

Koffi Kwahulé et la magie en scène

Christophe Konkobo,
Tennessee State University, Nashville

La dramaturgie de Koffi Kwahulé convoque de manière consistante sur la scène des moments singuliers de célébrations où le corps, le verbe, et même l'espace se conjuguent pour créer un rituel magique. Ses pièces ne se veulent pas, comme celles de Wêrê Wêrê Liking par exemple, une dramatisation des rituels africains traditionnels, et pourtant elles reposent sur une esthétique qui plonge dans la nature sacrée de l'art dramatique et constitue de ce fait un théâtre magique au sens que lui confère Antonin Artaud. Kwahulé utilise son écriture comme un moyen de mettre le lecteur ou le spectateur en crise, mais il le fait en créant sur scène du plaisir avant toute chose. Son art fait souvent écho aux esthétiques développées par bien des dramaturges qui l'ont précédés et vise à brouiller continuellement les frontières qui existent au théâtre. L'analyse suivante se sert de la définition artaudienne de ce que c'est que le double magique du théâtre pour ensuite illustrer les particularités dramaturgiques des pièces de Kwahulé—en l'occurrence *Cette Vieille magie noire*¹ et *P'tite-Souillure*²—qui en font des exemples d'illusionnisme sur la scène.

Antonin Artaud fait dans les années 1930 le procès du théâtre occidental qui, selon lui, accorde trop d'importance au texte et à la parole et s'intéresse peu à l'utilisation d'un certain nombre de langages intrinsèquement dramatiques. Il voulait en effet que le théâtre retrouve « la force de suggestion, la violence et la vérité des objets, le jaillissement d'une poésie *jusqu' alors invisible*, la réintégration d'une magie³. » Dans *Le théâtre et son double*⁴, œuvre qui rassemble la majorité des écrits théoriques d'Artaud, l'auteur y fait mention de façon récurrente de « la magie » qu'il considère comme une pratique essentielle que doit investir la création dramatique. Cependant, bien qu'il s'inspire des spectacles et traditions du Mexique qui l'ont beaucoup marqués lors de son séjour dans ce pays d'Amérique latine, ainsi d'ailleurs que d'un spectacle du théâtre balinais qu'il a vu lors d'une exposition coloniale en France, son idée du théâtre magique

¹ Kwahulé, Koffi, *Cette Vieille magie noire*, Carnières, Lansman, 1993.

² Kwahulé, Koffi, *P'tite-Souillure*, Paris, Théâtrales, 2000.

³ Naugrette, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p.198.

⁴ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1967.

ne se veut pas un calque stérile des cérémonies rituelles et des spectacles traditionnelles qui s’y rapprochent. La magie dont il s’agit est d’abord une remise en question continuelle des sentiers battus du théâtre—surtout dans sa composante mise en scène—et une célébration du double de cet art qui inclut le rêve, l’illusion, l’alchimie, la cruauté, et la métaphysique : « Le théâtre par son côté physique et parce qu’il exige l’expression dans l’espace, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l’art et de la parole de s’exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés⁵. » Une telle célébration magique qu’embrasse Koffi Kwahulé dans ses œuvres, est selon ce dernier un travail de création d’illusion à l’intention du spectateur : « Le travail d’un artiste c’est de créer de l’illusion, exactement comme un magicien. J’espère que le théâtre que je fais pourra provoquer de l’illusion, des images subliminales⁶. »

La magie du spectacle chez Kwahulé est, comme il le souligne lui-même assez clairement, d’abord un acte d’illusion qui se sert de toutes les ressources dramaturgiques pour se déployer dans l’espace scénique. L’espace devient de ce fait le cercle d’où nul et rien ne peut s’échapper; les personnages qui s’y croisent se distribuent dans des rôles changeants de maîtres de cérémonie, de spectateurs, de bourreaux, ou de victimes. La scène est presque toujours une salle de jeu où des individus aux identités dédoublées ou fragmentées jouent des rôles et des histoires les uns plus oniriques et ludiques que les autres. De fait, les pièces de Kwahulé utilisent la mise en abyme—cette technique dramaturgique bien connue sous le nom de théâtre dans le théâtre—de manière constante et toujours renouvelée. Selon Manfred Schmeling, « [...] le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu’il s’établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique⁷. ». Une telle définition s’avère incomplète au vu des différentes formes de mise en abyme que dévoilent les pièces de Kwahulé. Le théâtre dans le théâtre, riche de nombreuses variantes qui chacune permet à l’art de se mirer sur lui-même, est aussi du métathéâtre,

⁵ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p.137.

