N° 4 Spécial - Août 2025, pp. 171-194 ISSN : 1996-8310

LES RECLUSES DE KOFFI KWAHULE, UNE DRAMATURGIE CINEMATOGRAPHIQUE

Syntyche Yabla KOUADIO
Université Alassane Ouattara de Bouaké
syntycheyabla@gmail.com

Résumé
Depuis plusieurs décennies, le théâtre négro africain ne cesse de redéfinir ses frontières. Il emprunte aux autres arts (musique, arts visuels, danse, cinéma) des procédés esthétiques et narratifs qui enrichissent sa grammaire propre. Parmi les auteurs qui incarnent cette hybridation artistique, Koffi Kwahulé occupe une place singulière. En effet, dans sa pièce Les Recluses, il construit sa trame en s'appropriant des techniques propres au monde cinématographique. Le dramaturge fait fonctionner la pièce comme un film. L'on assiste au morcellement du cadre spatio-temporelle et à la particularité du dénouement de la pièce. L'auteur fait du théâtre négro africain un art ouvert et maniable. En s'ouvrant au langage du cinéma, le théâtre negro -africain élargit le champ de ses possibles expressifs.
Mots clés *: Théâtre – Cinéma – Fragmentation spacio-temporelle – Réinvention – Équité*

Abstract

For several decades, Black African theater has been constantly redefining its boundaries. It borrows aesthetic and narrative techniques from other arts (music, visual arts, dance, cinema) that enrich its own grammar. Among the authors who embody this artistic hybridization, Koffi Kwahulé occupies a unique place. Indeed, in his play Les Recluses, he constructs his plot by appropriating techniques specific to the world of cinema. The playwright makes the play function like a film. We witness the fragmentation of the spatio-temporal framework and the particularity of the play's outcome. The author transforms Black African theater into an open and manageable art. By opening itself to the language of cinema, Black African theater expands the range of its expressive possibilities.

***Keywords**: Theater – Cinema – Spatio-temporal fragmentation – Reinvention – Equity*

Introduction

Le théâtre est un art qui évolue avec son temps en s'adaptant à son époque. Les dramaturges élargissent alors le champ de prédilection de cet art. En effet, ces dramaturges ouvrent l'art théâtral à d'autres domaines d'investigation. Cela dit, on observe un décloisonnement générique. On sort du théâtre classique, du théâtre des prédécesseurs pour un théâtre au « sang neuf » comme le soulignait Koukoui Tola (1990, p.101) à la réception des manuscrits de la pièce Carrefour de Kossi Efoui. Ce théâtre nouveau se démarque aussi bien au niveau de la construction de la trame que dans le choix des thématiques abordés.

C'est dans ce canevas que s'inscrit la pièce *Les Recluses* de Koffi Kwahulé. Dans cette pièce il est question des femmes qui parlent des violences intimistes qu'elles ont subi afin de lever le voile sur leur douleur intérieur. On assiste à une véritable thérapie par le théâtre. De plus, l'auteur construit sa trame en s'inspirant d'éléments emprunté au monde du cinéma. Cette approche est une transgression des fondamentaux du théâtre négro-africain. C'est alors de cette particularité que nait le sujet : ***Les Recluses* de Koffi Kwahulé, une dramaturgie cinématographique**.

Cette étude soulève un certain nombre de questions dont la principale est comme : **Comment l'auteur donne à sa pièce une dimension cinématographique ?** Autour d'elle gravite des questions secondaires telles que : **Qu'entend-t-on par dramaturgie cinématographique ? Quelles sont les**

techniques cinématographiques que l'auteur utilise pour construire la pièce ? Quelle est la portée d'une telle initiative ?

