

Les Recluses de Koffi Kwahulé : dramaturgie et sociocritique de l'Afrique contemporaine

Bassidiki Kamagaté

Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)

Le théâtre de Koffi Kwahulé incarne l'écriture d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques africains (Kossi Efoui, José Pliya, Caya Makhélé, etc.) mus par l'aventure d'une dramaturgie de la désaffiliation socio-raciale confessée et assumée :

Je suis né en Côte d'Ivoire et je vis en France depuis plus de vingt-cinq ans. Culturellement structuré dans un espace africain, je revendique aussi ma part de culture européenne, et je me sens en Europe de plus en plus Africain-européen, comme il y a aux États-Unis des Africains-américains. [...] C'est cette part de moi que j'essaie d'assumer pour ne pas avoir à la subir. (Kwahulé et Mouëllic, p. 10)

Le bicéphalisme existentiel qui le domine fonde son théâtre de l'entre-deux, un théâtre de rencontres et de tous les possibles manifeste dans la révolte de Bintou¹ contre la nostalgie des origines que sa famille tente de lui imposer. Cependant, la pièce *Les Recluses*, tout en perpétuant l'omniprésence de la violence dans l'univers dramatique kwahuléen, rompt avec le théâtre de l'altérité par un retour désabusé aux turpitudes socio-politiques africaines.

L'Afrique postcoloniale est agitée par de nombreux conflits et crises socio-politiques, dont la résolution déploie un monde de barbarie et de sauvagerie extrêmes. Le déferlement de violence convoque la médiocrité humaine au point de faire, malencontreusement, de l'histoire de l'Afrique postcoloniale, une chronique de l'horreur. La réaction contre la cruauté et le macabre ambiants donne naissance à une littérature de la violence qui refuse de souscrire à l'idée d'une humanité africaine fatalement soumise au mal et à la folie destructrice. Bien que Kwahulé soit partisan d'un théâtre dépouillé d'une africanité systématisée, la résistance à l'innommable africain se retrouve dans *Les Recluses*.

L'œuvre dramatique se situe dans le contexte d'une fin de guerre civile avec des personnages féminins dont se sert le dramaturge pour mettre l'accent sur la victimisation des femmes pendant et après la crise. La pièce repose sur des « moi » qui confessent leurs blessures, comme le montre cet indice péritextuel :

¹ Personnage éponyme, Bintou, enfant d'immigrés africains, refuse le retour au pays natal et se constitue une nouvelle fratrie black, blanc, beur comme signe de sa contemporanéité. Sa mort sur l'autel de l'excision traduit la caducité de la tradition, ce repli sur soi. Elle est le sacrifice expiatoire nécessaire à l'avènement d'un monde de brassage racial et culturel.

Lors de sa création, les séquences « Projections 1, 2, 3 et 4 » étaient des petits films de trois minutes. Sur un écran était projetée l'image d'une femme en plan moyen qui témoignait en kirundi de « ce qu'elle a subi. » Ces témoignages étaient authentiques. (LR, p. 49)

L'incorporation de « témoignages vivants » dans la représentation implique la notion de véracité des faits avec, pour conséquence, la socialité de l'œuvre.

Dans sa *Sociocritique*, Edmond Cros préconise de distinguer entre théorie et pratique. Partant de cet avertissement, l'analyse sociocritique d'un texte équivaut à lui appliquer la méthode sociocritique avec, pour objectif, la préhension du matériau textuel porteur des stigmates de la société. La méthodologie sociocritique prouve que

la réalité référentielle subit, sous l'effet de l'écriture, un processus de transformation sémiotique qui code ce référent sous la forme d'éléments structurels et formels, ce qui suppose que soit reconstitué l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, re-organisent et re-sémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif. (p. 37)

L'ancrage social relève moins de la brutalité que de la finesse d'esprit à laquelle s'intéresse l'analyse sociocritique.

De ce fait, et vu la spécificité du texte théâtral, l'analyse sociocritique des *Recluses* s'attache à la dissection des indices poétiques et dramaturgiques permettant d'effectuer la traçabilité sociale de cette œuvre dramatique. Un indice péritextuel suggère une hypothèse de lecture. Comme le témoignage de femmes était en kirundi, langue du Burundi, il en résulte la propriété « *Les Recluses* = Burundi », pays dont une perception synecdochique renvoie à l'Afrique. Subséquemment, des représentations sociales de l'Afrique envahissent la pièce de

Kwahulé, dont les modalités d'inscription en valident la lecture sociocritique s'insérant dans la thématique : « *Les Recluses* de Koffi Kwahulé : dramaturgie et sociocritique de l'Afrique contemporaine ».