⁶ Konkobo, Christophe, « Entretien avec Koffi Kwahulé », in *Contemporary Sub-Saharan Theater in French and the Aesthetics of the Mask*, Doctoral Dissertation, the University of Iowa, Iowa, 2006, p. 206.

⁷ Schmeling, Manfred, *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, *Lettres Modernes*, 1982, pp. 7-8.

une forme de discours scénique que l'Américain Lionel Abel, qui le premier fait usage du mot en 1963, fait remonter jusqu'aux tragédies grecques⁸. Le théâtre moderne en a révolutionné la technique, donnant à voir de nouvelles formes variées dont celles de Jean Genet et de Luigi Pirandello constituent des modèles d'achèvement. Le métathéâtre est une technique de création d'illusion et de réflexion—aussi bien dans le sens de raisonnement que de réverbération—du théâtre sur lui-même, et c'est justement dans ces deux sens que Kwahulé en fait usage dans ses œuvres. Pour ce dramaturge en effet, le théâtre dans le théâtre « est un discours sur le processus d'écriture parce que la mise en abyme est un acte magique : on fait du théâtre, et à un moment donné on ne sait plus à quel moment a commencé le vrai théâtre et à quel moment a commencé le théâtre dans le théâtre, et à quel moment il finit⁹. » C'est donc parce que cette technique crée « un acte magique » que le dramaturge s'en sert dans toutes les pièces qu'il a publiées à ce jour. Par exemple, dans *Il Nous faut l'Amérique*¹⁰, trois personnages, Badibadi, Topitopi et Opolo, sont mis dans une dynamique d'improvisation où les rôles changent d'une scène à l'autre et où les « acteurs » changent même de costumes sur la scène. Les didascalies dans cette pièce s'emploient à décrire des clowns à la Charlie Chaplin qui improvisent des numéros pas forcément liés entre eux. Le personnage d'Opolo lui fait souvent des tours de magie où il fait disparaître un mouchoir ou fait apparaître un bouquet de fleur. Ces jeux de prestidigitation, qui s'intercalent dans les pièces comme des spectacles à l'intérieur du spectacle général, sont également présents dans la pièce *El Mona*¹¹ où un couple de magiciens essaie de trouver un espace et une clientèle au milieu d'autres types de spectacles pour proposer leurs tours de magie. Dans *Le Masque boiteux*¹², le spectacle « théâtral » est d'abord un rituel en cours dans un village africain où le masque sort du bois sacré pour venir conjurer un mauvais sort et purifier le village. Ce spectacle est subitement interrompu par l'arrivée d'un officier français en quête de recrues pour aller défendre la France, « La Mère Patrie » envahie par l'Allemagne. Le masque est déshabillé sur le champ et le porteur du masque, du nom de Goliba, est embarqué de force pour aller au front. Commence alors pour ce dernier un long et douloureux

⁸ Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

⁹ Konkobo, Christophe, « Entretien avec Koffi Kwahulé », op. cit., p. 206.

¹⁰ Kwahulé, Koffi, *Il Nous faut l'Amérique*, Paris, Acoria, 1997.

¹¹ Kwahulé, Koffi, *El Mona*, In *Liban : écrits nomades*, Carnières, Lansman, 2001.

¹² Kwahulé, Koffi, *Le Masque boiteux (Histoires de soldats)*, Paris, Théâtrales, 2003.

apprentissage d'un théâtre d'illusion et de fragmentation identitaire; le rituel (où le masque et l'individu sont indissociables) disparaît alors pour faire place au théâtre (où Goliba devient comédien, changeant constamment d'identité en passant d'un rôle à un autre). Mais c'est dans la pièce *Cette vieille magie noire* que nous choisissons de dévoiler comment la technique du métathéâtre peut créer un enchevêtrement de théâtre dans le théâtre, de réflexion sur l'art du comédien, et de jeux d'ombres et de lumières identitaires.

