

PIERRE LETESSIER

Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé : de la parenthèse à la béance

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 clairement montré que cette écriture était une écriture-jazz¹. 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.

La conception des didascalies chez Kwahulé s'inscrit dans une tendance contemporaine qui consiste à ne pas donner à ces indications une fonction injonctive mais à les formuler sur le mode du « peut-être ». Koffi Kwahulé parle de « parenthèses hypothétiques », qui visent à supprimer la tentation des certitudes et à construire ce qu'il appelle « la béance »², c'est-à-dire des points d'ouverture absolue qui obligent le metteur en scène à réinventer les données du jeu théâtral et le champ des possibles – au risque du vertige et de la violence du questionnement, puisqu'on parle de béance pour un gouffre dans lequel on peut tomber, ou pour une plaie profonde.

En ce qui concerne les didascalies musicales, l'esthétique du « peut-être » prend une première forme facilement repérable : les indications de morceaux musicaux se font très souvent, selon une expression récurrente, « à titre indicatif »³ ; et le metteur en scène est toujours libre de choisir n'importe quel morceau, pas forcément de jazz, même lorsque l'auteur donne une indication musicale précise⁴. En revanche, le moment où la musique surgit ou prend fin n'est pas présenté « à titre indicatif ». Cela signifie-t-il que

¹ Gilles Mouëllic, « Cette vieille magie noire de Koffi Kwahulé : un pacte avec le jazz », *L'Esprit Créateur*. « Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas », vol. 48, No. 3, 2008, p. 89-96. Gilles Mouëllic, « Misterioso 119 de Koffi Kwahulé », *Africultures*. « Fratries Kwahulé : scène contemporaine cœur à corps », No.77-78, juillet 2009, p. 16-23. Virginie Soubrier, *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. Koffi Kwahulé et Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007.

² Kwahulé et Mouëllic, *Frères de son...*, p. 51.

³ Par exemple dans *P'tite souillure* : « Musique... À titre indicatif, écouter du côté de Alabama de Coltrane » (p. 62.) ; « Une musique s'élève. À titre indicatif, écouter du côté de Strauss. » (p. 81.), Koffi Kwahulé, *Big shoot*, suivi de *P'tite souillure*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000.

⁴ Kwahulé et Mouëllic, *op. cit.*, p. 56. Cela signifie que même lorsqu'elles ont une formulation non modalisée, les didascalies ne sont que des propositions.

les didascalies musicales n'ouvrent des parenthèses hypothétiques que pour le choix du morceau ? Dans ce cas, la perspective d'une béance paraîtrait assez exagérée... Ou plutôt que les parenthèses hypothétiques s'ouvrent véritablement dès lors qu'on a l'indication ferme d'une musique – ce, quelle que soit la musique choisie ? Dans ce cas, la musique, inscrite dans les didascalies, aurait donc pour fonction essentielle de produire une béance dans le texte et d'ouvrir de nouvelles possibilités de représentation ? Une étude limitée aux indications qui ouvrent les pièces (la liste des personnages et la didascalie initiale) pourrait le montrer.

Les musiciens-personnages

La pièce qui a fait connaître Koffi Kwahulé, *Cette vieille magie noire*, intègre des musiciens dans la liste des « personnages » : à la fin de celle-ci, on trouve « Un quartette de jazz (indispensable) ». Une telle indication est troublante, car elle n'a rien d'évident quand on lit la pièce : les musiciens du quartette ne parlent pas, en effet, et surtout, à l'exception d'un cabaret, ils se retrouvent dans différents espaces sans qu'on puisse leur trouver une logique de personnages. Même si l'on considère que leur formation collective les apparente à un chœur⁵, ce classement dans la liste initiale soulève quantité de questions et met à mal les conceptions traditionnelles, que ce soit du personnage ou du choréute⁶.

Ces musiciens ne sont pas les seuls à être désignés comme des personnages chez Kwahulé. Dans *Jaz*, à côté d'« Une femme », on a « Un jazz (un seul instrument) ». Dans *Misterioso-119*, la première réplique de la pièce, par le biais d'une didascalie interne, présente encore un musicien-personnage, même s'il est hors champ : « *Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence* » dit la première voix. Dans ces deux pièces aussi, ces musiciens-personnages, qui sont ici désignés par leur instrument, suscitent nombre de questions quant à la façon de les faire jouer comme musiciens et comme acteurs, si on décide de les mettre sur scène.

