

## La « révélation argentique » de Koltès sur les dramaturgies contemporaines d’Afrique et des diasporas

Sylvie CHALAYE  
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

On peut être agi, je le suppose, selon les mêmes lois que celles de la mécanique ou de l’astrophysique. Or une pierre ne tombe pas sur le sol par sympathie, par solidarité ou par attrait sexuel ; elle tombe dépourvue de tout sens moral. A posteriori, et tout en tombant, elle peut se trouver de jolies raisons de tomber.

C’est comme, dans le système solaire, un caillou en chute permanente vers le soleil : si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite autour du soleil ; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l’on finit par s’écraser.

Il me semble qu’ils seront, inévitablement, présents, jusqu’à la fin, dans tout ce que j’écris. Me demander d’écrire une pièce, ou un roman, sans qu’il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière. (B.-M. K.)<sup>1</sup>

L’Afrique de Koltès, comme la figure du Noir dans son théâtre<sup>2</sup>, ont déjà noirci beaucoup de pages blanches et les rapprochements entre son théâtre et les écritures contemporaines d’Afrique noire et des diasporas ont déjà inspiré plusieurs chercheurs. Alix de Morant fut par exemple une des premières à analyser l’œuvre de l’Ivoirien Koffi Kwahulé en mettant son théâtre et celui de Bernard-Marie Koltès en perspective, et en travaillant sur l’idée qu’ils partagent le même au-delà, la même ombre, celle de ce qu’elle appelle l’autre côté du crépuscule.<sup>3</sup> Mária Minich Brewer dans un article récent évoque le théâtre de Koltès et celui de Kwahulé comme des théâtres qui respirent ensemble, qui partagent un même souffle.<sup>4</sup> De son côté, Judith Miller a étudié ce rapprochement en passant par la choralité.<sup>5</sup> Elle a également exploré le théâtre de José Pliya, retrouvant chez l’auteur béninois la même poétique des enjeux de territoire<sup>6</sup> et le même négoce du désir dont la langue se fait monnaie d’échange. Il suffit en effet de lire des pages du théâtre de Pliya pour retrouver une rythmique, un vocabulaire, un jeu sur l’animalité et un usage de la

deuxième personne et du futur qui évoquent la langue de Koltès, et convoque même tout particulièrement *Dans la solitude des champs de coton*.

Ces approches comparatistes, à la fois stylistiques et dramaturgiques s'attachent à l'écriture. Mais l'influence de Koltès sur les dramaturgies d'Afrique et des diasporas se joue aussi à un autre niveau et relève de ce que l'on peut définir comme une *révélation argentine* au sens où on l'entend en photographie. Elle concerne le regard porté sur le théâtre africain dans les années 80, un regard que le théâtre de Koltès va faire changer. L'intense lumière du théâtre de Koltès et son éclairage particulier de l'altérité ont révélé les contours d'un théâtre d'Afrique dont le public français n'envisageait même pas l'existence.

Le théâtre de Koltès va contraindre en effet à une autre écoute et surtout re-définir ce territoire imaginaire que nous appelons l'Afrique. Son théâtre ne raconte pas l'Afrique, mais le « *cri qui délimite un territoire d'inquiétude et d'isolement* » comme il le confiait lors d'un entretien à Jean-Pierre Han :

« *Combat de nègre et de chiens* ne parle pas, en tout cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. [...] Ma pièce parle peut-être un peu de la France et des Blancs : une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains isolés dans un lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques. J'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance. »<sup>7</sup>

Faire entendre les cris des gardes dans *Combat de nègre et de chiens*, faire entendre la voix du parachutiste parachuté de *Retour au désert*, c'est faire entendre l'étranger de l'intérieur, c'est éclairer la lisière. Koltès a contraint le public à rencontrer l'Afrique assise dans l'ombre sur le strapontin d'à côté. Et le tour de force est que la voix qu'il fait entendre révèle également une des spécificités dramaturgiques de ce que l'on appellera les nouvelles dramaturgies d'Afrique noire et des diasporas, et qui s'attache à ce que l'on peut définir comme « le syndrome d'Albourn », ce personnage de l'ombre dans *Combat de nègre et de chiens*.

