indices ethno-culturels.

Le Masque boiteux et la revue satirique

C'est sur le bateau qui amène en France les tirailleurs enrôlés au début du *Masque boiteux* qu'intervient la seule séquence de music-hall du texte. Intitulée « *La traversée* », elle s'ouvre sur le spectacle donné aux soldats déracinés. Après une allocution de bienvenue – dans laquelle s'intègrent des bribes de discours du Général de Gaulle –, le spectacle lui-même fait intervenir « *la sulfureuse Poupinette* »⁴, une chanteuse populaire qui livre, devant un écran disposé sur le pont, un tour de chant d'un parfait professionnalisme, enchaînant des chansons extrêmement populaires et reconnues des passagers. Ce spectacle effectif est relayé, dans le discours que les tirailleurs adressent ensuite au public, par une allusion à Joséphine Baker qu'un des tirailleurs dit avoir entendue à la radio. Le tour de chant revêt ainsi une dimension d'historicisation très marquée : les chansons des années trente et quarante de Poupinette, chantées devant les soldats, évoquent les tours de chant du théâtre aux armées, tels justement que Joséphine Baker les a pratiqués⁵. Mais la portée du « show » va au-delà de cet effet de référence historique. Le discours de bienvenue introduisant Poupinette est en effet énoncé par un Majordome qui se livre, une fois le tour de chant achevé, à une série de « tours de magie » eux aussi « *très professionnel[s]* »⁶. Chant et attractions, on a affaire là à un spectacle de music-hall en miniature, avec sa canonique alternance de numéros, quoique réduite au minimum.

La nature de l'attraction – prestidigitation et escamotage – revêt une signification dramaturgique précise. Les tours du Majordome font écho à la séance d'invocation du Masque qui ouvre la pièce, autre séance de magie, mais en un sens bien plus fort et plein du terme. Or le Masque n'est autre que Goliba, la figure centrale de l'œuvre, anti-héros picaresque mais également incarnation sensible de la destinée des pays africains de l'Empire Français dans cette période. Goliba traverse les épreuves tout à la fois

⁴ Kwahulé, *Le Masque boiteux...*, p. 19.

⁵ Voir par exemple le *Journal de guerre*, No.7 du 11 novembre 1939 du Service Cinématographique de l'Armée, où Joséphine interprète, devant des soldats, son succès *J'ai deux amours*.

⁶ Koffi Kwahulé, *op. cit.*, p. 20.

initiatiques et convenues de l'enrôlement, de la guerre, des blessures, de l'hôpital, de la rencontre amoureuse rêvée avec la belle infirmière française, et finit, de retour au pays à la démobilisation, par endosser le rôle de Président d'une république calquée sur l'organisation métropolitaine. Or, tout au long de son parcours, il est accompagné par le couple du Majordome et de Poupinette, qui réapparaît sous différentes identités, tout en restant parfaitement reconnaissable : c'est d'abord un couple de grands bourgeois passagers du bateau, Charles-Alexandre et Lise-Marie ; Charles-Alexandre se métamorphosera en Guide amenant des touristes devant un wagon-témoin de la Shoah d'où surgit une femme noire, puis en homme qui conduira enfin Goliba à accepter l'idée du pouvoir ; il est accompagné du nouvel avatar de Poupinette, Marie, infirmière pour les blessés présentée comme sa fille, qui devient l'épouse de Goliba.

Le majordome et la chanteuse constituent ainsi un couple de personnages à transformations, fournissant un fil conducteur dans une série de tableaux, à l'image du couple qui structure traditionnellement la forme de la revue, le compère et la commère⁷, – ou, selon une terminologie plus récente, le présentateur et la meneuse. Majordome et chanteuse assument également, à travers leurs diverses incarnations, des rôles codés typiques de la revue, caractérisée par les socio-types et les allégories. Mais cette dimension structurelle du couple de music-hall est également une métaphore politique. Le Majordome n'est en réalité qu'un avatar du personnage de l'Officier recruteur, qui vient, dans la séquence d'ouverture, enrôler de gré ou de force les habitants du village de Goliba, à grand renfort de rhétorique ; ses répliques reprennent, par bribes, des fragments d'un grand discours de De Gaulle, appelant à la mobilisation de l'Empire, discours repris – on l'a dit – lors de la « traversée » et que l'on entendra dans une séquence ultérieure⁸. L'association est donc claire entre le Général et les différentes figures endossées par le personnage de l'officier-majordome-guide et organisateur du jeu. Jeu qui consiste, finalement, pour le majordome, à recruter de force Goliba, à lui présenter une sulfureuse poupée chantante, et à la lui faire épouser tout en lui faisant endosser un pouvoir de pacotille. La cérémonie du mariage intervient dans un finale carnavalesque où le chœur des épouses des tirailleurs noirs devenus ministres et grotesquement affublés de costumes militaires rutilants, répond en chansons aux injonctions de l'officier-majordome-prestidigitateur devenu chef d'orchestre, qui leur fait égrener en musique les chapitres d'un manuel de savoir-vivre aristocratique à l'usage des jeunes maîtresses de maison⁹. Ainsi le texte, qui avait commencé par une

