

Anaïs NONY

Université de Minnesota, États-Unis & Université Sorbonne
Nouvelle de Paris, France
anaisnony@gmail.com

La diachronie comme nécessité de l'écriture : réflexions sur Jaz de Koffi Kwahulé

Résumé

Cet article interroge la pluralité des voix présentes dans le monologue Jaz de Koffi Kwahulé et cela à travers la notion de diachronie analysée en qualité de dimension originelle à l'échange dialogué. Soliloques, bribes et fragments constitueraient non plus une écriture de l'épaisseur et du « palimpseste » mais bien une esthétique de l'éclatement et de l'ouverture. La diachronie du tissu dialogique dans Jaz est entendue comme nécessité de l'écriture : elle libère les voix plurielles des êtres dépossédés par l'expérience traumatique.

Mots-clés : corps, dépossession, diachronie, écriture

L'image du palimpseste semble faire sens à chaque fois que le texte est constitué par la stratification de l'histoire, la superposition des éléments sémantiques, la présence quasi spectrale de certaines formulations. Or, le texte théâtral est par essence lié à un dialogue polyphonique que constitue la rencontre de plusieurs voix. Loin d'être toujours un palimpseste, le texte théâtral se réclame parfois d'une autre multiplicité temporelle. La diachronie est cette multiplicité originelle au dialogue théâtral. En effet, le dialogue théâtral est la mise en mots d'une coexistence entre celui qui s'exprime et celui qui écoute, ce dernier pouvant être présent en scène, présent dans le public, mais pouvant être aussi une entité tout aussi abstraite qu'Autrui. Nous analyserons la diachronie comme principe du dialogue dans Jaz de Koffi Kwahulé afin de comprendre comment le texte théâtral réinvente de nouvelles formes d'énonciation.

Au commencement, le texte théâtral, si fragile ou incertain soit-il, est toujours la tentative d'un échange verbal. La multiplication des soliloques, monologues, logorrhées du texte théâtral contemporain n'est pas la marque d'un manque de dialogue mais bien le signe que l'échange dialogué a cessé d'aller de soi. Le dialogue étant ce qui passe à travers la parole, le dialogue théâtral a pour caractéristique de laisser entendre la pluralité des sens possibles dans l'espace de l'échange verbal. Les différentes voix qui constituent le texte théâtral forment une structure stratifiée et plurielle à la source de la rencontre dia-logique, une rencontre

non pas constituée par une dialectique engageant les lois de la rhétorique formelle, mais une rencontre basée sur une poétique de la voix¹.

Cette poétique si singulière au texte théâtral permet au « son atmosphérique » de résonner « entre l'objet et le corps » et contribue, ainsi que nous l'informe Maurice Merleau-Ponty, à « la constitution de l'être sensible »². Le dialogue est ce qui forme l'Être en tant qu'être sensible aux autres voix qui l'entourent. Ainsi, le texte théâtral fait de la coexistence essentielle au dialogue une force de création d'êtres sensibles – êtres sensibles que l'on choisira d'appeler personnages lorsqu'ils apparaissent dans un corps anthropomorphique.

Le dialogue théâtral est la tentative, toujours réitérée, d'échapper aux discours qui sclérosent le sujet logique et physique. Étant par essence voué à être mis en scène (sauf exception rare, par exemple le « théâtre dans un fauteuil » d'Alfred de Musset), le texte théâtral permet ainsi à d'autres subjectivités (le metteur en scène, le dramaturge, le scénographe, etc.), de prendre en charge une lecture du texte qui sera ensuite présentée à une diversité de spectateurs. Ces derniers effectueront une énième lecture du texte, activant une dimension autre et nouvelle de la réception du texte. La diachronie fait alors partie non seulement du dialogue dramaturgique mais également du processus herméneutique qu'il engage. Pour le dramaturge et romancier Koffi Kwahulé, la diachronie est une dimension essentielle à son théâtre. L'auteur l'inscrit non seulement au sein de la structure textuelle et de son fonctionnement sémantique, mais également dans les formes que réclame sa présentation scénique. Le théâtre, que l'auteur continue d'écrire et d'inventer depuis plus de vingt ans et à travers une trentaine de pièces, est marqué par une nécessité majeure : la réhabilitation du corps au sein du politique. Pour Koffi Kwahulé, l'écriture se veut quête d'un espace de parole où le corps est l'emblème de la révolte. Il s'agit non seulement de faire entendre des voix rapportant une expérience singulière, mais de libérer des paroles, des confidences, des aveux dans un dialogue avec l'Autre afin qu'une rencontre puisse avoir lieu. Lors d'un entretien avec le musicologue Gilles Mouëllic, l'auteur parle de son choix pour le théâtre :