### **La révélation argentine de la galaxie Koltès**

Dans plusieurs entretiens, Koltès convoque Galilée pour dénoncer l'aberration de la société française des années 80, qui s'enfonce dans ses certitudes et ignore les mutations engendrées par l'histoire coloniale. Il met en parallèle la révélation de Galilée sur le système solaire avec l'eurocentrisme occidental. La présence des immigrés dans le théâtre de Koltès relève, au plan socio-historique, du même l'ébranlement philosophique que celui que la révolution copernicienne a imposé au monde occidental à l'époque baroque, au plan métaphysique. Comme Galilée, Koltès propose d'observer la France de l'autre bout de la lorgnette, de changer son point de vue sur le monde, de regarder d'ailleurs, de sortir de ses certitudes, de descendre du haut de son immeuble

pour d'autres rendez-vous, d'autres rencontres, d'accepter de se laisser ébranler par l'autre, celui du coin de la rue. On pourrait presque dire sous forme de boutade, que Koltès est au théâtre français ce que Galilée a été pour la philosophie de la Renaissance.

Au début des années 80, après la crise pétrolière et la montée du chômage la société française se réveille en couleurs, et la France se découvre terre d'immigration, une réalité chromatique bien loin de se répercuter sur la scène. Mais le théâtre de Koltès va mettre en lumière une réalité scénique en noir et blanc qui étonnera suffisamment la critique de l'époque, puisque la question revient systématiquement dans les entretiens. On lui demande régulièrement d'où vient la présence des Noirs et des Arabes dans son théâtre. Et il répond en faisant le détour par Galilée :

« Peut-être est-ce la misanthropie de la quarantaine, mais je supporte de moins en moins les Français et les Occidentaux en général. L'arrogance, l'égoïsme, la sûreté d'eux-mêmes des Français, pas uniquement d'ailleurs, des Français de province. Mais la province est un peu la caricature de cet esprit français-là. Elle est là, elle ignore les lois de Galilée, elle pense vraiment que le monde tourne autour d'elle, que le soleil tourne autour d'elle. C'est une vieille manie de l'humanité de penser qu'on est le centre. »<sup>8</sup>

A côté des travailleurs immigrés, vit alors à Paris une communauté d'artistes africains. Ils ont une vingtaine d'années dans les années 1980, ils sont nés avec les Indépendances et sont en formation dans des écoles d'acteurs, à L'Institut d'Études Théâtrales de Paris III et participent alors au monde de la scène et du cinéma ; ils courent le cachet, ont de petits rôles ici et là, font de nombreuses figurations. Ils sont ivoiriens comme Sidiki Bakaba, Isaach de Bankolé, Koffi Kwahulé ; beaucoup sont originaires du Congo et fuient les répressions de la dictature, comme Léandre Alain Baker, Ferdinand Batsimba, Caya Makhélé, Pascal N'Zonzi... Il y a en particulier toute une communauté d'artistes congolais autour de Sony Labou Tansi et Tchicaya U Tamsi dont le Théâtre international de Langue Française et Le Festival des Francophonies de Limoges font connaître le théâtre. Gabriel Garran, qui travaille alors avec ces acteurs africains et monte les textes de ces auteurs<sup>9</sup>, parle d'eux en les appelant les « négropolitains » du théâtre.

De son côté, le cinéma des années 80, stigmatise avec humour un Paris souterrainement habité par l'Afrique, dans les ghettos que mettent en scène *L'Arbalète* (Sergio Gobi, 1984), *Marche à l'ombre* (Michel Blanc, 1984), ou *Black-Mic-Mac* (Thomas Gilou, 1986). Les comédiens africains sont alors engagés pour des figurations. Koffi Kwahulé, Isaach de Bankolé, Léandre Alain Baker, Ferdinand Batsimba se retrouvent tous sur le tournage de *L'Arbalète* pour incarner la bande des méchants Blacks qui veulent casser du jaune.

Loin des réalités migratoires qui agitent politiquement le pays, le TILF ou le Festival de Limoges donne à voir en scène une Afrique circonscrite, lointaine et inaccessible, une Afrique de dépaysement, l'Afrique des dictatures et

des guerres, avec Souleymane Koly, Werewere Liking, William Sassine, Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tamsi... D'un autre côté, certains metteurs en scène comme Peter Brook travaillent sur l'idée d'une distribution arc-en-ciel, avec Sotigui Kouyaté puis Bakary Sangaré, mais ils font un théâtre déconnecté des réalités sociales. Antoine Vitez monte avec Akonio Dolo *Vendredi* de Tournier, Richard Demarcy travaille avec Alain Aithnard pour *L'Etranger dans la maison*, puis *l'Albatros* et *Voyage d'Hiver*, et convoque l'Afrique du coin de la rue.