2. Dédoubler la scène, fragmenter l'identité

Cette vieille magie noire se passe dans l'Amérique d'une période incertaine mais assez évidemment dans les moments ayant précédés les mouvements des droits civiques aux Etats-Unis. Cette pièce qui se déroule sur un ring plonge dans les coulisses de la boxe pour en montrer les enjeux cachés tout en faisant ressortir les contours de la division raciale entre blancs et noirs. La fable est une réécriture du mythe de Faust où le diable incarné propose à un humain un pacte qu'il scelle dans le sang. La version que Kwahulé nous offre permet à Shadow, le diable incarné en manager, d'offrir à Shorty, en échange de l'âme de ce dernier, l'assurance de gagner tous ses combats pendant toute sa carrière de boxeur. La structure de la pièce, à l'image du thème, repose sur la boxe ; les douze tableaux qui articulent le drame reproduisent les douze cordes du ring de boxe, espace au sein duquel toutes les actions de la pièce se déroulent. Cependant, la structure, ainsi que le thème et l'espace scénique, servent en fait de miroirs qui projettent—à la manière d'un écran de cinéma—des images qui sont les doubles inexacts d'autres réalités. Par exemple, la boxe y est représentée métathéâtralement dans la pièce comme le double du théâtre, où le boxeur et le comédien accomplissent pareillement leurs tâches.

Le champion de boxe et protagoniste de la pièce est constamment décrit et mis en scène dans des moments d'interaction avec un double invisible, une ombre qui semble être l'autre immatériel et idéal contre qui le pugiliste se bat. C'est du reste ce à quoi renvoie le mot anglais « shadow » (ombre) dans l'expression « shadow-boxing », mais aussi dans le nom qui est attribué au manager du champion, qui s'appelle en réalité Buster McCauley. Shorty se livre périodiquement à des séances d'entraînement où il pratique le shadow-boxing : « Un ring. Au centre, dans un faisceau de lumière, Shorty, un boxeur. Séance de shadow-boxing. [...] il travaille sans relâche sur un air de jazz aux

accents coltraniens. Inlassablement Shorty boxe contre son ombre¹³. » Le shadow-boxing est un exercice de mise en condition physique où le boxeur, seul ou devant un miroir, boxe un adversaire imaginaire et pratique ses jeux de jambes, ses coups de poing et ses esquives. Le reflet dans le miroir ou simplement l'espace occupé par le boxeur absent permet à celui qui pratique le shadow-boxing de se dédoubler et d'engager un jeu de rôle semblable au travail de l'acteur sur la scène. Shorty boxant « contre son ombre » accompagné d'une musique jazz est la matérialisation de la philosophie qui sous-tend l'écriture dramatique chez Kwahulé et que celui-ci nomme, exactement comme au jazz, *la note bleue* :

Cette *note bleue* est une absence de d'absence de béance, justement ce frère qui est absent et à qui on essaie de donner un visage. Heureusement qu'on ne sait pas à qui il ressemble. C'est la question essentielle de notre vie. C'est donc parce qu'on ne sait pas à quoi il ressemble qu'on continuera à faire du jazz et que moi je continuerai à écrire. La note bleue n'est pas seulement une quête de l'absent, mais aussi une quête musicale. C'est la quête d'un son. Je pense qu'à un moment donné j'ai pu identifier mon son, et aujourd'hui le travail que je fais c'est d'écrire contre ce son-là. Non pas par esprit nihiliste, mais bien parce que je pense que ça peut m'ouvrir à autre chose¹⁴.

Ce rapprochement entre le shadow-boxing et la note bleue définie par Kwahulé est d'ailleurs soutenu par la présence sur la scène d'un quartet jouant de la musique jazz en live et dont la chanteuse, Angie, est également comédienne. Le théâtre, art double et dédoublé, est figurativement planté à mi-chemin entre la boxe et le jazz qui le définissent et qui sont parallèlement définis par l'illusion qu'il crée. Shorty est en fait un comédien raté qui utilise son succès dans la boxe pour réaliser son rêve de jouer au théâtre : « Shadow : [...] contrairement à ce que pensent les gens, Shorty n'est pas un boxeur, c'est un comédien raté¹⁵. » C'est parce qu'il baigne dans cette identité double et trouble de l'acteur/boxeur que Shorty joue une pièce sur le même ring de boxe où il affronte ses challengers. Avec la boxe, et grâce au pacte qui le lie à Shadow, Shorty crée de la magie qui captive le public, parce que, comme le dit son manager, « Shorty est magique. [...] Shorty est celui qui est appelé à reconstruire les rêves, à relever les têtes pour nous replacer à notre vraie place¹⁶. » Toutefois, avec le théâtre il cherche à se donner

¹³ Kwahulé, Koffi, *Cette Vieille magie noire*, op. cit., p. 7.

