

## MÁRIA MINICH BREWER

### Mise en seuil des corps et des voix dans le théâtre des diasporas

Le théâtre, depuis toujours, est inséparable d'une pensée du seuil. L'ensemble des dispositifs du théâtre ont des rapports au seuil qui relie et oppose, entre autres, la scène et la salle, leur côté concret et symbolique, le dehors et le dedans, le texte et la performance, l'acteur et le personnage, le corps et la parole, etc. Or, cet article porte sur les seuils qui traversent les corps et les voix au théâtre, spécifiquement dans le théâtre africain des diasporas qui réinvente les conditions pour des passages entre corps et voix dans l'espace, le temps et l'événement. Dans les pièces de dramaturges tels que Marcel Zang, José Pliya, Caya Makhélé, Michelle Rakotoson, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, l'écriture poétique et scénique opère des dépassements de ce que l'on peut appeler les 'régimes' qui règlent les corps et leur parole. C'est par la transformation de ces régimes en un art des seuils que l'événement du théâtre advient. Penser les nouvelles dramaturgies des diasporas comme un art des seuils permettra de saisir comment elles déplacent les représentations qui obéissent à des régimes idéologiques de « faire voir », de « faire parler » et de « faire penser ». Depuis le travail de Michel Foucault sur le biopouvoir, nous savons que ces régimes exercent un pouvoir sur les corps dans leurs manifestations, langages et histoires. Un théâtre des seuils déplace les corps parlants dans toutes les dimensions de son aire de jeu, autant matérielles et symboliques.

Que peut le théâtre aujourd'hui et plus particulièrement que peut un théâtre des seuils pour débloquent les passages à des dimensions inédites et pour les rendre perméables ? La question est d'autant plus urgente que l'instrumentalisation et le devenir-commodités des corps et des paroles passent précisément par des promesses de passages sans frein, ouverts, immédiats et automatisés. Peut-on affirmer sans hésitation que le corps dans le théâtre francophone diasporique est un lieu singulier de subversion ? La réponse de Sylvie Chalaye à cette question est résolument affirmative, à savoir que ce théâtre produit une « *dramaturgie du carrefour, une dramaturgie de la rencontre* » qui existe dans « *une tension entre l'Afrique des origines, l'histoire européenne et le tropisme outre-Atlantique* ». <sup>1</sup> Or c'est précisément un théâtre où une « *poétique des voix du corps* » fait surface dans la mesure où le corps, porteur de mémoire et articulant l'histoire, se fait instrument. <sup>2</sup> Pour Chalaye le corps est un instrument

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « La Voix des corps : prologue », *L'Esprit Créateur*. « Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas », vol. 48, No.3, 2008, p. 1.

<sup>2</sup> *Id.*, « Pour une poétique des corps en écritures », *L'Esprit Créateur*. « Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas », *ibid.*, p. 9. Christophe Konkobo écrit que les personnages de Koffi Kwahulé « *dédoublés ou fragmentés, se veulent des corps que médiatise le jeu et le verbe* ». « Corps fragmentés et identités

parlant, car « *ces écritures placent le corps au centre de la fabrique littéraire, ce sont les rythmes du corps qui engendrent l'œuvre* ». <sup>3</sup>

Dans ce que je propose de désigner un art des seuils, ces dramaturgies opposent des écritures des 'corps parlants' au 'faire parler' répressif et leurs régimes d'images dans la « société du spectacle » (Guy Debord). Mais traverser les seuils signifie passer par le passé dense des voix, des corps et de leurs langages ; dans cette perspective, le dispositif de la scène est *lieu de passage* où se croisent, entrent en collision et s'échangent les histoires et l'Histoire. Les dramaturgies des diasporas remettent en scène pour les déplacer les dispositifs qui permettent au corps de porter la voix et à la voix de porter le corps. Comme nous savons depuis bien longtemps et plus récemment depuis la dramaturgie paradigmatique de Samuel Beckett et les expérimentations du théâtre postmoderne, rien ne garantit la synchronie entre la parole et le geste. Ainsi, au moyen des pratiques théâtrales qui les interrompent et les déplacent, les corps et les voix sont 'remarqués' comme seuils, comme les lieux mêmes de devenir-seuils. Ce théâtre dévoile alors aux spectateurs que les frontières en général ne sont pas limitées à des bords stables, visibles, perceptibles ou évidents. Ce sont plutôt des séismes jusqu'alors impensés et inconscients qui, en traversant les individus, leurs histoires et leurs réalités, s'annoncent là où nous ne les attendons pas.