Pour mener à bien cette étude l'on a fait appel à deux méthodes d'analyse à savoir, la sémiologie et à la sociocritique. Pour ce qui est de la première méthode, « quand elle s'intéresse au texte dramatique, la sémiologie examine les principes de construction d'une œuvre (exposition, nœud, dénouement, etc.), son découpage (actes, scènes, tableaux) ; et elle relève les caractéristiques formelles de l'écriture dramatique » Louis Vigeant (1990, p.60). Alors elle nous aidera à déceler dans le texte le caractère filmique de la pièce de Koffi kwahulé. Quant à la sociocritique, elle « permet d'analyser l'œuvre dans sa globalité. Elle ne se contente pas de révéler la structure sociale telle qu'elle se présente dans les textes. Elle étudie aussi le fonctionnement des effets littéraires en rapports avec le contexte social […] c'est pourquoi son objet reste le statut social de l'œuvre » Barthélemy Kotchy (1984, pp.86-87).

Le travail sera subdivisé en trois grandes partie. Dans la prière partie, il sera question d'évoquer des éléments de différence entre théâtre et cinéma en vue de déboucher sur la question du théâtre cinématographique. Dans la deuxième partie nous exposerons les indices cinématographiques présents dans la pièce et nous en ferons l'analyse. Quant à la troisième partie, elle sera l'occasion de mettre en lumière le bienfondé du choix particulier de Koffi Kwahulé dans l'élaboration de sa trame.

1. Fondements théoriques : vers une définition de la notion de dramaturgie cinématographique

Pour engager une étude, il est bienséant de clarifier les concepts clés afin de situer au mieux notre champ d'analyse. La notion de dramaturgie cinématographique fait ressortir deux termes importants à savoir la dramaturgie et le cinéma. C'est la raison pour laquelle la première partie de notre travail s'axe sur les définitions et les spécificités des termes théâtre et cinéma pour enfin tenter de comprendre ce qu'on l'on entend dramaturgie cinématographique.

1.1.La clarification des termes théâtre et cinéma

Le théâtre se définit comme un art qui concile littérature (texte écrit) et représentation (spectacle). Il est avant tout pour Christian Biet et Christophe Triau (2006, p.9) : « un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant les spectateurs qui regardent un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressé, plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier ». Le théâtre est alors un jeu qui s'opère sur la scène avec des acteurs en présence d'un public. En tant que spectacle, il est attrayant et capte l'attention. Le dynamisme dans la gestuelle et l'exécution des actions créent une interaction entre acteur et spectateur. Le but du théâtre, comme l'écrit Ramata Traoré (2019, p.5) , est de « toucher la conscience du lecteur-spectateur afin d'aboutir à des transformations du monde ». Il est alors un moyen d'inculquer des valeurs pour une évolution du monde. Le théâtre permet de véhiculer des

enseignements qui contribuent à l'éveil des consciences. Il transmet des mœurs et des codes de vie pour une certaine équité du monde.

Quant au cinéma, il est un art composé d'images en mouvement. Il « nous met en présence des êtres et des choses qui parlent et vivent devant nous, non pas d'une façon physique évidemment, mais d'une façon quasi physique, par l'intermédiaire de l'écran et de l'enregistrement sonore » comme l'évoque un critique (1959, p.2). Au cinéma le spectateur assiste alors à une représentation via un écran qui peut être vu et revu de façon identique. Ici, il n'y a pas de variation dans l'élaboration de la représentation.

Ces deux arts sont certes des spectacles qui font intervenir des personnages qui jouent mais ils diffèrent dans leurs modes de représentation, leurs rapports au spectateur, le jeu des acteurs, le décor et bien d'autres.

1.2.Quelques éléments différentiels entre les deux arts

Dans chacun de ces arts, le vocabulaire est différent. Ils se distinguent par le mode de représentation, de fonctionnement et même le rapport entre spectateur et acteur. Parlant du vocabulaire, au théâtre (texte ou spectacle) on parlera de scène, acte, réplique, costume, décor, mise en scène, accessoire, didascalie, tandis qu'au cinéma il est question entre autres de montage, script, séquence, cadrage, éclairage, prise de vue écran, projection, bande sonore,

réalisation. Les mots techniques pour chaque domaine est particulier.