¹⁴ Konkobo, Christophe, « Entretien avec Koffi Kwahulé », op. cit., p. 197.

¹⁵ Kwahulé, Koffi, *Cette Vieille magie noire*, op. cit., p.35.

¹⁶ Kwahulé, Koffi, *Cette Vieille magie noire*, op. cit., pp.39-40.

l'illusion d'être autre et d'être vulnérable : « [...] un comédien ou un boxeur, c'est avant tout ...un joueur : le comédien mise ce qu'il a de plus secret, ce qu'il n'oserait jamais s'avouer lui-même, contre la reconnaissance et l'amour des autres. Le comédien mise sa nudité...¹⁷» Avec le théâtre donc, Shorty se projette dans des rêves et des fantasmes—ceux de son enfance peut-être—où il joue à être pendant une soirée Dr. Faust, cet homme qui a vendu son âme au diable Méphisto pour les plaisirs de la terre mais qui voit sa fiancée Gretchen détruite par ce même diable. Le fait que Gretchen soit jouée par Angie, la sœur de Shorty, introduit dans ce jeu de rôles une sorte de transgression du tabou d'inceste. En tant qu'acteur, le champion de boxe peut se donner l'illusion d'éprouver ce que les combats gagnés d'avances ne peuvent lui procurer. Inconfortablement installé dans une dynamique de victoires sans danger—à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire—Shorty se sent mourir l'âme et s'accroche aux rêves furtifs de la scène; l'assurance et la sécurité de la boxe n'annoncent qu'une mort certaine pour lui. Il ne peut échapper à la prison dans laquelle son âme est enfermée; même les espaces de jeux et de rêves auxquels il s'accroche pour se donner l'illusion d'être autre, portent eux aussi l'empreinte de cet alter ego qu'est le diable, alias Shadow. Ainsi, le metteur en scène du théâtre dans le théâtre que joue Shorty n'est nul autre que son manager qui en codifie le jeu et lui dicte ses attentes : « Shadow : Ecoute Champ, ce baiser est très important, tu le sais bien ? Je ne comprends donc pas pourquoi tu te mets soudain à jouer je ne sais quel personnage, sachant pertinemment que le personnage n'existe pas¹⁸. » Shadow, personnage doté du pouvoir d'ubiquité, dénie de ce fait à son poulain une quelconque autonomie de pensée et d'action.

L'organisation et l'enchâssement des différentes articulations de la fable dans *Cette Vieille magie* créent un illusionnisme métathéâtral remarquable. La pièce commence par le pacte du sang que concluent Shorty et Shadow, mais très vite l'on se rend compte que le spectateur de la salle assiste à un documentaire télédiffusé intitulé « L'Etrange destin de Shorty » et dont un reporter fait l'introduction. La suite de la pièce représente donc ce document rétrospectif sur la vie de Shorty, mais cette histoire s'organise elle-même en différentes scènes de mise en abyme. La fable de la pièce, qui repose sur la pièce de Goethe, insère dans son déroulement deux moments de théâtre dans

¹⁷ Ibid., p. 12.

¹⁸ Ibid, p. 20.

le théâtre où les personnages deviennent des acteurs répétant une scène tirée de l'œuvre du dramaturge allemand. Mais la pièce de l'ivoirien, construite en trompe l'œil, laisse croire que les personnages seraient tous en réalité des « acteurs » et que l'histoire qui se déroule ne serait qu'un jeu. La fin de la pièce qui établit une distinction entre vrai public et public de la scène permet en effet de faire une telle conjecture : « (Les comédiens en blouse blanche se mettent alors à applaudir tandis que Shorty et Shadow saluent. Puis ils descendent, prennent les autres acteurs par la main et saluent tous le vrai public. Noir)¹⁹ » Ce genre de pirouette métathéâtrale est fortement présent dans les pièces de Kwahulé, mais également chez bien des dramaturges subsahariens francophones depuis la fin des années 1980²⁰. La construction d'illusions sur la scène grâce aux différentes formes d'autoréflexivité du théâtre permet à l'art dramatique de créer l'acte magique nécessaire à son fonctionnement mais aussi donne au dramaturge un moyen de générer sur la scène un autre espace dialogique où les métadiscours participent au renouvellement esthétique de cet art.