Pour le philosophe Jacques Derrida, la pensée métaphysique occidentale est fondée sur l'opposition réglée entre la parole et l'écriture, la présence et l'absence, le même et l'autre, le dedans et le dehors, l'intelligible et le sensible, et, justement, la voix et le corps. Poursuivant leur déconstruction tout au long de sa vie, jusque dans les séminaires portant sur la notion du seuil qui sépare l'animal et l'humain, Derrida insiste sur la nécessité d'interroger la notion traditionnelle qui traite le seuil au singulier, comme « *l'unité insécable et atomique du seuil d'un seul seuil* » et comme une ligne de démarcation « *aussi indivisible qu'une ligne sans épaisseur qu'on ne pourrait franchir ou se voir interdire de franchir qu'en un instant ponctuel et en un pas lui-même indivisible* ». <sup>4</sup> D'ailleurs, il signale que le mot « seuil » vient du latin *solum* qui signifie le sol ou « *le fondement sur lequel on appuie le linteau d'une architecture ou la plante des pieds* ». <sup>5</sup> D'ailleurs Derrida observe « *Que le passage n'ait sous lui aucun sol fondateur et aucune ligne indivisible, cela nous commande de repenser la figure même du seuil (sol, solidité fondatrice, limite entre le dehors et le dedans, l'inclusion et d'exclusion, etc.)* ». <sup>6</sup> La déconstruction du seuil consiste ainsi à passer d'un « seuil »

---

nomades : inscriptions du corps dans le théâtre de Koffi Kwahulé », in *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, sous la direction de Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse, Ottawa, Éditions L'Interligne, 2009, p. 63.

<sup>3</sup> Sylvie Chalaye, *op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Séminaire la bête et le souverain, t. I (2001-2002)*, Paris, Galilée, 2008, p. 411-412.

<sup>5</sup> Derrida, *Séminaire...*, p. 412.

<sup>6</sup> *Id.*, *Séminaire la bête et le souverain, t. II (2002-2003)*, Paris, Galilée, 2010, p. 442.

indivisible au pluriel des « seuils » permettant d'ouvrir la limite entre le dehors et le dedans, entre l'inclusion et l'exclusion.

Le théâtre, comme champ exemplaire d'une expérimentation du perceptible, du sensible et de l'intelligible, a depuis toujours cherché à défaire, voire déconstruire, toute notion du seuil comme une ligne de démarcation indivisible et insécable. En effet, le travail de la scène suppose qu'on puisse déplier les limites entre le dedans et le dehors, entre l'ici et l'ailleurs, entre le moi et l'autre. C'est ainsi que le théâtre des diasporas porte au centre de ses pratiques une recherche singulière sur des seuils que travaillent les voix et les corps et leurs possibilités dramaturgiques matérielles et symboliques. On pourrait dire que ce travail théorique et pratique qui se propose de rendre si vivement explicites les seuils implicites de la scène (de la modernité) caractérise l'ensemble des pièces de la nouvelle dramaturgie diasporique. Les pièces de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui, pour ne mentionner que ces dramaturges-là, s'interrogent sur l'intersection des corps et des voix afin de mettre en seuils leurs dispositifs de liens et leurs articulations. D'une certaine manière, leurs pièces font écho au titre de la pièce de José Pliya *Nous étions assis sur les rivages du monde*. Mettant en scène et en seuil la problématique d'un « nous », la pièce déplie un séjour inaccessible et un réel clivé par les rivages qui 'rivent' un monde fracturé dans tous les sens.

Chez Efoui le sens politique de cette esthétique nouvelle est fondé sur l'idée que le théâtre doit jouer un rôle de « surexposition » critique de ce qu'il appelle la ligne de démarcation. Notons les termes d'Efoui lorsqu'en réponse à une question sur la frontière dans *Solo d'un revenant* il affirme :

la ligne de démarcation est en effet bien tracée [...] C'est un espace concret que l'on peut lire géopolitiquement si on veut, et ça peut aller jusqu'à un espace totalement abstrait, comme un décor de théâtre. [...] Tous mes livres sont d'ailleurs traversés par cette même question : les démarcations homme-femme, chrétiens et les autres, musulmans et les autres, la démarcation ethnique, nous et les autres...<sup>7</sup>

Efoui invente une esthétique théâtrale du devenir volatile faite d'une pluralité d'espaces, de temps, de corps, de voix et de langages. C'est un théâtre donc qui traverse en tous sens le seuil ou les démarcations dans le but de les démonter, c'est-à-dire d'en empêcher le fonctionnement automatique « phagocyte » individus et sociétés. Par exemple, dans le texte *Enfant, je ne racontais pas d'histoires*, l'enfant narrateur se souvient des sensations, des images singulières, et des mémoires du sensible qu'il a connues. Celles-ci sont figurées comme « un entrelacement de routes, de chemins, de sentiers apparaissant et disparaissant » qui sont cependant effacés au profit de « Cartographes à qui ils n'apparaissaient qu'une fois, prenant la pose pour ainsi dire ».<sup>8</sup> Refusant de se laisser prendre au piège des « cartes en trompe-l'œil » illusoires,

---

<sup>7</sup> « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », entretien de Taina Tervonen avec Kossi Efoui à propos de *Solo d'un revenant*, *Africultures* [En ligne], No.74, décembre 2008. <http://www.africultures.com/php/index>.