S'agissant du mode de fonctionnement, le théâtre est une performance en directe avec des acteurs qui jouent en face d'un public. Mais au cinéma c'est une œuvre enregistrée et diffusée où les acteurs ont joué devant une caméra. S'il s'avère qu'il y a un raté au cinéma, cela peut être rattrapé puisque les acteurs peuvent rejouer la scène et surtout le montage avec les effets spéciaux peuvent compenser largement un mauvais jeu. Or au théâtre, une erreur de jeu est toute suite visible et souvent difficile à corriger. Les acteurs font alors constamment à leur talent en faisant des improvisations afin de garder la fluidité du jeu. On a l'impression qu'au théâtre, les acteurs doivent faire continuellement plus d'effort qu'au cinéma.

Pour ce qui est du rapport au spectateur, il peut avoir des interactions avec le public au théâtre mais au cinéma l'impact n'est pas le même. Avec des théâtres comme le théâtre forum par exemple, les spectateurs jouent des rôles pendant la représentation. Il apporte des solutions à des situations. De plus, le fait de voir de plus près les acteurs crée un certain réalisme des faits. Une sensibilité ou un sentiment d'appartenance est facile à créer. Pourtant au cinéma l'écran peut constituer une sorte de barrière. La réaction du spectateur d'agit en rien sur les acteurs. Une même représentation jouer plus d'une fois peut dégager différentes émotions. Le jeu dramaturgique a la capacité de

s'adapter au public. Pour le cinéma, on peut regarder maintes fois la même chose sans aucun changement.

La beauté du théâtre réside alors dans sa capacité d'adaptation et son ouverture d'esprit. Nous sommes alors en présence de deux formes de dramaturgie :

- nous avons d'un part une dramaturgie scénique (parlant du théâtre) qui est fondée sur la continuité, la parole, la symbolisation en direct,
- Et d'autre part une dramaturgie filmique (cinéma) fondée sur le découpage, la manipulation du temps et de l'espace.

Cela dit, à quoi faisons-nous donc référence en évoquant la question de la dramaturgie cinématographique.

1.3. Vers une définition de la notion de dramaturgie cinématographique

Le théâtre traditionnel hérité d'Aristote est connu pour ses assises basées sur la règle des trois unités parlant de l'unité d'action, de temps et de lieu. Or de plus en plus, ces conceptions s'estompent avec les nouveaux dramaturges que Abdourahman Waberi (1998, p.11) appelle les « enfants de la postcolonie ». Avec eux, le théâtre participe à la fois à la remise en cause des règles traditionnelles de l'art dramatique et à l'inauguration d'une écriture innovante, iconoclaste, voire même subversive. Leurs façons distinctes d'aborder les thèmes ou encore d'élaborer leurs trames bousculent les frontières culturelles et identitaires du

théâtre. Ces remous ouvrent les textes théâtraux à une intergénéricité, une écriture hybride.

C'est dans cette lucarne que s'inscrit la notion de dramaturgie cinématographique. En effet, cette notion fait référence à un mode d'écriture théâtrale qui emprunte consciemment des procédés narratifs, visuels et rythmiques au cinéma. Le théâtre brise les barrières et explore de nouveau champ. Le monde médiatique s'invite pleinement dans l'art dramatique. Le théâtre négro-africain bascule dans une sphère nouvelle en sortant de sa zone de confort.

Les médias sont omniprésents dans l'époque contemporaine. Ils désignent les moyens, les techniques et supports de diffusion massive de l'information. Ils sont devenus un moyen privilégié pour se faire entendre par tous. Le théâtre moderne dans sa perceptive d'innovation s'adapte alors à son siècle en faisant intervenir le monde cinématographique avec des personnages qui parlent en s'ouvrant entièrement au public. Ceci dit, lorsque nous abordons la question de la dramaturgie cinématographique, nous avons à l'esprit une approche qui vise à faire intervenir des méthodes ou des techniques cinématographiques dans la pièce théâtrale.

Quels sont alors les traits du cinéma dans la pièce Les Recluses de Koffi Kwahulé ?

2. Les procédés d'écriture à dimension cinématographique dans les recluses

Par procédé d'écriture il faut entendre la manière de construire la trame, le style, les effets spécifiques. Alors pour notre part, nous voulons nous référer à trois éléments qui rendent compte de l'utilisation des techniques cinématographique dans la pièce. Il s'agit de la fragmentation de la temporalité, l'éclatement de l'espace et l'effet filmique du dénouement de la pièce.