Le fait qu'il n'y ait pas au théâtre de distance entre l'objet et l'art, l'esprit et la chair étant les supports même de la cérémonie théâtrale, creusait un peu plus ce sentiment de

¹ Soubrier, Virginie. « Une physique de la voix: réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé ». In *L'Esprit Créateur*, Vol 48, no 3. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

² Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Logique de la Perception*. Mesnil sur l'Estrée: Editions Gallimard, p.273.

déséquilibre, voire de vertige [dont j'avais besoin]. Très vite j'ai éprouvé le désir d'écrire des pièces qui placent le comédien sur le tranchant de la vie, au bord du précipice.³

L'auteur choisit l'immédiateté de l'expérience théâtrale pour formuler l'être au monde contemporain. Il s'agit d'une immédiateté qui fait se rencontrer différentes strates spatio-temporelles (texte de l'auteur, moment de la représentation, réceptions des spectateurs) afin qu'un dialogue entre ces différentes subjectivités s'actualise. Cette actualisation ne se fait pas sans avoir un corps qui agit avec l'Autre. Chez Koffi Kwahulé, la réhabilitation du corps dans le politique s'effectue non seulement par des expériences limites qu'il transcrit dans ses textes – le viol, l'excision, le meurtre sont des thèmes majeurs de son théâtre – mais également par un paradoxe créateur de tension: la réhabilitation du corps se réalise grâce à un corps éclaté, meurtri, aliéné. Le corps cesse alors d'être pensé et présenté en tant que sujet, il devient un corps vibratoire. Dans son théâtre, le son vient avant le sens et s'impose comme processus littéraire. Il ne s'agit plus seulement d'écrire des textes pour que des sujets pensants soient représentés; il s'agit au contraire de présenter des êtres vibratoires et sensibles émettant des sons provenant de corps vulnérables. Le texte qui semble prendre en charge le mieux cette démarche est *Jaz*. Le monologue commence ainsi:

Une note
puis une autre
puis encore une autre
la même
jusqu'à ce que
Jaz ouvre les yeux et réalise que
la robe dans la main gauche
la culotte dans la main droite
elle vient de traverser
pieds nus⁴.

Jaz est un texte écrit en 1998. Il s'agit de la logorrhée singulière d'une femme plurielle. La femme qui raconte n'a pas de nom mais le texte indique que c'est une amie de Jaz. Elle est présente pour prendre en charge l'histoire afin de faire entendre le traumatisme de son amie. « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz » est une formule qui revient en litanie dans le texte, comme un leitmotiv qui ne cesse de ponctuer la confidence. Cette « phrase revenante » bouleverse le système d'énonciation car la personne présente parle au nom de l'absente,

³ Kwahulé, Koffi (2007). *Frères de sons*. Montreuil-sous-Bois: Editions Théâtrales, p. 10.

⁴ Kwahulé, Koffi (1998). *La dame du café d'en face, Jaz*. Paris: Editions Théâtrales, p. 89.

soulignant ainsi la dimension spectrale de cet Autre sans voix. Non seulement les mots manquent à Jaz, mais son corps ne transmet plus de parole. Son corps est vidé de vibration sonore. L'amie-amour-amante de Jaz met en mots l'imprononçable du viol de son proche et nous transmet l'histoire sans chronologie. C'est à travers les détails les plus intimes que se laisse entendre la répétition lancinante de l'abus sexuel par l'homme.