Surtout, quelle que soit la manière dont le metteur en scène traite ces musiciens, une chose est sûre : leur présence même a des conséquences sur le mode d'interprétation des acteurs. Car les personnages entendent la musique et leur écoute crée des formes d'interaction avec les musiciens-personnages. Dans *Cette vieille magie noire*, par exemple, le tout début de la pièce montre qu'un personnage, Shadow, a le pouvoir de commander aux musiciens. Dans *Misterioso-119*, les monologues et les dialogues sont interrompus par des remarques soudaines sur l'interprétation de la fille au violoncelle. Outre l'impression étrange d'entendre les acteurs dialoguer subitement avec la musicienne invisible, ou plutôt avec son violoncelle, cette écoute constitue une des principales façons de caractériser les personnages dans l'instant présent. En effet, dans cette pièce sans aucune didascalie externe, où même le nom des locuteurs ne figure pas,

⁵ Soubrier, *Koffi Kwahulé...*, p. 117.

⁶ *Ibid.*, p. 121-122.

il est difficile de savoir qui est qui ; mais il y a celle qui déteste cette musique, celle qui l'aime, celle qui l'associe à un moment crucial (celui d'un premier regard), celle qui trouve étrange cette fille... Il y aussi celle qui ne l'entend pas ; c'est le cas du seul personnage extérieur à l'espace carcéral de la pièce, celui de l'intervenante de théâtre : elle se singularise par le fait qu'elle n'entend pas la musique, ou plutôt qu'elle ne dit pas qu'elle l'entend⁷. Quand elle reconnaîtra l'avoir entendue, elle mourra. Ainsi, s'il est banal de considérer que chaque personnage a une musique intérieure (c'est, du moins, une façon assez commune de travailler un personnage), il existe aussi chez Kwahulé une musique extérieure des personnages, qui est à la fois la même (elle constitue un décor sonore omniprésent qui enferme les prisonnières dans un seul espace) et pas la même, dans la mesure où l'écoute est différente selon les personnages.

Il y a donc une écoute du musicien qui détermine le lieu et caractérise les personnages – bref, qui fait entièrement partie du jeu des acteurs. Il ne faut pas s'y tromper, cette proposition de jeu est nouvelle, puisqu'il s'agit de réinventer l'écoute en ajoutant celle du musicien à celle du comédien. L'écoute du partenaire, fondement du jeu, devient ici double : elle est théâtrale et aussi musicale. Cela prend une forme remarquable dans *Jaz* où la didascalie initiale pose l'instrument de jazz comme l'unique partenaire de la voix qui monologue :

Un jazz (un seul instrument)
qui, de temps à autre,
troue / est troué
enlace / est enlacé
par la voix de la femme.

Cette curieuse formulation qui fait sens à l'actif et au passif précise le mode de relation entre l'instrument et la voix, entre le jazz et Jaz, en désignant cette voix comme le meneur du jeu. Soit elle l'emporte sur l'instrument qui est « troué » / « enlacé » au terme d'un combat (érotique), soit elle joue avec l'instrument, en se plaçant à ses côtés et en lui donnant sa puissance – c'est le sens de la forme active : l'instrument agit (« troue » / « enlace ») grâce à la voix. En inscrivant la musique dans le monde des personnages, en donnant à l'acteur un autre partenaire – le musicien –, les didascalies (externes et internes) déplacent donc les frontières du jeu. Il ne s'agit pas de jouer sur la musique, mais de jouer avec. On peut y voir une incitation à utiliser la voix et le souffle de l'acteur comme un instrument, mais il ne s'agit pas seulement de faire passer la voix dans le domaine de la musique. Il s'agit aussi, et peut-être même surtout, du mouvement inverse, qui ouvre des béances pour le metteur en scène et qui consiste à faire passer la musique dans le domaine du théâtre. Ce qui pose une double question qui n'est simple qu'en apparence : comment faire jouer le musicien pour qu'il soit, tout en restant musicien, l'équivalent d'un personnage pour les personnages en scène ? Autrement dit,

⁷ Elle se singularise aussi par le fait qu'elle est la seule à pouvoir faire entendre une autre musique, sur laquelle elle fait danser les prisonnières.

en ce qui concerne l'acteur, comment jouer avec un personnage qui n'en est pas vraiment un ?