L'analyse envisagée autorise les interrogations suivantes : comment le dramaturge parvient-il à rattacher l'œuvre à la société ? Quels sont les indicateurs sociaux constitutifs de l'Afrique contemporaine ? Quels sont les enjeux de ces représentations ? Répondre à ces questions laissera surgir le type de société offert par l'Afrique vue par Kwahulé.

***L'offensive sociocritique :
le dévoilement de la dysphorie sociale***

Dans sa mise en œuvre, la sociocritique s'impose le défi de reconstituer le puzzle social disséminé dans le texte. Elle ausculte l'état et les fondements du vivre-ensemble médiatisé. Pour la sociocritique, l'œuvre constitue une sociométrie. Elle est le condensé des relations intersubjectives portant sur les structures mentales des individus inférées aux valeurs auxquelles ils souscrivent et déclinant la socio-subjectivité incluse dans la vision du monde d'une société validant le blâme ou l'adoubement de ses membres. Dans l'optique sociocritique, l'écrivain ne peut se désolidariser *stricto sensu* de sa communauté. Ce lien indéfectible légitime la méthode sociocritique comme offensive critique des réalités sociales perçues par l'auteur. Le règne du pessimisme peut alors s'incruster dans la figuration de la hiérarchisation des hommes.

La sociabilité d'une société se mesure à sa capacité à intégrer tous ses membres aux fins de constituer un

monocorps. Or, par sa formulation, le titre, *Les Recluses*, suggère l'hostilité à l'encontre d'un groupe d'individus. La damnation sociale surgit du sens dévalorisant de l'adjectif « reclus », substantivé. Avec lui, le discours dramatique se fait social. L'œuvre s'offre, en effet, comme une taxinomie de la discrimination sociale dont sont victimes certains individus. Leur marginalisation, voire leur bannissement, fait éclore le paradoxe discréditant de nombreuses sociétés qui, loin d'œuvrer pour l'épanouissement de tous, institutionnalisent l'obscurantisme. La faillite de la société s'observe dans la tension sociale diffuse dans la bipolarisation dignes/indignes, qui manifeste la fin de l'homogénéité sociale. La perspicacité sociocritique décèle la consécration de la supériorité de certains individus par rapport à d'autres hommes. La distinction être/non-être enfreint l'essence des rapports sociaux reposant sur l'égalité de tous les hommes. La lecture sociocritique perce le mystère de l'inconscient social. Elle dévoile le dire du faire de la société. *Les Recluses* dramatise le manque d'humanisme, la misanthropie.

En effet, Kwahulé modélise la méchanceté sociale et l'intenable condition de ses victimes. Il y transparait une tragédie psychologique : le repli des victimes sur elles-mêmes. On passe de la victimisation à l'auto-victimisation. La sociocritique dépasse ainsi le simple décodage de l'état social pour devenir un juge d'instruction : elle accuse la société d'homicide social et d'athymie. Le dramaturge propulse le lecteur-spectateur dans un univers non conscient de monomanie sociale, révélatrice d'une société incongruement exclusionniste. La socialité inscrite dans le titre convoque le calvaire social, la mise à mort psychologique d'une frange de la

population. L'inclination à l'ostracisme présente dans l'œuvre de Kwahulé s'exerce à l'encontre des femmes.

Faire des femmes les victimes de la dichotomie sociale se déploie dans l'emploi pluriel « les recluses ». L'article défini « les » indique une tribu de damnées, une famille maudite. À la consanguinité se substitue la communauté de destin comme lien de parenté. Cet avatar figure le pathétique social, sociogramme du conditionnement social de l'individu. Par sociogramme, il faut entendre un mot ou un registre qui oriente le lecteur-spectateur vers un aspect des relations entre individu et société. Il ne matérialise pas une idéologie mais une situation, un *modus vivendi* (soumission, rébellion, conflit, accord, etc.). Il répertorie un pan de la vision du monde d'une société. Aussi, même si le titre désigne le genre féminin comme la victime privilégiée de la ségrégation sociale, y déceler une surenchère misogyne ou phallocratique serait-il pure gageure. Kwahulé ne peint pas le patriarcat mais l'intolérance généralisée. La condamnation des bannies à la réclusion est approuvée aussi bien par les hommes que par les femmes :

Des rebelles. Ils ont surgi dans la maison. Ma mère était absente. Ils étaient trois, mais seuls deux ont pris part à ce qui m'est arrivé. Après cette chose, certaines personnes de mon entourage m'ont montrée du doigt. [...] J'ai donc quitté Mugongomanga pour venir étudier à la capitale, chez mon oncle. Mais je ne m'entendais pas avec sa femme. Elle me reprochait les mêmes choses que ceux de Mugongomanga. (*LR*, 9, Projection 4, p. 39)

Le texte dramatique émerge d'une condition sociale déplorable du fait de la propension de certains à être par la scotomisation de l'autre.