3. La Passerelle entre le rêve et la réalité

La création théâtrale repose souvent sur une simulation de l'activité du rêve ou sur le fonctionnement de l'inconscient. Les pièces qui s'en inspirent produisent des événements incohérents et en apparence logiques où les choses et les personnages sont dédoublés, voire fragmentés, et où s'expriment de manière absurde et réaliste les désirs, les souvenirs, et les fantasmes. La scène de théâtre devient alors un lieu poreux et instable, une « passerelle entre le rêve et la réalité²¹. » L'utilisation du rêve au théâtre constitue un acte magique qu'ont su exprimer avec succès certains dramaturges occidentaux parmi lesquels William Shakespeare (*Les Songes d'une nuit d'été*²²) et August Strindberg (*Le Songe*²³). Dans sa pièce *P'tite-Souillure*, Kwahulé se sert très subtilement du fonctionnement du rêve pour tisser la fable dans une succession d'activités tantôt cohérentes, tantôt illogiques, et où les secrets refoulés échappent à la

¹⁹ Kwahulé, Koffi, *Cette vieille magie noire*, op. cit., p. 84.

²⁰ Kossi Efoui, par exemple, en fait usage dans sa pièce *Le Carrefour* où des acteurs se retrouvent comme dans un rêve à une intersection de routes pour 'vivre' une histoire qu'ils ont l'impression d'avoir déjà jouée. Ousmane Alédji finit sa pièce *Cadavre mon bel amant* par le commentaire métathéâtrale suivant fait par la protagoniste : « Mon Dieu, le jour, et moi qui ne suis même pas morte. »

²¹ Kwahulé, Koffi, *Cette Vieille magie noire*, op.cit., p. 30.

²² Shakespeare, Williams, *A Midsummer Night's Dream (Le Songe d'une nuit d'été)*, Cambridge, CUP, 2003.

²³ Strindberg, August, *A Dream Play (Songe)*, Seattle, UWP, 1973.

censure et se manifestent isolément. C'est une pièce qui met en scène une famille bourgeoise composée du père, de la mère et de la fille qui, à la tombée de la nuit, s'apprête à célébrer l'anniversaire de la première rencontre des parents dans un cinéma. Le Père et La Mère essaient de retrouver leur seul moment de bonheur dans un film américain qu'ils se projettent sur un écran de télévision et qui serait le dédoublement de ce qu'ils ne sont plus. Ce couple bourgeois est positionné au milieu de deux images mouvantes, celle du film et celle d'un masque qui « danse, sans musique, une danse aérienne, légère, flottante, comme au ralenti²⁴ » et que seule La Mère peut voir. Le Père et La Mère pourraient, au vu des deux types d'images auxquelles ils sont associés, être perçus comme une autre forme d'images en mouvement, celles qui existent dans un rêve par exemple. Lorsqu'on sonne à la porte, la fille va ouvrir la porte et laisse entrer un jeune homme qu'elle nomme aussitôt Ikédia. Ce dernier personnage qui se dit être le fils de la foudre venu mettre le feu à la maison est l'élément perturbateur qui va changer la configuration de cette maisonnée tantôt paisible.

La famille dans cette pièce se veut générique dans le sens où ses membres ne représentent pas des individualités mais des types sensés symboliser leurs fonctions sociales. Les noms de personnages sont un premier indicateur de ce rôle que chacun y joue. Aucun des trois membres de la famille n'a un nom propre—même si la fille se voit nommer plus tard P'tite-Souillure, ce sobriquet n'est utilisé que symboliquement—mais ils portent chacun les noms communs associés à leur fonction sociale de père, de mère, et de fille. Kwahulé crée ici un psychodrame qui permet à la jeune adolescente P'tite-Souillure de mener un jeu où se mélangent rêve et simulation. Le mythe d'Œdipe—du nom de ce prince que les parents ont essayé de tuer pour changer le destin prédit par l'oracle, et qui finalement accomplit ce destin en tuant le père et épousant la mère—apparaît dans cette pièce en filigrane.