Mais le théâtre de Koltès, va aller beaucoup plus loin. Il ne s'agit pas d'un théâtre qui met en scène l'Afrique ou d'un théâtre qui se contente de poser la question de l'altérité ou de l'immigré, il s'agit surtout d'un théâtre qui fait une place à l'autre, qui rend visible l'invisible.

Son théâtre ne met pas en scène des marginaux, d'ailleurs lui-même s'en défend, mais son théâtre déporte le regard vers la marge, dans la fausse d'orchestre, de l'autre côté de la rampe de lumière. Alboury est dans l'ombre, invisible, mais il est là. On ne le voit pas, il reste une silhouette. Et Horn va devoir compter avec lui. Cette invisibilité de l'autre, l'invisibilité du Noir, Koltès est sans doute le premier en France à la conscientiser au théâtre. Et c'est cette voix-là qu'il fait entendre, la voix de l'ombre, c'est cette présence que révèle son théâtre.

Il met en lumière la question migratoire en laissant retentir la marge, mais il ne s'agit pas tant de donner la parole aux marginaux issus de l'histoire coloniale que de mettre en lumière cette construction d'une marge de l'intérieure, cette façon que nous avons de fabriquer le l'ombre. Il fait entendre l'entre-deux, ce que l'auteur togolais Kossi Efoui appellera l'interzone. Alboury est la version tragique de cette voix, le parachutiste parachuté de *Retour au désert*, « *descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été* »<sup>10</sup>, en est l'équivalent comique, un pied de nez, une voix d'ailleurs beaucoup plus maîtrisée et intellectualisée que celle d'Alboury qui relève sans doute plus d'une conscience sensitive, intuitive de la part de Koltès à l'époque.

Le théâtre de Koltès pose la question de *l'altérité colonisée* et pas seulement la question de l'étranger. Il rappelle la nécessité du dialogue avec l'autre, cet autre qu'il faut voir et prendre en compte si l'on veut réellement échanger avec lui et non pas ignorer sa présence. Il faut pouvoir entendre ce que l'autre a à nous dire sans avoir décidé au préalable de sa parole et avoir défini en dehors de lui son identité et ses comportements. Horn, celui qui « connaît bien les Africains », celui qui « a l'habitude de l'Afrique »<sup>11</sup>, incarne cette posture de certitude qui exaspère tant Koltès et que l'on retrouvera aussi dans le regard de ceux qui enferment le théâtre africain dans une seule et unique définition.

Les intellectuels que côtoie Koltès à côté d'Isaach de Bankolé par exemple s'amuse alors à ne plus donner rendez-vous où on attend l'Afrique. Ils brisent l'enclos de l'identité d'assignation pour une créativité esthétique faite d'hybridation qui revendique l'entre-deux et la légèreté entre terre et ciel. Une parole pleine de pirouettes et de facéties qui joue des masques et du men-

songe pour se sauver et s'envoler au dessus de la forteresse, comme le parachutiste.

C'est précisément ce que représente ce personnage-pied de nez, voix d'Afrique survenue sans crier gare et qui se fait entendre de l'intérieur. Koltès articule cet entre-deux qui construit l'identité même des colonisés. Cette relation paradoxale à la terre. A la fois dedans et dehors, attaché au passé et dans la rupture et la révolte même. On a oublié d'où il vient, en même temps il s'agit d'Isaach de Bankolé, l'ami, le représentant de toute une jeunesse d'artistes ivoiriens, congolais, maliens que côtoyait Koltès, ceux que la préfecture, les politiques et les médias désignent comme immigrés, mais ils sont étudiants, comédiens en formation, et surtout enfants des Indépendances.

Les voix dramatiques qui s'élèveront à la fin des années 1980, comme celle de Kossi Efoui, de Koffi Kwahulé et Caya Makhélé, jouent les parachutistes et font entendre le cri des gardiens de l'ombre de l'interzone. Et si dans un premier temps certains spectateurs et spécialistes ne reconnaîtront pas dans ces expressions dramatiques, une création africaine d'une nouvelle trempe, la reconnaissance de ce théâtre passera par le détour de l'Afrique de Koltès.