La prétention mimétique du théâtre se rencontre avec la liste de distribution déterminant le microcosme social où évoluent les personnages. L'identité des protagonistes, leurs relations préexistent alors à la lecture du texte dramatique. Cette didascalie liminaire est ignorée par Kwahulé. À la place, il propose une didascalie technique et dirigiste : « *Il est souhaitable que tous les personnages, y compris les personnages masculins, soient tenus par des femmes.* » (LR, p. 8) Loin d'être anodine, cette substitution renferme une charge sociocritique insoupçonnée, une charge doctrinale intégrant une pratique sociale qui en fait un sociogramme, un indicateur de pratique sociale. Elle convoquerait le fondamentalisme socio-religieux arc-bouté à la stricte séparation des hommes et des femmes. La société se distinguerait ainsi par une sorte de pudeur intégriste. Mais la mise en rapport du titre et de cette didascalie technique discrédite cette morale pudique pour manifester la crainte de mêler les hommes aux femmes. La didascalie tout entière divulgue une réalité sociale implicite qui est la menace que les hommes font planer sur les femmes.

Dans *Les Recluses*, les personnages masculins ne sont pas absents. Seulement, ils sont travestis pour marquer l'impériorité de leur émasculatation. Le dramaturge ne les exclut pas de la société : il tente de les déviriliser, signifiant ainsi leur responsabilité dans les malheurs des recluses. L'effacement masculin de la scène théâtrale en fait un îlot de protection de la femme contre la masculinité. Réserver exclusivement la scène aux femmes manifeste le souci de ne pas leur infliger la torture d'une réminiscence des cauchemars vécus. En tant que sociogramme, la didascalie technique soulève le machisme ambiant qui étroit la société. L'émasculatation sous-jacente à l'absence scénique des hommes décline le besoin d'étouffer en

eux leur instinct de prédateurs impitoyables et aveugles qui font de la femme leur proie favorite. La contestation du mythe du mâle dominant prend forme dans l'avènement de l'harmonie sociale. L'homme est cet élément perturbateur à canaliser. Sans ancrage social apparent, la didascalie technique offre néanmoins « *les promesses de la peinture d'une société relevant de la satire* » (Zaragoza, p. 25) L'implicite satirique consacre le caractère d'idéogramme de la didascalie quasi autonome proposée par Kwahulé : mettre fin aux souffrances des femmes par la suppression des outrages masculins. L'idéogramme s'entend comme un indice de la subjectivité sociale du dramaturge, qui oriente l'ancrage social du texte. À cet égard, l'espace scénique s'érige en prototype de l'espace sociétal envisagé. Le travestissement de l'homme en femme dégage la douceur recommandée de sa part. Le dramaturge distille la honte d'être homme-prédateur de sorte que le temps de la représentation coïncide avec celui de la réflexion chez les hommes afin de donner forme à l'idéal de société souhaité par Kwahulé. De la mise en scène de la honte masculine doit naître une société sans recluses.

Par ailleurs, l'absence de liste de distribution revêt une valeur dramaturgique indéniable : créer la tension dramatique en contraignant le lecteur-spectateur à découvrir les protagonistes au fil de la lecture ou du spectacle. Kwahulé use ainsi de la figure linguistique de l'accumulation et non de l'énumération puisqu'il présentera de façon discontinue une série de femmes damnées : « *nous conviendrons d'appeler respectivement « énumération » et « accumulation » les énoncés énumératifs selon qu'ils manifestent une totalité intégrale ou une collection* » (Geninasca, p. 58). Les recluses se constituent d'un ensemble de femmes bannies, chacune ayant son histoire.

L'emploi de l'accumulation révèle leur ressemblance et non leur confusion, comme ce serait le cas avec l'énumération. Ces femmes sont des sosies et non des sœurs siamoises de l'abject social. Cette tension dramatique acquiert une valeur idéomotrice. Il lui revient de dévoiler l'identité respective des parias et la cause de leur bannissement dans l'optique d'un théâtre de la constatation et de la causalité.

Le pouvoir sociocritique des stratégies dramaturgiques

Parmi les acceptions définitives de la dramaturgie, celle relative à l'articulation de l'esthétique et de l'idéologie convient à l'approche sociocritique envisagée des *Recluses* :

Examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologique et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie. Il s'agit de comprendre comment des idées sur les hommes et sur le monde sont mises en forme, donc en texte et en scène. Cela réclame de suivre les processus de modélisation [...] de la réalité humaine qui débouchent sur un emploi spécifique de l'appareil théâtral. (Pavis, p. 106-107)

L'habileté de Koffi Kwahulé à se conformer aux lois de la nécessité théâtrale pour composer la réalité sociétale est éprouvée. Pratiquement, comment parvient-il à la mise en œuvre d'une dramaturgie de l'enjeu sociocritique ?