Le masque qui apparaît dès la scène initiale de la pièce y acquiert différentes fonctions. Alix de Morant analyse la fonction du masque danseur dans *P'tite-Souillure* et insiste sur les liaisons que celui-ci établit entre le visible et l'invisible : « [...] le masque, signe d'une altérité qui nous effraye et nous fascine, accuse de sa présence ce besoin

²⁴ Kwahulé, Koffi, *P'tite-Souillure*, op. cit., p.49.

d'ellipse de l'occident [...] Ici deux monde s'interpénètrent, voire se chevauchent [...]»²⁵ Ce masque qui n'est visible que de La Mère est le spectre ou l'image intériorisée de cet homme qu'elle aurait abattu d'un coup de fusil. Il est aussi le père d'Ikédia, ou encore cet homme qui est allé acheter des cigarettes et que la femme ne reverra plus jamais. Dans une scène de théâtre dans le théâtre intitulée « Reconstitution », le père de P'tite-Souillure joue un rôle dans lequel il endosse l'identité du masque pour décrire à Ikédia la scène de l'assassinat. Plus tard, c'est Ikédia lui-même qui officie un rituel où il le porte et exécute les mêmes pas de danse. Ce masque que chacun des personnages masculins porte l'un après l'autre, et vers lequel se ramènent toutes leurs individualités, est donc une personnification de l'ordre symbolique régi par la loi du père. Le psychodrame nocturne qui a cours met en scène des désirs refoulés dans l'inconscient ; la mise en jeu de ces désirs passe par une mise en pratique de l'activité du rêve—l'indication temporelle de la nuit dans la pièce de Kwahulé traduit justement ce moment pendant lequel le rêve se déroule généralement.

L'assassinat du masque par La Mère est un acte symbolique qui traduit le désir de celle-ci d'influer sur les relations entre Le Père et la fille. Elle est jalouse de voir P'tite-Souillure s'identifier et même désirer Le Père, car selon elle une « chose » est née entre les deux depuis que la petite avait sept ans : « La Mère : C'est son père et elle le caresse de son regard, c'est sa fille et il l'excite de sa mélodie : Ma P'tite-Souillure. Plusieurs fois j'ai espéré qu'il me chante, à moi aussi, ce délicieux blasphème : P'tite-Souillure...²⁶ » Le blasphème dont il est question ici c'est la relation incestueuse qui semble exister entre les deux membres de sa famille. C'est cependant un blasphème « délicieux » auquel La Mère désire secrètement goûter. Le complexe psychanalytique d'Œdipe traduit l'attraction censurée et parfois incestueuse qui naît entre un parent et son enfant du sexe opposé. La manifestation oedipienne qui a cours dans la pièce suscite le désir de La Mère, mais celle-ci ne pourrait cependant satisfaire ce désir qu'en devenant elle-même un homme ou en ayant un fils qui pourrait se prêter à ce jeu « délicieux ». Le meurtre du masque est donc une vaine tentative de s'accaparer cette loi du père dont elle

²⁵ Morant, Alix de, « Soli Nocturnes, danses rituelles ou performances sacrilèges? », in Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.162.

²⁶ Kwahulé, Koffi, *P'tite-Souillure*, op cit, p. 89.

est d'emblée exclue à cause de son sexe. La description faite du déroulement de ce meurtre met bien en exergue le désir de la femme de mimer un homme :

P'tite-Souillure : Au moment où tu brandis le fusil pour me faire asseoir de force dans la voiture, tu ignores encore où tu vas et ce que tu vas faire. Seule une chose compte : me flanquer la trouille de ma vie. La voiture est sur la Place, tu baisses la vitre et tu me hurles : « regarde de quoi ta mère est capable si on la pousse à bout ! » Tu as le fusil brandi entre tes cuisses. [...] Tu retires le fusil d'entre tes cuisses ; toute la cité te voit. Tu tires ; toute la cité entend. Pendant que le masque s'écroule tu te retournes vers moi et tu dis : « maintenant tu sais jusqu'où peut aller ma folie si on essaie de voler ce qui m'appartient »²⁷