2.1.La temporalité fragmentée

Le théâtre est connu pour se déployer dans un espace bien défini et dans un temps également structuré. Cependant avec l'évolution, les dramaturges s'éloignent et se libèrent de ce genre de normes. Aujourd'hui, avec les pièces comme *Les Recluses* de Koffi Kwahulé, l'on assiste à une déconstruction du temps. Dans la pièce, le temps n'est pas linéaire mais fragmenté. L'auteur fait intervenir plusieurs flashbacks qui évoquent d'une part des sauts temporels et d'autre part des souvenirs.

S'agissant des sauts temporels, on les remarque aux scènes 3, 5, 7, 9 où il est mentionné respectivement projection 1, 2, 3, 4. Déjà, le terme « projection » est utilisé dans la plupart du temps dans le domaine cinématographique. Il se définit comme « l'action d'envoyer sur une surface une image, un film » selon le dictionnaire le Robert. Sa présence dans l'œuvre théâtrale donne alors l'impression de se retrouver à une séance de tournage ou à

une réalisation filmique. Les différentes projections font effectuer aux lecteurs spectateurs un voyage dans le temps avant de revenir à la trame qui se déroule au présent. Elles laissent entrevoir des témoignages de recluses.

Par ailleurs, les temps verbaux utilisés dans ces extraits se réfèrent au passé. Il s'agit essentiellement de l'imparfait, du passé simple, du passé composé, du plus-que-parfait. On peut lire ces quelques extraits : « La première fois, c'étaient des militaires... j'étais enceinte. Ils étaient sept. Ils ont exigé que mon mari soit présent pour tout voir. Ensuite ils ont tué mon mari. » (p.17)

« Les bandits nous ont menacées, ma sœur et moi, de mort si on parlait à qui que ce soit de ce qu'ils venaient de nous faire. » (p.25)

« Quand le chef de poste a eu fini, il a demandé à celui qui montait la garde de venir en profiter, pendant que lui montait la garde. » (p.32)

« Ils étaient trois, mais seuls deux ont pris part à ce qui m'est arrivé. » (p.39)

Les différentes situations révèlent des agressions sexuelles et physiques que chaque recluse a vécu. On remarquera que les auteurs de violences sont « militaires », « chef de poste » ou « bandits ». Il n'y a aucune distinction entre les figures d'autorités censées protéger la vie humaine et les brigands réputés pour leur méchanceté. La brutalité de ces actes est source de traumatisme pour ces femmes.

Aussi, il faut également noter que les témoignages se positionnent après chaque tableau de l'intrigue en cours.

C'est comme si pendant qu'elles jouent, des arrêts sont marqués pour se plonger dans le passé des recluses avant de revenir. Le présent scénique est donc constamment interrompu pour faire surgir des fragments de passé. Le lecteur spectateur effectue sans cesse des voyages dans le temps. Le dramaturge multiplie les retours en arrière ; il manipule le temps à sa guise. Or ce mode opératoire est généralement utilisé au cinéma vu que le montage permet plus aisément ce jeu temporel. Ainsi, le théâtre s'accapare de méthode empruntée de la réalisation filmique pour manipuler le temps. Entre passé et présent, ou interruption et reprise le théâtre prend une dimension cinématographique. On passe d'un tableau à un autre. On quitte d'un présent à un passé tumultueux ; il y a une discontinuité narrative. La pièce fonctionne comme un montage au cinéma. Le temps étant morcelé, cela agit aussi sur l'espace dramaturgique.

2.2. Une spatialité éclatée

L'espace est l'un des éléments importants dans la représentation dramatique. Patrice Pavis (1996, p.119) définit l'espace dramatique comme : « l'espace de la fiction…Sa construction dépend autant des indications que nous donne l'auteur du texte que de notre effort d'imagination. Nous le construisons et le modelons à notre guise, sans que jamais il ne se montre et s'annihile dans une représentation réelle du spectacle (…) ».

L'action n'est possible que dans un espace bien définit. Ainsi, on ne peut parler de représentation sans intervention de l'espace. Dans *Les Recluses*, le lecteur spectateur navigue dans différents lieux avec les personnages.