<sup>8</sup> Kossi Efoui, *Enfant, je ne racontais pas d'histoires*, in *Une enfance outremer*, textes réunis par Leila Sebbar, Paris, Seuil, 2001, p. 89.

l'enfant rejette tout arrêt de mouvement du sensible comme un vaste « *parasitage* » du réel devenu image figée.

À l'encontre des géographies de la division qui séparent, le projet esthétique d'Efoui interroge à fond les (dés)incarnations des voix et des corps qui pour lui impliquent une mise en mouvement pour contrecarrer ce monde figé. Dans *Oublie !*<sup>9</sup>, dont les personnages quasi allégoriques sont L'Enfant, La Sauvage et des Voix, les métamorphoses émergent des corps résiduels dispersés et réduits en poussière. Ces métamorphoses suggèrent la possibilité pour ces corps de reprendre chair et voix au moyen d'un instrument à chants, peut-être le langage, que recomposerait la quête de l'Enfant. Là où la Cité des flèches et des siècles ordonne l'oubli, l'instrument recomposé réussit à retrouver le chant qui suspend la mort.

Dans son épurement même, le texte d'Efoui interroge la possibilité pour l'art d'inventer des passages, c'est-à-dire des seuils, entre chant et violence, mémoire et oubli, le monde des histoires et le monde des hommes. La notion du masque fait ainsi retour dans *Oublie !* de même qu'elle traverse dans toutes leurs dimensions les pièces comme *Le Carrefour*, *Récupérations*, *Concessions*, et *Io (tragédie)*. Efoui s'est à maintes reprises expliqué sur la place qu'occupe le masque dans sa dramaturgie. Reprenant le terme de Freud pour parler de l'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, il dit que le familier devient étrange « *par le truchement du masque, par le jeu qui transforme le corps en masque* ». <sup>10</sup> Le masque devient ainsi le dispositif majeur de son théâtre des seuils. Laurence Barbolosi écrit que chez Efoui « *le corps de l'acteur est envisagé comme support de visibilité, autant du personnage que de l'acteur, mais non pas comme lieu d'incarnation. Le corps acteur est absent, car seule la nécessité du dire justifie son statut scénique* ». <sup>11</sup> Autrement dit, les corps et les voix sont effectivement mis en seuils, mais sans s'incarner sur un sol, un *solum*, ancré dans la stabilité.

Notons que dans un théâtre des seuils, l'événement arrive autant par le temps que l'espace. Pour le philosophe et dramaturge Jean-Christophe Bailly, le plateau « *est une surface universelle, apatride, neutre, inappropriable* » où le théâtre ne peut exister « *qu'en s'opposant à tous les usages usufruitiers du temps* ». <sup>12</sup> Il affirme qu'il y a « *quelque chose de ce refus dans toute occupation artistique : écouter, regarder/donner à regarder et à écouter* ». <sup>13</sup> Ce refus artistique de la consommation du temps opère un

---

<sup>9</sup> *Id.*, *Oublie !*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2011.

<sup>10</sup> « Masques et apparitions. » entretien de Taina Tervonen avec Kossi Efoui », *Africultures* [En ligne], No.38, mai 2001. <http://www.africultures.com/php/index>.

<sup>11</sup> Laurence Barbolosi, « Rythme, corps et voix (l'Entre-deux rêves...) », *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures*, « Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage », No.86, décembre 2011, p. 139. Sylvie Chalaye voit l'espace d'Efoui comme un espace stratifié, poreux et pluriel où passent « *les strates archéologiques du passé* », p. 198.