Le paradoxe, c'est que ces dramaturges n'ont pas vus les pièces de Koltès au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Mais tous partagent la quête d'Alboury. Leur théâtre est en effet travaillé par une dramaturgie de la levée de corps.

### **Le syndrome d'Alboury**

A travers la quête d'Alboury, Koltès révèle, avec une clairvoyance incroyable, l'enjeu dramaturgique qui sera justement celui de ces nouvelles dramaturgies d'Afrique .

Cette idée d'un cadavre disparu qui empêche le dialogue entre la France et ses immigrés. Cette intuition dramaturgique dans les années 80 est essentielle car ce sera en effet l'enjeu du théâtre d'Afrique et des diasporas. Non pas régler des comptes, mais réclamer le corps pour lui donner une sépulture. Il ne s'agit pas de faire le procès de la France coloniale, ni de dénier la responsabilité africaine. Mais de lever le secret, de faire le deuil d'un passé, d'une histoire tragique et révolue, de reconstruire le corps disparu et de l'inhumer, pour pouvoir vivre ensemble.

Chez Caya Makhélé dans *La Fable du cloître des cimetières*<sup>12</sup>, on assiste à une descente aux enfers, quête d'une Afrique perdue, dont le corps a été démembré car elle est passée sous le train de la conquête et du progrès, et Makia-di, tel Orphée doit la ramener d'entre les morts. *P'tite-Souillure*<sup>13</sup> de Koffi Kwahulé, met en scène Ikédia qui débarque un soir de réveillon dans une petite famille bourgeoise de province pour mettre le feu à la maison et enlever la fille. Il porte dans une sacoche, les ossements de son père qu'il vient de ramener de la fosse commune. Or depuis des années la si jolie petite ville étouffe un secret celui de cet homme foudroyé d'une balle dans la tête, à la sortie d'une usine...

On retrouve encore cet accompagnement funéraire dans *Le petit frère du*

*rameur*<sup>14</sup> de Kossi Efoui, dont les personnages attendent depuis une pièce obscure, les yeux rivés sur la fenêtre lumineuse d'en face, le moment où le corps de Kari sera emporté par la fourgonnette.

Entendre la voix de l'Afrique, ce n'est plus entendre une voix qui se lève depuis l'enclos exotique et lointain que l'on observe de chez soi à la jumelle. Pour ces dramaturges il ne s'agit pas de convoquer un morceau d'Afrique à Paris ou Limoges, mais d'éclairer la marge et d'obliger à regarder tout prêt de soi l'étranger de l'intérieur, d'amener le public en France à se sentir concerner par l'histoire des Africains qui est aussi la sienne.

On pourrait rappeler ici le scandale que fit, au Festival de Limoges, *La Malaventure* de Kossi Efoui, au début des années 1990, à qui on reprochait de faire un théâtre dénaturé et blanchi ; ou les réactions du public parisien à la pièce de Léandre Alain Baker que Gabriel Garran monte au Studio des Champs Elysées. La pièce met en scène une femme qui en rentrant chez elle découvre dans son appartement, au beau milieu de son salon, un Africain dans son propre peignoir qui vient de prendre un bain dans sa baignoire. Elle lui demande des comptes, mais l'Africain retourne la situation et finalement grâce aux réponses qu'elle devra apporter, grâce à l'échange qu'elle aura avec lui, elle finit par recoller les morceaux de sa vie et de son couple à la dérive.

### **La nuit du dealer ou une poétique de la révélation argentique**

Le théâtre de Koltès a révélé, comme la lumière sur le chlorure d'argent, le voile de ces ectoplasmes qui hantent la maison et que nous ne pouvons nommer puisque que nous ne les voyons pas, nous ne les reconnaissons pas. Convoquer l'acteur africain ou arabe et non pas l'idée que l'on s'en fait, autrement dit le masque que l'on a fabriqué pour lui, mais convoquer une réalité charnelle et physique, participe d'un engagement pour Koltès. C'est tout le sens du parachutiste : le personnage n'a pas de lien essentiel à l'histoire, mais représente une altérité concrète, incongrue, présente matériellement sur le plateau qui permet de reconsidérer l'ensemble de la distribution, l'ensemble des acteurs sur le plateau. Quelque chose qui touche au rythme, au clignotement lumineux et cinématographique et qui induit de l'intermittence, de la complexité et empêche de tourner en rond de s'enfermer entre soi.