Dans un premier temps, à la scène 2, l'on est en présence des recluses, dans un cadre qui leur est propre. La phrase : « C'est pour me cacher que je ne suis pas venue me joindre à vous » (p.10) montre qu'il s'agit d'un endroit où ces femmes se rencontrent pour échanger. À la scène suivante l'on se retrouve « dans la commune de Kamenge » (p.17). Ce voyage n'est certes pas physique mais mental. Il y a carrément un changement de scénario où cette fois-ci, une femme raconte son histoire : « Je m'appelle Rose N., j'ai 35 ans et je suis commerçante... » (p.17).

Dans la suite, à la scène 4, le lecteur spectateur se retrouve « chez le voisin » (p.18) où on assiste à échange entre Kaniosha et monsieur le juge. Puis à la projection 2 à la page 25, l'on est « dans la commune de Kinama ».

Le lecteur spectateur passe d'un lieu A à un lieu B. Il est constamment en mouvement avec les personnages. Et quand bien même l'action se déroule dans le même endroit comme celui de la scène 4, divers endroits sont évoqués comme le montre ce passage :

> Vous m'avez demandé de coucher avec vous
> au milieu du salon
> dans la cuisine
> dans votre lit
> j'ai couché avec vous

dans votre lit
dans la cuisine
au milieu du salon
Jamais je n'ai désobéi (p.21)

Cette répétition dans l'énumération des lieux où s'est passé l'acte sexuel mobilise l'imagination du lecteur spectateur. Ces déplacements ne sont pas visibles physiquement, mais sont suggérés

par le langage, exactement comme dans un changement de plan au cinéma, où l'on passe d'un lieu à l'autre par une coupe. L'espace théâtral n'est plus stable ou figé, mais il est dans un champ mouvant et recomposé en temps réel. Il est dynamique et plus modelable à l'image dans un film.

L'espace dans le théâtre est donc plus large, au point où l'on a la possibilité de quitter un pays à un autre dans la même représentation. Le théâtre négro-africain se réinvente sur tous les plans. Cela est également visible dans le dénouement de la pièce.

2.3. Un dénouement à l'effet filmique

La pièce *Les Recluses* débute avec une ambiance particulière qu'on peut lire dans cette didascalie : « *En ombre chinoise, Kaniosha et Nzéyimana se livrent à un jeu de séduction*. » (p.9). Cette didascalie initiale précise le dispositif visuel, l'ambiance, et la dynamique physique ou émotionnelle de la scène. La locution nominale « ombre chinoise » est une technique servant à projeter la silhouette

d'un objet, d'un personnage sur un écran. Cela crée un certain jeu de sensualité implicite. Un tel décor invite le lecteur spectateur à une trame basée sur l'amour, les émotions. Il s'exécute comme une bande d'annonce qui contextualise le prolongement d'un film. C'est alors sans grande surprise qu'on observe que le dernier tableau de la pièce est lié au premier tableau. L'on se retrouve à la cérémonie de mariage des deux amoureux.

Le dénouement de *Les Recluses* est loin de suivre une suite logique de résolution dramatique traditionnelle. Il ne cherche pas à résoudre une intrigue, mais à produire un effet de clôture émotionnelle, similaire à une chute de film. La pièce s'ouvre avec un jeu de séduction et se ferme avec le mariage des amoureux. Elle fonctionne comme un film qui peut par exemple à la première scène mettre en évidence une situation que l'on retrouve à la fin du film. C'est un mode opératoire apprécié du cinéma. Cela tient le spectateur en haleine car ce dernier veut comprendre cette première scène assez particulière. C'est donc ce que Koffi Kwahulé arrive à déporté sur la scène théâtrale. Il donne aux lecteurs-spectateurs de s'intéresser à la pièce en jouant sur le tamisage des lumières, le décor d'entre de jeu. Puis dans la suite, comme un bon scénariste, il met en évidence des situations de violence qui semble loin de cette belle première scène de l'amour. Pourtant, à la fin, l'on se retrouve de nouveau dans une ambiance jouissive comme au premier plan.