<sup>12</sup> In Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, *Le Théâtre, le peuple, la passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 64.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 64. Les opérations artistiques « *se déploient à l'intérieur d'une aire qui résiste à la consommation du temps, et qu'on peut aussi décrire comme une aire de résistance à la quantité, aux régimes de*

ralentissement qui pour Bailly inaugure une temporalité autre pourvue d'une dimension critique. Or, nous découvrons dans le théâtre diasporique un ralentissement du mouvement du temps usuel et sans échos orienté à des fins de consommation. Ce temps figé rejoint d'ailleurs l'idée d'un monde sensible parasité tel qu'Efoui le conçoit. Mais un temps autre s'élabore comme la (dés)incarnation des personnages, l'espace scénique dilaté et la multiplication des langages et des voix. Au moyen de leurs dramaturgies singulières, Kossi Efoui et Koffi Kwahulé mettent en seuils un théâtre de *ralentissement* qui ausculte les possibilités des corps et des voix.

Dans *Frères de son*, Koffi Kwahulé indique que « *Le jazz est une affaire de corps, mais une affaire de corps absents [...] Comment reconstruire le corps éparpillé ?* »<sup>14</sup> Son écriture se veut une réflexion sur la violence faite au corps à travers l'expérience du corps noir « *construit* », dit-il, dans « *le viol de la traite et de la colonisation* ». <sup>15</sup> Au corps éparpillé correspond alors la nécessité d'une « *écriture de l'écoute* » qui rassemble pour lui « *une musique de communauté, d'échange* ». <sup>16</sup> Ses longs monologues permettent ainsi d'*habiter une durée* donnant lieu à une écoute autre où le spectateur « *ait plus envie d'écouter que de regarder* ». <sup>17</sup> Le déploiement de la voix du corps ouvre l'espace d'une écoute et, même, d'une visibilité du son.

Se référant à la pièce *Jaz*, Kwahulé signale la présence d'une « *tension entre la situation quasi carcérale du personnage et son esprit qui s'envole dans un mouvement incessant* ». <sup>18</sup> Mais entre la clôture et l'aspiration à la liberté, dit-il, « *Ce sont les mots tels qu'ils sont organisés qui vont permettre de sortir de l'immobilité et de l'espace fermé [...] C'est la musique qui permet de s'échapper* ». <sup>19</sup> Or, en termes d'une dramaturgie des seuils, c'est le langage qui déplie les seuils de la voix du corps afin d'entendre les 'corps parlants'. Les monologues des personnages de Kwahulé, pour la plupart mais non exclusivement féminins qui sont piégés dans une situation de terreur, les emportent dans un mouvement au ralenti qui déplie et fait voir les seuils du langage qui sous-tendent le réel des sujets menacés et des prédateurs menaçants. Dans bien des pièces, telles *Bintou*, *Jaz*, *Big Shoot*, *Blue-S-cat*, *P'tite souillure* et *Néma* la tension des voix monte jusqu'à faire transfigurer les corps immobilisés, en apnée, en corps parlants et propulsés à l'action. Les voix ainsi tendues dans l'espace-temps du jeu provoquent l'événement qui, s'il brise la tension par sa violence, clôt souvent la pièce sur un vide profond, irrémédiable. Ainsi, chez Kwahulé, un art des seuils matérialise et symbolise le

---

*quantité et d'accumulation ou d'empilement par lesquels, sans égards, notre monde se propage et se densifie comme un immense effet-monde sans échos ni contreparties, compact, brusque, non dilaté* ».

<sup>14</sup> Koffi Kwahulé et Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007, p. 13.

<sup>15</sup> Kwahulé et Mouëllic, *Frères de son...*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 59.

temps dans un ralentissement qui déploie des voix et des corps hantés dans l'espace et le temps.

Il faudrait, selon Jean-Christophe Bailly, envisager « *une pensée des passerelles, une pensée du seuil. Le seuil ne nie pas la différence, mais l'accepte et accorde le visiteur et le visité selon la force d'un lien qui les oblige. Le seuil ne nie pas qu'il y ait un dehors et un dedans, au contraire il en est même la reconnaissance, mais il les ouvre l'un sur l'autre* ». <sup>20</sup> Ainsi, au lieu de remettre en scène les lignes de démarcation servant à bloquer les passages, le théâtre des diasporas réalise une mise en seuils de l'événement tissé de voix, de corps et de syntaxes inédits. Cet art contemporain qui est fait de 'passerelles' et de passages des seuils, *limen* <sup>21</sup> à la fois bord et commencement, c'est l'avènement de devenirs-paroles et de devenirs-corps à la fois réels et urgents.

---

MÁRIA MINICH BREWER

University of Minnesota  
Courriel : mbrewer@umn.edu

---

<sup>20</sup> Jean-Christophe Bailly, « Préface » in Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 20.

<sup>21</sup> Dans le travail critique de Richard Schechner, le rapport du théâtre avec l'anthropologie de Victor Turner est théorisé comme pratique liminaire. Nous ne pouvons pas développer ici le seuil dans ses rapports au liminaire. Voir Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.