Une telle description très suggestive fait du fusil un succédané de l'attribut de la masculinité, c'est-à-dire le phallus. Cette arme que La Mère tient brandie « entre [les] cuisses » (l'implantation dans les cuisses suggère une reconstitution du pénis) devient de fait un instrument du pouvoir patriarcal qu'elle utilise pour « flanquer la trouille » à sa fille, et, paradoxalement, pour vouloir supprimer cette loi du père. La tentative demeure cependant vaine car le masque tombe sous les balles qu'elle tire mais se transforme en image spectrale que personne d'autre qu'elle ne peut voir. L'image du masque qui se greffe dans l'inconscient de La Mère est donc la folie qui découle de son acte et qui se caractérise par une dégénérescence progressive du langage de celle-ci. L'effigie du masque—on pourrait dire la trace de ce qu'il a été—apparaît ici comme l'expression scénique de la psychose dont souffre La Mère. La connotation sexuelle de l'arme à feu se réaffirme plus clairement ailleurs dans la pièce lorsque Ikédia, menaçant de tuer La Mère, la poursuit dans les coulisses d'où on entend des coups de feu et un long râle. Après plusieurs détonations en provenance des coulisses, Le Père s'écrie « Mais il va tout lui décharger dans le corps²⁸ ! » Sa femme réapparaît ensuite toute débordante de joie et s'écriant, « Ikédia ! Ikédia rend heureuse... Je suis heureuse... Ikédia rend heureuse... Ikédia mon petit sucre²⁹... » En se dotant d'un substitut de l'attribut de la masculinité pour attaquer la citadelle du pouvoir phallogentrique qu'elle abhorre et désire paradoxalement, La Mère ne parvient qu'à créer une psychose qui la détruit. Avant

²⁷ Ibid., p.89.

²⁸ Kwahulé, Koffi, *P'tite-Souillure*, op. cit., p. 81.

²⁹ Ibid., p.81.

d'atteindre le paroxysme de sa dégénérescence, elle s'offre une opportunité de réaliser son désir de « délicieux blasphème » avec un « fils » inattendu, Ikédia, celui-là même qu'a inventé P'tite-Souillure (l'on pourrait suggérer qu'Ikédia, qui est un fantasme de la jeune fille, est en quelque sorte l'image métamorphosée, donc le double, de celle-ci).

L'identification de P'tite-Souillure à son père et le secret incestueux qu'elle partage avec celui-ci établit le triangle œdipien mentionné plus haut. La Mère étant le personnage qui ne suscite aucun désir prohibé se présente aux yeux des deux autres membres de la famille comme un obstacle. La fille n'ayant pas les attributs masculins nécessaires à l'accomplissement du meurtre symbolique crée alors—comme dans un film de science fiction—une altérité chargée de « mettre le feu » à la maison. La création de son personnage relève à la fois du mensonge et du rêve : « P'tite-Souillure : « Ikédia, c'est mon truc, je te dis. C'est moi qui l'ai inventé, morceau d'os par morceau d'os [...] puis à cela j'ai insufflé une étoile d'âme. Voilà ce que j'ai créé maman pour te flanquer la gifle de ta vie. Ikédia c'est moi, c'est mon histoire³⁰. » L'invention dans ce cas-ci reflète le travail de création littéraire ou d'affabulation où l'auteur génère ses personnages de toute pièce et leur insuffle une vie qu'ils pourraient par la suite mener indépendamment de ce concepteur. La jeune fille se sert donc d'une telle magie de la fiction rendue possible par le verbe pour régler ses comptes avec sa mère. Ce tiers personnage qu'elle convie—ce double moi taillé dans le rêve ou le mensonge—est pétri tout à la fois dans les mythes anciens, les films hollywoodiens et les fantasmes. Mais ce dernier se libère peu à peu du carcan que veut lui imposer P'tite-Souillure qui reconnaît d'ailleurs les limites de ses droits d'auteur sur l'objet crée : « P'tite-Souillure : [...] je crée à l'aveuglette. Il se peut qu'à un moment il se cabre comme un cheval qui refuse l'oxer, cela se peut³¹. » Ikédia agit par exemple contre les attentes de celle-ci lorsqu'il poursuit La Mère dans les coulisses où il lui tire dans le corps toute sa charge érotique.

L'objet fantasmé et convoqué nuitamment dans cette maison familiale est tour à tour 'courtisé' par les trois membres de la famille qui veulent chacun en faire leur chose. L'accointance momentanée avec chacun d'eux permet de révéler les dysfonctionnements dans la cellule familiale. Le fils du masque et de la foudre devient alors cet objet étranger qui, à la manière d'un virus, s'introduit dans un corps

³⁰ Kwahulé, Koffi, *P'tite-Souillure*, op. cit., p. 69.