De plus, dans ce dernier tableau, le lecteur spectateur se retrouve à un tableau antérieur qui lui permet de comprendre au mieux l'action qui s'était déroulée à ce moment. On peut lire à la page 45 cette didascalie fonctionnelle :

> Kaniosha soulève sa robe de mariée et retire, coincé entre la jarretière et sa cuisse, le petit magnétophone que lui avait remis Agnèsi. Elle appuie sur le bouton... Tu veux vraiment que je lui dise tout ! ? (...) vous m'avez demandé de coucher avec vous, au milieu du salon, dans la cuisine ou dans votre lit, j'ai couché avec vous monsieur le juge... Au son vient s'ajouter l'image. Si l'écran apparaissent Kaniosha et le juge dans le même espace que celui du tableau « nuage mauvais » (p.45)

À travers cette didascalie au tableau final, le lecteur spectateur comprend que la scène (nuage mauvais), le tableau 4 de la pièce, n'était rien d'autre qu'un piège que Kaniosha tendait à Monsieur le juge. Le dramaturge Koffi Kwahulé emprunte au cinéma un de ses modes de dénouement. C'est à la fin de la pièce qu'on déchiffre un certain nombre d'éléments qu'on avait lu où regarder sans souvent y prêter attention. La pièce devient une énigme qui trouve sa solution en fin de jeu. Elle s’apparente à une enquête policière dans les films où est révélé comment le meurtre a eu lieu et qui en est le coupable.

Le dramaturge utilise selon son bon vouloir les méthodes propres au cinéma pour l’élaboration de sa pièce. Ces différents procédés d'écriture sont marqués par des techniques cinématographiques. Entre le temps fragmenté,

l'espace éclaté et le dénouement digne d'un film, l'auteur fait du théâtre un art mouvant et flexible. Il met en avant la capacité du théâtre à convoquer divers arts ou domaines d'étude. Le théâtre négro-africain élargi sa zone de déploiement. Cependant, quelle est la visée d'une telle entreprise ?

3. Enjeux esthétique et idéologique de la dramaturgie cinématographique chez koffi kwahulé

Le théâtre est loin d'être un art axé essentiellement que sur le rire. D'ailleurs, Paul Ginestier (1975, pp.261-262) affirme que le théâtre « élève l'homme et lui donne une conscience aiguë de son humanité, communication qui débouche non sur un hermétisme mais sur une communion. D'où sa puissance de choc… ». Le théâtre est alors un éducateur pour la société. Il sait mettre l'homme face à son état naturel afin de susciter ou créer en lui un éveil car il prend conscience des réalités qui l'entoure. Le jeu dramatique occasionne de ce fait, un rapprochement entre le lecteur-spectateur, les personnages et le dramaturge. Par conséquent, en faisant intervenir des techniques cinématographiques dans sa pièce, le dramaturge poursuit deux grands buts à savoir le renouvellement de l'art théâtral et l'interpellation de la société sur des réalités sociales.

3.1. Une esthétique de la rupture pour une réinvention de l'art théâtral

Le théâtre négro-africain de ces vingt dernières années se veut ouvert et hétérogène. Les dramaturges optent pour une nouvelle écriture axée sur la recherche formelle, se libérant ainsi du joug occidental. Ce désir de s'affranchir des normes occidentales devient une véritable primauté pour des auteurs comme Koffi Kwahulé.

Dans la pièce *Les Recluses*, le dramaturge se départit des règles classiques du théâtre des prédécesseurs. On peut le voir à travers les structures externes et internes de la pièce. Parlant de la structure externe, elle fait référence à l'aspect formel de la pièce. Elle englobe la façon dont se présente le texte (titre, division en acte, découpage en scène, les tableaux,...).

Pourtant ici, il n'y pas lieu d'acte ou de tableau mais des séquences numérotées et titrée. On est en présence de dix parties baptisées comme suite : 1. CACHE-CACHE, 2. JEUX, 3. PROJECTION1: TÉMOIGNAGE D'UNE RECLUSE, 4. NUAGE MAUVAIS, 5. PROJECTION2: TÉMOIGNAGE D'UNE RECLUSE, 6. BAL MASQUÉ, 7. PROJECTION3: TÉMOIGNAGE D'UNE RECLUSE, 8. L'ÉTERNEL SOLDAT, 9. PROJECTION4: TÉMOIGNAGE D'UNE RECLUSE, 10. LE MARIAGE.