Il se la caressait.
Probablement.
Jaz n'a pas su me dire.
Elle m'a surtout parlé de
cette chose à la fois tendue et relâchée
dans le regard de l'homme.⁵

La convocation d'une multitude de scènes ponctuelles permet aux images du viol de prendre forme. Au fil du texte, les sensations se libèrent et dessinent l'impensable de l'outrance. Dans ce texte, l'impensable et l'impensable fusionnent. L'invisible de l'abus placé à l'intérieur du corps violé existe et devient présent grâce au flot de sons qui tente tour à tour de penser/panser l'indicible de l'expérience. Dans Jaz, le viol est raconté par une tierce personne dont la présence donne à entendre la schizé originelle à tout vécu traumatique. La figure féminine qui prend en charge la narration est traversée par des voix multiples. La circulation de ces voix de femmes structure le texte et crée une schizophonie au sein de l'échange dialogué. La voix de la narratrice est fendue, elle s'écartèle entre la violence d'une expérience innommable et la tentative du dire. Au personnage qui raconte se substituent des voix qui transpercent la narratrice de tout ce que le corps meurtri n'a pas réussi à formuler.

Au début oui.
Evidemment.
être vouvoyée dans une sanisette
Un couteau entre les cuisses
ne peut être rassurant pour personne.
Jaz s'est déshabillée.
Votre culotte.

Parce que Jaz avait peur de la peur de l'homme.
Très.⁶

⁵ Kwahulé, Koffi (1998). *La dame du café d'en face, Jaz*. Paris: Editions Théâtrales, pp. 68-69.

⁶ Kwahulé, Koffi (1998). *La dame du café d'en face, Jaz*. Paris: Editions Théâtrales, p. 72.

Une autre amie de Jaz est convoquée dans le texte. Il s'agit d'Oridé, la femme « belle à en réveiller un mort. » Cette autre figure féminine souligne qu'il ne s'agit pas d'un trauma singulier, celui du viol de Jaz, mais bien que la violence faite aux corps féminins est omniprésente dans les lieux publics. La rue, les toilettes publiques, la cage d'escalier de l'immeuble sont des lieux partagés. L'auteur incère la violence faite à l'intime au sein de lieux communs, déstabilisant ainsi les frontières établies entre privé et public, entre intime et impersonnel. Non seulement Koffi Kwahulé questionne la réhabilitation du corps dans le politique, mais il interroge également l'espace du politique. À la question qui parle s'ajoute celle d'où l'on parle. Alors que la polyphonie du texte perturbe le système énonciatif, l'histoire de ces violences faites aux corps trouble les espaces de présences incertaines. C'est à travers le thème de l'outrance dans un lieu public (le viol de Jaz, la honte d'Oridé) que l'auteur interroge simultanément les voix restées silencieuses ainsi que les corps errants dans des espaces non-déterminés. En systématisant la violence faite à l'intime dans des lieux dits « publics », l'auteur érige la vulnérabilité comme principe du vivre ensemble lorsque l'espace du politique n'est pas attentif aux corps qui le constituent. Son théâtre, qu'il veut être fait de sons avant de ne faire sens, est un théâtre de l'attention portée aux corps. Il s'agit de comprendre le politique non plus comme système du commandement mais bien comme logique de délibération, et cela s'effectue selon l'auteur à travers une prise de parole qui n'oublie ni le corps présent, ni l'espace qui l'entoure.