Avoir ou ne pas avoir un corps dansant

Venons-en maintenant aux indications de la musique dans les didascalies initiales qui précèdent les premières répliques des acteurs. Ont-elles aussi la fonction d'ouvrir des parenthèses hypothétiques et des béances ?

Je ne prendrai qu'un seul exemple, celui de *Blue-s-cat*. Comme dans plusieurs textes dramatiques de Kwahulé, la didascalie initiale décrit ce qui constitue la première séquence de la pièce. C'est un passage muet qui pose la situation : un homme et une femme dans un ascenseur – qui monte. Avec, comme il se doit, une musique d'ascenseur : *What a wonderful World* par Louis Armstrong dans « la version la plus ouatée ». Et avec un incident déclencheur : la panne d'ascenseur.

La musique ne se limite pourtant pas à la création de l'ambiance. Elle apporte à la séquence une dose d'énigme dramaturgique. D'abord, l'arrêt de l'ascenseur suit immédiatement celui de la musique et cet enchaînement chronologique donne l'impression que celle-ci est la source de l'action, que son interruption est la cause directe de la panne. Ensuite et surtout, avant même qu'elle ne cesse, la musique crée déjà une première situation énigmatique. En effet, l'homme et la femme esquissent ensemble les mêmes mouvements d'une danse imperceptible : « *Ballet léger de corps en apesanteur. Imperceptiblement au diapason l'un de l'autre. Heureux.* » Or, ils dansent les yeux presque fermés, c'est-à-dire sans « *se rendre compte / [...] tenir compte de la présence de l'autre* ». La didascalie décrit donc un moment d'apesanteur, de plénitude étonnante entre deux êtres qui ne se regardent pas et qui pourtant dansent parfaitement ensemble – qui ont, en somme, développé un autre mode d'écoute...

Cette séquence musicale posée par la didascalie constitue une parenthèse hypothétique au sein de la pièce. En effet, dès l'instant où la musique cesse, passée une première réaction de panique pour la femme, tout se modifie : les corps sont immobiles, les yeux ouverts, et il n'est plus question d'être au diapason. Ils monologuent chacun dans leur coin, et ils sont tout sauf heureux : lui, repense à des problèmes de déclaration fiscale, elle est morte d'angoisse d'être enfermée avec un homme. Cette séquence se jouera pourtant un peu plus tard dans la pièce, comme une parenthèse onirique, dans une version plus poussée :

Ils se taisent soudain pendant qu'enfile *What a wonderful World*.

Les corps saisis par la musique se mettent à bouger.

L'ascenseur, apparemment sous la pression de la musique, explose, les parois disparaissent dans les cintres – ou dans les coulisses.

La lumière devient soudain féérique comme dans une comédie musicale hollywoodienne.

Ils dansent alors sur tout le plateau, et les corps s'enlacent, les lèvres se cherchent. Et quand la musique s'arrête, la danse prend fin ; et l'homme et la femme se retrouvent chacun dans leur coin, dans l'ascenseur qui s'est reformé. La musique ouvre donc clairement une parenthèse hypothétique – ici féérique – puisqu'elle a le pouvoir de

donner un mouvement aux corps et même aux choses (l'ascenseur explose), qui les place dans une autre dimension⁸, dans une situation corporelle (et érotique) totalement différente.

Le fait que cette parenthèse hypothétique s'ouvre à deux reprises dans la pièce signifie donc que le premier moment musical n'est pas coupé du reste de la pièce, comme le terme de parenthèse pourrait le faire penser. Au contraire, puisqu'elle est comprise dans la didascalie initiale cadre, la musique donne des indications sur l'ensemble de la pièce, mais des indications qui sont en partie négatives puisqu'elles posent ce qui n'est plus dès l'instant où la musique cesse – ce qui n'est plus, c'est-à-dire aussi ce qui a été et donc ce qui peut revenir. Or, l'écriture négative est un autre mode de l'esthétique du « peut-être » des didascalies. En effet, les hypothèses suscitées par les didascalies sont toujours orientées, et écrire ce qui n'est pas, c'est encore indiquer d'autres pistes pour trouver ce qui pourrait être. Il y a donc là, au début de la pièce, dans cette séquence qui associe la musique, la danse et le silence verbal, une béance qui s'ouvre, un questionnement sur les fondements du jeu, sur la parole et le corps, que je voudrais esquisser ici.