Le titre de chaque tableau se présente comme différents épisodes. Il laisse entrevoir un rapport avec où règne des situations qui touchent à la personne humaine. Des titres comme : « repentance », « viol » « projection : témoignage

d'une recluse » ou encore « mariage » permettent tout de suite au lecteur spectateur d'imaginer sur quoi portera le chapitre en question. Ils abordent des questions qui affectent intimement les individus.

Cette nomination particulière de chaque partie donne du sang neuf au théâtre négro-africain. Elle apparaît comme des sous-titres de chaque épisode à l'image d'une série au cinéma.

On sort du découpage classique pour amorcer un style inédit. Le dramaturge crée une architecture nouvelle que les critiques qualifient de « recherche évolutive » d'après Malika Dahou (2018, p8).

Pour ce qui est de structure interne, elle soulève les « problèmes de fond qui se posent à l'auteur dramatique quand il construit sa pièce » Patrice Pavis (1996, p.247). Elle est rattachée au contenu de la pièce. L'organisation interne des pièces fait ressortir les thématiques abordées par les dramaturges. C'est dans cette structure que le lecteur découvre la substance de l'action dramatique. Cette structure interne, autrefois, était axée sur la bienséance, la rigidité et conçut de sorte à ne pas choquer le spectateur. Il fallait de ce fait aborder des thématiques moins sensibles dans un langage assez pudique. Cependant la nouvelle génération reconfigure la structure des textes pour se détacher de la dramaturgie standard. C'est en cela que Kossi Efoui (2013, p.1) exprime en ces mots : « l'essence dans l'innovation dans le théâtre négro-africain reste le refus de l'étiquetage des origines du créateur comme critère ». Cela

signifie que la modernisation dans le théâtre réside dans le rejet du prototype comme référence. Les auteurs reconstruisent la structure de leur ouvrage de sorte à s'éloigner carrément de modèle originel.

Dans cette dynamique de démarcation, Koffi Kwahulé utilise dans sa pièce, un langage subversif qui fait abstraction des codes ou des normes du théâtre antérieur. Les personnages parviennent à décrire les situations qui ont marqué leur existence avec des mots sans filtre et adaptés à leur ressenti. Le moi intérieur de ceux-ci est alors mis en avant. Ils exposent entre autres les viols, les rejets, les agressions sexuelles, physique, les maltraitances, vécues et mieux encore, cela est projeté sur un écran.

Le dramaturge laisse le monde filmique s'incruster totalement dans sa pièce. Cette influence du cinéma permet d'introduire une forme de montage scénique, qui libère le théâtre de l'unité temporelle et spatiale. Ici, il ne s'agit pas simplement d'adapter des techniques du 7e art à la scène, mais aussi de trouver une nouvelle façon d'écrire et de représenter l'intériorité, la mémoire, la douleur des personnages. Cette pratique peut être souvent difficile à rendre dans un théâtre traditionnel, or avec les méthodes cinématographiques, cela est rendu possible.

Par conséquent, la reconfiguration des structures externes et internes met en avant une démarcation avec le théâtre des générations passées. Mais au-delà du génie créateur du dramaturge se positionne une portée idéologique.

3.2. La dramaturgie cinématographique, entre intimité et proximité avec le lecteur spectateur

Les œuvres théâtrales renferment des messages et des visées que l'auteur désire atteindre. Elles sont élaborées pour des buts. Par leur entremise, les auteurs informent et éduquent la société. Ces derniers se révèlent alors être des pédagogues pour le lecteur-spectateur. Dans le cadre de la présente étude, la pièce *Les Recluses* de Koffi Kwahulé à travers sa construction singulière ne fait pas l'exception.