Dans *Jaz*, la réhabilitation du corps s'effectue par un corps qui transmet sa voix à l'Autre. L'amie apparaît en qualité de cet Autre qui prend en charge le témoignage. Le dire par l'Autre devient la possibilité par laquelle Jaz existe. Sans cet autre, Jaz reste sans voix. Si Jaz est l'histoire d'une lutte contre le silence, l'oubli, l'effacement, ce texte n'en est pas moins l'histoire d'un être qui n'a de place que dans les paroles d'une autre. L'Autre devient créateur d'interfaces de visibilité pour que soit transmise l'expérience de la dépossession. Les mots n'ont pas pour fin de dépasser la temporalité de l'événement traumatique, mais bien de faire entendre le son pluriel d'une confiance faite par autrui. Dans son ouvrage *Être singulier pluriel*, Jean-Luc Nancy nous invite à penser le langage en qualité d'« exposant de la singularité plurielle »⁷. Pour le philosophe, « Il ne suffit donc pas d'opposer le bavardage à l'authenticité d'une parole pleine de sens. Il faut au contraire discerner dans le bavardage l'entretien de l'être-avec comme tel : c'est en s'entretenant', au sens de la discussion, qu'il s'entretient', au sens de la persévérance dans

⁷ Nancy, Jean-Luc (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, p. 108.

l'être. »⁸ Dans *Jaꝛ*, cette persévérance se cristallise dans l'insistance du dire. Les mots sont écrits pour sonner et résonner. Ils créent un système d'échos sonore esthétisant cet entretien essentiel de l'être discutant avec lui-même. Le jeu sonore de *Jaꝛ* rythme l'entretien que la narratrice effectue avec sa « singularité plurielle ».

Jaz l'a répété.
Plusieurs fois.
Jaz l'a répété.
Autant de fois qu'il l'a exigé.
Jaz l'a répété.
Jusqu'à ce que
sous la morsure de sa jouissance
un jet⁹.

Oridé et Jaz sont racontées par une voix de femme, incertaine et indéterminée, une voix qui témoigne l'urgence de dire la violence. Or, Jaz et Oridé ne sont pas les seules figures à traverser la voix de la femme. L'homme, comme une énième violence faite au corps de la narratrice devenue caisse de résonance des expériences d'autrui, cogne le rythme des mots d'ordres obscènes.

N'oublie pas que désormais
tu es ma femme.
A quatre pattes.
Finalement
Mais de force.
Des insultes.
Tu es bien comme les autres.
C'est toi qui m'y contrains.
De même qu'il y a des têtes à claques
il y a des femmes à viol.¹⁰

L'intolérable de la scène transperce et s'actualise à travers la présence du personnage qui raconte. Dans *Jaꝛ*, la diachronie trouble le système sémantique établi entre signifiant et signifié. La provenance du témoignage devient indifférente à la transmission de l'événement. Le sens n'est plus à chercher dans un échange entre émetteur et récepteur. Il est un son inattendu qui éclate l'espace dans l'évidence de sa présence. La violence du texte évacue toute quotidienneté et élève l'échange verbal au niveau de cérémonie funéraire où les cadavres de l'irraison sont brandis haut et fort. Il s'agit d'un rituel de transe dans lequel l'esprit du corps

⁸ *Idem*, p. 110.

⁹ Kwahulé, Koffi (1998). *La dame du café d'en face, Jaꝛ*. Paris: Editions Théâtrales, p. 84.

¹⁰ *Id.*, p. 77.

meurtri et la folie de l'homme se rencontrent pour purger la scène de ses tortueux fantômes. La diachronie dans le texte de Koffi Kwahulé donne forme à une esthétique de l'uppercut, ce coup de poing qui fracasse la mâchoire au point de ne plus pouvoir distinguer les mots qui apparaissent enfin comme des sons à cracher, des éclats à faire sortir en même temps que la plaie. La diachronie s'invente chez Koffi Kwahulé comme la tentative de convoquer ce qui est à jamais perdu, à savoir la contingence de l'événement vécu.