³¹ Ibid, p. 70.

apparemment sain et déclenche une réaction du système de défense ; cette réaction qui ne parvient pas à expulser l'objet étranger révèle alors le mauvais fonctionnement du corps dans son ensemble. C'est du reste cette analogie que fait Le Père : « [...] une famille c'est comme un corps [...] avec sa peau, ses nerfs, ses veines, ses organes, ses globules rouges, ses globules blancs, ses anticorps [...] les globules blancs et les anticorps jouent en quelque sorte le rôle de sentinelle, de gardes [...]»³². » Cet étranger qui vient de nulle part, que leur fille baptise Ikédia, est aussi une matérialisation de ce que chacun des membres de la famille a enfoui au plus profond de lui, dans son inconscient pour employer un terme psychanalytique. Ikédia se voit accorder de l'espace dans ce corps familial et passe de son statut d'objet créé à celui de créateur ; il délimite son espace exclusif en utilisant les gènes hérités de son père, c'est-à-dire ces os qu'il dispose en un cercle et à l'intérieur duquel il devient le masque dansant et parlant un langage incantatoire et ésotérique. Le Père et La Mère qui apparaissent autour du cercle complètement nus, et qui ne s'en aperçoivent pas, matérialisent par cette nudité du corps le dévoilement des histoires familiales et personnelles enfouies. C'est d'ailleurs au cours de ce rituel que La Mère fait une description complète de l'assassinat du masque et en donne le mobile. Le personnage onirique et absurde d'Ikédia est d'ailleurs un exemple de la magie théâtrale selon Artaud qui prône la multiplication des actes gratuits, comme par exemple « l'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique³³. »

Les pièces de Kwahulé se nourrissent de mythes anciens et nouveaux et créent des personnages et des événements relevant tout à la fois du rêve et de la réalité, et représentant le même et l'autre sans être complètement l'un ou l'autre. C'est en quelque sorte à un travail d'alchimiste du verbe que se livre ce dramaturge dont chacune des œuvres est chaque fois le témoignage d'une audace dramaturgique. Sa pièce la plus récente, *Misterioso-119*³⁴, marque davantage la césure qui existe fréquemment entre le texte écrit et le spectacle joué en faisant suivre les dialogues les uns après les autres, sans indication de noms de personnage ; c'est une technique qui se rapproche de l'écriture

³² Ibid., p. 76.

³³ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 65.

³⁴ Kwahulé, Koffi, *Misterioso-119*, Paris, Théâtrales, 2005.

romanesque, avec le narrateur en moins. Un tel rapprochement des genres littéraires est sans doute la préfiguration de la ‘conversion’ récente de l’auteur à l’écriture romanesque³⁵.

³⁵ Le dramaturge vient de publier son premier roman : Kwahulé, Koffi. *Babyface* (roman), Paris, Gallimard, 2006.

Bibliographie

- Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- Alédji, Ousmane, *Cadavre mon bel amant*, Bertoua, Nzé, 2003.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1967.
- Konkobo, Christophe, *Contemporary Sub-Saharan Theater in French and the Aesthetics of the Mask*, Doctoral Dissertation, the University of Iowa, Iowa, 2006,
- Kossi Efoui, *Le Carrefour*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Kwahulé, Koffi. *Babyface* (roman), Paris, Gallimard, 2006.
- , *Misterioso-119*, Paris, Théâtrales, 2005.
- , *Le Masque boiteux (Histoires de soldats)*, Paris, Théâtrales, 2003.
- , *El Mona*, In *Liban : écrits nomades*, Carnières, Lansman, 2001.
- , *P'tite-Souillure*, Paris, Théâtrales, 2000.
- , *Il Nous faut l'Amérique*, Paris, Acoria, 1997.
- , *Cette Vieille magie noire*, Carnières, Lansman, 1993.
- Morant, Alix de, « Soli Nocturnes, danses rituelles ou performances sacrilèges? », in Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Naugrette, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.
- Shakespeare, Williams, *A Midsummer Night's Dream (Le Songe d'une nuit d'été)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Schmeling, Manfred, *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, *Lettres Modernes*, 1982.
- Strindberg, August, *A Dream Play (Songe)*, Seattle, University of Washington Press, 1973.