⁷ Sur la structure de la revue de fin d'année, prototype de la revue du XX^e siècle, voir Romain Piana, « L'imaginaire de la presse dans la revue théâtrale », *Médias 19* [En ligne], « Presse et scène au XIX^e siècle », sous la direction d'Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, publié le 30/06/2012, mis à jour le 19/10/2012, <http://www.medias19.org/index.php?id=3005>.

⁸ Koffi Kwahulé, *op. cit.*, p. 16-17, p. 19, et p. 27. ; il s'agit du discours du 30 juillet 1940.

⁹ Inspiré par le manuel de Nadine de Rothschild, *Le Bonheur de séduire, l'art de réussir. Savoir vivre aujourd'hui*, Paris, Le Grand livre du mois, 1991. La séquence rappelle la scène de la répétition de la cérémonie dans *La Tragédie du Roi Christophe* de Césaire (Aimé Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1970, acte I, sc. 3).

musique et une danse africaines suivie d'une invocation au Masque guérisseur, s'achève sur un « menuet » imaginaire, ponctué de « *choubidoubidou* »¹⁰ et de répétitions ineptes, et dirigé par l'officier-majordome. Dessaisi de son masque, Goliba est donc entraîné dans une mascarade politique à l'occidentale où il succombe aux charmes d'une Marie aux vertus ironiquement thaumaturgiques, nantie de tous les atours érotisés des allégories de cabaret. La référence au music-hall, fondamentalement ironique, organise donc souterrainement la dimension de satire politique du *Masque boiteux*. Le jeu des citations musicales ne fait que souligner ce discours ironique, depuis *J'ai deux amours* de Joséphine Baker, évoqué par un Tirailleur¹¹, jusqu'au *Concerto pour violon et hautbois* du Chevalier de Saint-Georges, joué par l'orchestre au début de la cérémonie finale, pendant que l'on sert le champagne¹².

Brasserie et le music-hall : stéréotypes et charge érotique

Un certain nombre de motifs associés au music-hall dans *Le Masque boiteux* se retrouvent dans *Brasserie*, mais dans une distribution et une économie différentes. Déconnectée cette fois de toute fonction historique, la référence au music-hall y comporte une dimension déréalisante encore plus appuyée, soulignant l'in vraisemblance de la fable et son caractère de conte ou de parabole allégorique ironique. Opérateur satirique, le motif du cabaret est également développé, bien davantage que dans *Le Masque boiteux*, du point de vue de sa charge érotique qui devient envahissante. Celle-ci s'incarne moins dans le corps que dans la voix, à la fois surérotisée et ironiquement sacralisée, dans un trajet musical paradoxal où le music-hall proprement dit se donne comme une dévalorisation de la musique classique et de l'opéra, un signe ethno-culturel massif largement frappé d'inauthenticité.

C'est avec l'évocation de la figure de Magiblanche, à la fin de la deuxième séquence du texte, que le music-hall fait son entrée dans la fable de *Brasserie*, pour ne plus la quitter une fois le personnage présent ; les deux clowns sanguinaires qui viennent de remporter la guerre civile, Cap-taine s'en fout la mort et Caporal Foufafou, ont atteint, en plein cœur de la jungle, une brasserie restée intacte, dont ils espèrent faire une source de bien-être, de réconciliation et de devises pour tout le peuple et surtout pour eux-mêmes, dans un grand élan de partage démocratique et de détournements de fonds publics. Ils viennent d'extorquer au gardien de la brasserie, Schwänzchen, après une séance de torture grandguignolesque et sous la menace d'un viol, le nom du détenteur des clés de fonctionnement de l'usine : il s'agit de Magiblanche, une Allemande partie au moment de la guerre civile et désormais meneuse de revue au Moulin Rouge, où elle bénéficie d'une notoriété immense sous le nom de « *la Joséphine Baker bavaroise* »¹³. Immédiatement appelée en urgence depuis Paris et interrompue dans son spectacle,

¹⁰ Koffi Kwahulé, *op. cit.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ *Id.*, *Brasserie*, p. 41.