La narratrice permet la connaissance de l'événement traumatique. Le corps violé se raconte dans un écart temporel: il s'agit d'une diachronie nécessaire entre l'événement antérieur à tout raisonnement et la transmission de l'expérience insensée. L'autre qui raconte est cet Autre que l'on devient lorsque la psyché ne peut intégrer la violence faite au corps. C'est dans ce dédoublement schizophrénique que le trauma se laisse entendre. Dans *Jaz*, il ne s'agit ni d'un monologue, ni d'un polylogue (bien que plusieurs voix se fassent entendre) mais bien d'un dialogue, de cette transmission de l'expérience à travers le langage. Ce passage de l'expérience se cristallise dans le corps de *Jaz*. Ce dernier a perdu son unité, il est fendu, séparé. Cela se transcrit jusque dans le titre de la pièce qui a perdu une lettre: passage du jazz à Jaz puis d'une femme nommée Jaz à une femme dépossédée par le viol. Du corps, il ne reste alors que le son incertain d'un nom.

D'elle.
Très peu de choses au fond.
Jaz ne parle pratiquement jamais d'elle.
Très peu.
Je me demande même
si Jaz est son véritable nom.¹¹

Le texte creuse la tentative d'un échange entre le monde et le rapport-au-monde d'une singularité meurtrie. Cette tentative ne se fait pas sans stratégies linguistiques. La structure de la pièce est construite de telle manière que le lecteur ne peut précisément affirmer ni qui parle, ni d'où ça parle, ni pour qui ça parle. Les repères sémantiques s'effacent. Cette indécision, quant aux signifiants et signifiés, s'inscrit dans une dynamique de la perte de balises référentielles. Le lecteur part à la dérive le long d'une logorrhée sonore dans laquelle le corps est fait de vibrations. Parce que le corps a besoin de cacher sa plaie avant de pouvoir laisser entendre sa dépossession, les thèmes du mensonge et du masque apparaissent comme des remèdes à la perte, des pansements temporaires à la

¹¹ Kwahulé, Koffi, *op. cit.*, p. 59.

disparition. Dans un entretien publié par Sylvie Chalaye, Koffi Kwahulé nous renseigne à ce propos :

[Le mensonge] est un jeu de cache-cache avec l'autre. Lorsqu'on est si 'reconnaissable', il arrive un moment où l'on éprouve le besoin de se 'retirer' du monde pour pouvoir se reconstruire, parce qu'on ne peut pas se reconstruire à vue. [...] D'où l'urgence de brouiller les cartes et circonscrire un espace 'en dehors', un temps d'illusion pour se recréer. C'est un masque. Soudain je décide de porter un masque, de me retirer derrière un masque, un espace-temps, un leurre pour avoir le temps de naître à nouveau, hors des regards qui savent déjà.¹²

Se cacher pour se reconstruire est « un leurre » qui tourne au drame dans *Jaz*. Lorsqu'en pleine rue Oridé offre au mendiant de toucher son intimité, l'homme ne s'en satisfait pas et réclame sa pièce. L'offrande d'un dialogue entre une main lépreuse et un corps ouvert sur son intime n'est pas honorée. « Oridé est effondrée. »¹³ Pour calmer la honte qui l'envahit, Oridé portera dès le lendemain un masque blanc qu'elle n'ôtera que le soir venu, pour offrir sa beauté à Jaz, « à Jaz seule. »¹⁴ Très vite le masque se substitue à l'identité d'Oridé. La violence infligée au corps a effacé la singularité des traits du visage et bientôt le masque devient plus important que l'être qu'il cache.

Une nuit cependant
le masque résista
Oridé se débattit.
En vain.
Jaz se suspendit au masque.
En vain.
Oridé et Jaz tournèrent autour du masque.
En vain.
Oridé est morte sur le coup de minuit
asphyxiée par le masque blanc.¹⁵

Le masque blanc est appelé masque neutre au théâtre. C'est un masque où les émotions du visage ont été effacées pour ne laisser voir que l'ataraxie, l'absence de trouble, le calme. Dans le texte, il s'agit de créer un contraste entre la présence d'un corps en chair et en

¹² Chalaye, Sylvie (2004). *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*. Paris: Editions Théâtrales, p.43.

¹³ Kwahulé, Koffi, *op. cit.*, p.66.

¹⁴ *Id.*, p.67.