Nous sommes dans un monde où la violence est plus que présente. Il ne se passe pas un jour sans qu'on entende parler d'une quelconque violence. Les victimes sont de tous sexes et de tous genres. Seulement, dans la pièce *Les Recluses* l'auteur a voulu s'appesantir sur les violences que subissent la gent féminine. C'est ainsi qu'il convoque ces femmes sur la scène afin qu'elles racontent leurs propres histoires. Cette initiative qui passe par une hybridité entre théâtre et cinéma va au-delà du jeu dramatique.

Le recours aux procédés du cinéma comme le gros plan, lors des différentes projections fait naître une proximité inédite entre le spectateur et les personnages. La scène s'apparente à un espace de confession, d'écoute sensible, où l'intériorité des personnages est livrée. Le lecteur spectateur n'est alors plus qu'un simple observateur extérieur, mais il est un témoin direct, transporté avec les personnages à travers les émotions dans cette réalité scénique.

De plus, la dimension cinématographique que le dramaturge donne à sa pièce favorise une implication de

toutes les classes sociales. Aujourd'hui les écrans font partie intégrante du quotidien pour les générations d'âges confondu. Par ailleurs, en mettant en évidence ces violences via un écran, des techniques propres au cinéma, l'auteur veut interpeller la société entière. Il utilise les médias pour un peu forcer le spectateur à regarder ce qu'il préfère ignorer dans son quotidien. Ce choc visuel et émotionnel oblige plus ou moins le lecteur spectateur à se tenir face à la réalité du monde.

Alors pourquoi ne pas faire intervenir dans le théâtre, cette réalité virtuelle qu'affectionne tant la nouvelle génération. Le théâtre négro-africain sort ainsi des sentiers battus. Il permet à un public plus large de s'y intéresser et de prendre conscience des combats à mener pour une société plus encline à l'égalité, au respect de la vie humaine et à l'équité.

Conclusion

Le théâtre negro africain est un art en continuel évolution. Il est ouvert à de nouvelle stratégie d'élaboration et de mise en scène. C'est bien ce qui justifie la construction de la pièce *Les recluses* de Koffi Kwahulé. Cette pièce s'inscrit dans une dynamique de transmission des langages artistiques, où le théâtre emprunte aux codes du cinéma pour se réinventer. En faisant intervenir des procédés tels que la fragmentation temporelle, l'éclatement spatial, ou encore le dénouement

filmique, le dramaturge élabore une dramaturgie cinématographique qui bouscule les repères traditionnels de la scène.

Cela met certes en évidence un renouvellement de l'art théâtral mais favorise également une lecture des drames intérieures de l'humain. La voix des recluses souvent réduite au silence occupe ici une place de choix. Le lecteur spectateur n'est alors plus à mesure d'éviter la réalité. Il est contraint de regarder avec effroi le véritable monde qui l'entoure. Il a alors la responsabilité d'être un acteur d'équité et de paix pour une société meilleure. Bien au-delà de faire passer un bon moment au lecteur spectateur, le théâtre-négro travaille à conscientiser la société.

Bibliographie

BIET Christian et TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

DAHOU Malika, « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », Les Cahiers du GRELCEF, Université de Mostaganem (Algérie), n° 4, 2013.

EFOUI Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », Préface de *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio,* Paris, édition Acoria,2013.

GINESTIER Paul, *Valeurs actuelles du théâtre classique*, Paris, Bordas, 1975.

GUINGANÉ Jean-Pierre, « Le théâtre comme moyen de mobilisation pour le développement » Actes du Colloque de Bamako, Silex, 1990.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire de théâtre,* Paris, édition Dunod, 1996.

SANS Auteur, « Le cinéma est un art : 2. Le langage cinématographique et ses possibilités artistiques ». Séquences, n°16, 1959.

TRAORÉ Sogotiénin Ramata, « Les mode d'identification de la distanciation dans la dramatisation de Kossi Efoui : cas de Le Carrefour, Récupérations et L'entre-deux rêves de Pitagaba », Thèse de Doctorat, Université Alassane Ouattara, 2019.

WABÉRI Abdourahman), « Les enfants de la postcolonie ». Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », Notre librairie, nouveaux paysages littéraires n°135, septembre-décembre, 1998.