Il ne s'agit pas pour Koltès de travailler sur une matière chromatique pour une raison esthétique, comme Peter Brook, par exemple, pour qui le travail avec des acteurs arc-en-ciel, relève avant tout d'un enjeu plastique. L'enjeu pour Koltès est d'ordre sensible (au sens où on parle d'une pellicule sensible), d'ordre philosophique, voire métaphysique. Véritable météore, la présence du Noir peut aussi faire ressortir le monde blanc, révéler d'autant plus la société petite bourgeoise.

Or cet enjeu chromatique est au cœur des théâtres contemporains d'Afrique et des diasporas, dont les personnages convoquent une société polychrome, autrement dit une société avant tout humaine. Les personnages ne sont pas enfermés dans une origine et un apparaître, mais pris dans les filets

d'une situation qui les détermine. Et ces personnages ne seront plus des couleurs, mais avant tout des voix.

Le théâtre de Koltès tient donc une place essentielle dans l'histoire des théâtres d'Afrique et des diasporas, car il annonce un basculement, celui d'un théâtre qui ne sera plus une voix exotique venue d'ailleurs, mais un cri à la limite de nos peurs.

1. Bernard-Marie KOLTÈS, « Un hangar, à l'ouest », in *Roberto Zucco*, Minuit, Paris, 1990, pp. 125-126.
2. Voir François POUJARDIEU, *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Département de littérature française et comparée, Université Bordeaux III, 1994.
3. Alix DE MORANT, « Koffi KWAHULÉ : de Koltès à Coltrane, l'autre côté du crépuscule, in *Afrique noire : écritures contemporaines*, Théâtre /Public n°158, mars-avril 2001, pp. 51-59.
4. Mária MINICH BREWER, « Bernard-Marie Koltès et Koffi Kwahulé : des théâtres qui respirent ensemble », in *Fratries Kwahulé : scène contemporaine cœur à corps*, Sylvie Chalaye et Virginie Soubrier (dir.), *Africultures*, n° 77-78, 2009, pp. 94-104.
5. Judith MILLER, « La Choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé », *Fratries Kwahulé : scène contemporaine cœur à corps*, Sylvie Chalaye et Virginie Soubrier (dir.), *Africultures*, n° 77-78, 2009, pp. 86-93.
6. Judith MILLER, « Dramaturgies des errances : le cas de José Pliya », in *Nouvelles Dramaturgies d'Afrique noire francophones*, Sylvie Chalaye (dir.), Presse Universitaire de Rennes, coll. « Plurial », Rennes, 2004.
7. Bernard-Marie KOLTÈS, *Une part de ma vie entretiens (1983-1989)*, Les éditions de Minuit, 1999, pp. 11-12.
8. Entretien avec Michel Genson, in Bernard-Marie KOLTÈS, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1999, p. 116.
9. Gabriel Garran, monte notamment *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi en 1985 au Théâtre de Chaillot avec Pascal N'zonzi, *Le Bal de N'dinga* de Tchicaya U Tam'si en 1986 au Théâtre Antoine, avec Pascal N'zonzi, et Marius Yelolo entre autres, *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku* de Tchicaya U Tam'si en 1988 avec Bakary Sangaré, *Les jours se traînent les nuits* aussi au Studio des Champs-Élysées en 1991 avec Isaach de Bankolé et Bintou de Koffi Kwahulé en 1997 au TILF avec Aïssa Maïga.
10. Bernard-Marie KOLTÈS, *Retour au désert*, Éditions de Minuit, 1988, III, 11, p. 55.
11. Bernard-Marie KOLTÈS, *Combat de nègre et de chiens*, Éditions de Minuit, 1983-1989, p. 31.
12. Caya MAKHÉLÉ, *La Fable du cloître des cimetières*, L'Harmattan, 1995.
13. Koffi KWAHULÉ, *P'tite-Souillure*, Théâtrales, 2000.
14. Kossi EFOUI, *Le petit frère du rameur*, Lansman, 1995.