Après une telle séquence initiale, qu'est-ce que parler ? La parole est ce qui naît quand il n'y a plus de musique, quand les corps sont immobilisés, que les mouvements sont interrompus. Parler, c'est parler après une violence faite au corps. (On sait que le viol est au cœur de la dramaturgie de Kwahulé.) Au début de *Blue-s-cat*, la parole surgit après la perte de la sérénité et du bonheur. Et elle est immédiatement mise en tension⁹.

Après une telle séquence, qu'est-ce que le corps ? Nous venons de voir que la parole commençait quand le corps ne pouvait plus danser. Le théâtre de Kwahulé se caractérise, en effet, souvent par des espaces d'enfermement et par un certain statisme. Kwahulé lui-même le définit en ce sens comme un théâtre de la parole¹⁰. Mais cet immobilisme se comprend précisément en tension avec ce corps dansant qui se trouve dans plusieurs séquences d'ouverture. C'est une proposition théâtrale forte pour l'acteur : il s'agit de jouer un personnage plutôt immobile, mais après avoir trouvé son corps dansant. De même qu'il y a une musique intérieure qu'on n'entend pas, certains personnages ont une danse qu'on ne voit presque plus/pas. Une danse intérieure qui est montrée au début, dans la parenthèse hypothétique de la didascalie et qui constitue alors une donnée fondamentale du personnage, en partie virtuelle. Les personnages de *Blue-s-cat* ont d'abord un corps dansant puis ils doivent jouer avec un corps qui ne danse plus. La didascalie initiale leur donne, en quelque sorte, un corps dansant en négatif.

Ce problème de la perte du corps dansant est au cœur d'un grand nombre de pièces de Kwahulé. Dans *Cette vieille magie noire*, le personnage principal ne veut plus danser / boxer ; dans *Misterioso-119*, celle qui va tuer est la seule prisonnière à ne pas pouvoir

⁸ On retrouve exactement le même phénomène dans *P'tite souillure*.

⁹ Le silence verbal qui ouvre la pièce participe encore à la mise en tension de la parole. Voir la communication de V. Soubrier dans ce volume.

¹⁰ Kwahulé et Mouëllic, *Frères de son...*, p. 58.

exécuter une danse de pom pom girls sur un air de musique classique ; dans *P'tite Souillure*, les personnages cherchent à reproduire la danse du masque qui ouvre la pièce ; dans *Jaz*, l'amie de Jaz, Oridé, est une strip-teaseuse qui ne danse plus ; l'héroïne de *Bintou* rêve d'exécuter la danse du ventre, c'est-à-dire de ne pas avoir un corps mutilé ; dans *Big Shoot*, Stan dit qu'il danse comme un pied... Un des enjeux principaux du personnage est en somme d'avoir ou de ne pas/plus avoir un corps dansant, et c'est ce corps dansant en négatif que le jeu de l'acteur doit donner à voir... quand il ne danse pas.

Les didascalies musicales du théâtre de Koffi Kwahulé font donc beaucoup plus que signaler la présence d'une musique sur scène ; elles ont un rôle dramaturgique essentiel puisqu'elles interrogent les conceptions de l'espace, du personnage et du jeu. En ouvrant ce que Kwahulé appelle des parenthèses hypothétiques qui deviennent, si on les considère avec sérieux, une véritable « béance », elles poussent, en effet, les metteurs en scène à réinventer l'écoute et la façon d'utiliser le corps et la voix. Elles fonctionnent ainsi, selon la propre conception de l'auteur, comme les didascalies par excellence. Comme telles, elles ne sont pas un simple texte différent, elles ont pour fonction de rendre le texte et le spectacle théâtral différents. Par conséquent, si Virginie Soubrier a montré dans sa thèse que l'écriture-jazz de Kwahulé visait à dépasser les limites de la forme dramatique, les didascalies qui signalent la présence d'une musique participent aussi à la création de ce théâtre jazz, mais à leur propre façon: non en ajoutant de la musique à la musicalité de la langue, mais en poussant le metteur en scène à créer, par la béance de la musique, les conditions d'une interprétation différente.

PIERRE LETESSIER

IRET / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Courriel : pierre.letessier@univ-paris3.fr