¹⁵ Kwahulé, Koffi, *op. cit.*, p.67.

mouvement, et l'image figée de la dépersonnalisation. Ce masque empêche le désir d'autrui d'y marquer son empreinte. Il devient cette enveloppe vide, cet « individu désaffecté » dont parle notamment le philosophe Bernard Stiegler¹⁶. L'individu désaffecté est cet être coupé de modes d'individuation psychique et collectif. Il n'est plus traversé par des affectes qui nourrissent son âme, donnant saveurs et savoirs à sa vie. Il n'est plus que pulsions immédiates, déraisonnées, comme celle de se cacher au lieu de dire, comme celle de retourner dans la sanisette au lieu de crier. L'individu désaffecté est cet être désensibilisé, cet être dont les désirs ne sont réduits qu'à de faibles lueurs de survie¹⁷. Le masque blanc dans *Jaz* symbolise l'individu que la société a vidé de ses affects mais également de ses attaches sociales. Oridé devient ce masque sans expression, un masque muet face à un monde qui l'opprime. Si le masque était pour elle la possibilité de rétablir un rapport choisi entre elle et le monde, le masque a fini par prendre sa place dans le monde. Dans *Jaz*, le masque est la soustraction de l'être au monde.

C'est ainsi que dans *Jaz*, le dire devient le palliatif contre la séparation originelle à laquelle l'homme est condamné. « L'homme est séparé du monde » affirmait Arthur Adamov: il est séparé de l'Autre, « “alter“ c'est toujours l'autre, celui qui manque », mais aussi de lui-même, « entre moi et moi, il y a toujours écart »¹⁸. Si le dialogue au théâtre devient la tentative d'un dire-ensemble afin de faire entendre l'être au monde contemporain, le dialogue chez Koffi Kwahulé expérimente la diachronie comme le paradigme d'une rencontre plurielle dans laquelle l'Autre et l'Absent se retrouvent. Il s'agit non seulement de dire pour qu'existent les corps au sein du politique, mais également pour que soit entendue la singularité plurielle de l'Être sensible. *Jaz* fait entendre la logorrhée d'une femme prenant en charge les sans voix qui peuplent les bas-fonds du politique. À travers ce texte, Koffi Kwahulé nous invite à repenser l'échange dialogué comme étant la rencontre des multiples. Selon l'auteur, la réhabilitation du multiple reste à être expérimentée au sein de cérémonies sonores telles que la représentation théâtrale, afin de penser ensemble une politique de la coexistence.

Bibliographie

Barthes, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Malesherbes: Editions du Seuil.

¹⁶ Stiegler, Bernard (2006). « L'individu désaffecté dans le processus de désindividuation psychique et collective ». In *Mécréance et discrédit*, Tome 2. Paris: Galilée. Disponible sur le site d'Ars Industrialis www.arsindustrialis.org/node/1932

¹⁷ Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des Lucioles*. Paris: Editions de Minuit, p. 25.

¹⁸ Adamov, Arthur (1969). *Je...Il...* Paris: Editions Gallimard, p. 27.

- Chalaye, Sylvie (2004). *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*. Paris: Editions Théâtrales.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des Lucioles*. Paris: Editions de Minuit.
- Kristeva, Julia (1977). *Polylogue*. Paris: Editions du Seuil.
- Kwahulé, Koffi (1998). *La dame du café d'en face, Jaz*. Paris: Editions Théâtrales.
- Meillassoux, Quentin (2006). *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Editions du Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Logique de la Perception*. Mesnil sur l'Estrée: Editions Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Editions Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (1982). *Le partage des voix*. Paris: Editions Galilée.
- Revault d'Allonnes, Myriam (2008). *L'homme compassionnel*. Condé-sur-Noireau: Editions du Seuil.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud-Papiers.
- Soubrier, Virginie (2008). « Une physique de la voix: réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé ». In *L'Esprit Créateur*, Vol 48, no 3. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Stiegler, Bernard (2006). « L'individu désaffecté dans le processus de désindividuation psychique et collective ». In *Mécréance et discrédit*, Tome 2. Paris: Galilée.