Magiblanche fait son entrée, « *en tenue de meneuse de revue* »¹⁴ dans une séquence intitulée significativement « *Showbizz* » : le motif du cabaret s'y associe immédiatement à la satire politique. Koffi Kwahulé s'amuse à écrire une sorte de chanson d'entrée parlée, avec refrains parsemés d'allemand, un des rares moments où l'écriture joue avec les modèles musicaux de la revue :

Was hat sie wieder getan, Magiblanche ? Alors, qu'est-ce qu'elle a encore fait, Magiblanche ! Qui est-ce que j'ai encore volé, pillé, spolié ! Montrez-le-moi pour que je demande pardon, j'ai un spectacle qui m'attend ! *Was hat sie wieder getan, Magiblanche ?* Ai-je mené de nouvelles croisades ! Ai-je plombé de nouveaux wagons ? Qui est-ce que j'ai encore colonisé ! Qui est-ce que j'ai encore mal décolonisé ! J'accepte, d'avance, de me livrer à n'importe quelle expiation, mais faites vite, j'ai un spectacle qui m'attend !¹⁵

Immédiatement, Magiblanche se donne pour ce qu'elle est, une sorte de métaphore spectaculaire et séduisante de l'Europe colonisatrice et raciste, passée au stade de la repentance voire de la réparation. Mais cette réparation n'est qu'un trompe-l'œil : insensible au chantage et aux menaces de Capitaine-s'en-fout-la-mort chez qui elle voit bien le dictateur en puissance, Magiblanche accède très vite à ses demandes dès qu'il lui est proposé de partager l'argent qu'engendrera la reprise de l'activité de la Brasserie. Elle partage donc les codes de la mise en route de l'usine. Lieu de la prise de pouvoir dictatorial, la Brasserie s'avère ainsi une métaphore de la continuité de l'exploitation économique dans le système néocolonial et capitaliste ; son caractère déplacé (que vient donc faire une brasserie en pleine jungle ?) est à l'image de l'in vraisemblance de la figure hybride de Magiblanche, cette Joséphine Baker de Bavière et du Moulin-Rouge capitaine d'industrie en plein cœur de l'Afrique.

Figure de l'inauthenticité, Magiblanche est aussi celle de la fascination. Jouant à fond de la charge sexuelle de la femme au music-hall, Kwahulé fait du personnage une sorte de machine érotique irrésistible, tout à la fois dévoratrice et séductrice. Le Caporal Foufafou a pour seule obsession, dès qu'il l'a vue, de faire l'amour avec elle. Sa domination sur ses ouvriers se cristallise dans l'asservissement sexuel et castrateur auquel elle soumet le gardien Schwänzchen, auquel elle a donné son surnom, qui signifie, en Allemand, « *p'tite bite* »¹⁶, et avec lequel elle s'éclipse régulièrement pour assouvir ses envies. Or cette fascination, cette « magie blanche » (et donc théoriquement thaumaturgique) s'opère principalement par la musique, et singulièrement par la voix. Par deux fois, pendant que Schwänzchen lui fait l'amour, hors scène, elle élève, en allemand, un chant en forme de poème ou de prière, où l'ironie se mêle à l'extase lyrique, et qui déclenche un désir irrésistible, sexuel chez Foufafou, musical chez le Capitaine¹⁷. Ce dernier se met à reproduire la gestuelle d'un chef d'orchestre, tandis

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53-55, p. 71.

qu'un accompagnement instrumental (violons, piano, clarinette) se fait entendre¹⁸. C'est ainsi, de nouveau, que la musique classique se met à envahir l'espace sonore de l'Afrique, espace prétendument dévolu par la fiction au music-hall. Formes et auteurs de la musique allemande s'y trouvent convoqués de manière ironique, par une Magiblanche qui s'essaie à la voix opératique mais se révèle en réalité piètre chanteuse – et son opéra raté se mue en une polka hongroise de Strauss qui débouche, comme à la fin du *Masque boiteux*, sur une danse grotesque¹⁹.

Dans les deux pièces de Koffi Kwahulé, le motif du music-hall paraît, pour conclure, associé à une opération de déterritorialisation, au sens d'abord géographique du terme : il s'agit, à travers le voyage des tirailleurs ou le retour de Magiblanche, d'un mouvement d'importation et d'exportation de modèles. La meneuse de revue devient l'emblème d'un processus d'acculturation où le modèle « blanc », dans ses diverses dimensions, impose une domination politique, économique et, peut-être surtout, symbolique. Si son érotisme travaille sur la fascination, la théâtralité intrinsèque de la revue en fait également un efficace marqueur dramaturgique d'inauthenticité. Dès lors il n'est pas étonnant que le music-hall n'imprime pas véritablement une musicalité spécifique à l'écriture, sinon par la dérision, entre hommage et mise à distance, de la véritable musique noble des Blancs.

ROMAIN PIANA

IRET / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Courriel : romain.piana@univ-paris3.fr

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.