En l'absence d'une grande structuration en actes, en tableaux, etc., *Les Recluses* présente, de façon brute, une architecture en dix scènes, titrées et chiffrées en numérotation continue. Parmi elles, les scènes 3, 5, 7 et 9 sont toutes des projections portant la mention « *Témoignage d'une recluse* ». Les scènes 1, 2, 4, 6, 8 et 10, quant à elles, relèvent du jeu scénique. Ainsi, la progression dramatique s'obtient par une

alternance du jeu et de la projection, faisant de l'œuvre dramatique une alchimie de théâtre et d'audiovisuel. Dans cette imbrication, les projections assurent la socio-référentialité en tant que documents vivants attestant la véracité socio-historique de ce qui est évoqué dans la pièce. Les espaces deviennent référentiels au Burundi : Kamenge, commune de Kinawa, Mugongomanga. Par le jeu de cette alternance, l'ici scénique se consolide, dans sa quête de socialité, par l'ailleurs documentarisé. Le principe de complémentarité entrevu résulte du fait que dans les scènes jouées, « *[t]ous les personnages sont joués par le chœur des recluses* » (LR, 2. Jeux, p. 12). On assiste alors à la fin de l'autonomie artistique : le dramaturge ne crée pas un nouveau monde, il transfigure un monde existant. Le discours scénique exprime un présent triste, fruit d'un passé de souffrance que l'œuvre dramatique actualise. La combinaison du jeu et de l'audiovisuel aboutit à une peinture totalisante de la réalité sociétale, mais surtout, elle configure le fondement même de la méthode sociocritique : la coexistence de l'autonomie et de l'hétéronomie du texte dramatique. En fait, par le va-et-vient entre jeu et audiovisuel, Kwahulé réussit une esthétique bipolaire. Sa pièce est un savant mélange de réalisme et de naturalisme.

Partant, le dramaturge parvient à mettre en scène l'enjeu de la sociocritique : découvrir les traces de la société dans le texte sans en faire une historiographie. Ce projet se réalise par la combinatoire du jeu de la subjectivité (le réalisme scénique est une infime partie de la réalité sociétale) et de l'objectivité (le naturalisme documentariste des témoignages corrige les imperfections du réalisme à dire toute la vérité sociale sur le sort des recluses). Avec le réalisme, le texte dramatique impose son autonomie tandis que le naturalisme décrète le tribut qu'il

doit aux événements socio-historiques vécus par la société. Aussi une lecture sociocritique des *Recluses* consistera-t-elle à défaire l'enchevêtrement du vraisemblable et du vrai, qui se côtoient dans une sorte de subversion du genre poétique de l'héroïde, qui fait se correspondre fiction réaliste (les scènes jouées) et réalité intangible (les projections). Par le hors-scène naturaliste et la scène réaliste, la composition de l'œuvre de Kwahulé s'arroge le statut d'idéogramme, le devoir de mémoire stipulant que la discrimination des femmes ne provient pas de l'imagination tortueuse du dramaturge mais des profondeurs abyssales de l'immaturité sociale de quelques individus. Le théâtre reste inséparable de la société, comme l'estime la sociocritique. La configuration textuelle d'une sociocritique de la déshumanisation et d'une déshumanisation sociocritique, avec la présence des types sociaux du bourreau et de la victime, ne contredit pas cette conviction.

Dans *Les Recluses*, de nombreux signifiants désignent des réalités sociétales indiscutables qui dressent un état des lieux peu flatteur de la société africaine contemporaine. La réification des femmes y décrit et/ou décrit la dégénérescence sociale. La contemporanéité africaine dramatisée par Kwahulé souffre de l'assuétude à la violence contre les femmes. La bestialité subie par celles-ci éclate avec ces expressions d'épouvante : « ils m'ont arraché mes vêtements, et ils m'ont jetée à terre, et ils m'ont menacée, avec ça tu vas parler » (p. 13), « je n'en pouvais plus » (p. 13), « j'avais mal » (p. 13), « ils ont exigé que mon mari soit présent pour tout voir » (p. 17), « toutes les femmes que je connaissais l'avaient déjà subi » (p. 29), « mais ce qu'on va te faire, c'est plus que te tuer » (p. 29). L'euphémisme masque mal le champ lexical du viol. Son évocation euphémique traduit moins la pudeur que l'indicibilité

de la douleur ressentie. Le paroxysme de la barbarie est atteint quand l'assaut subi prend la forme d'un récit épique inhérent au nombre indéterminé des agresseurs — « ils étaient neuf, peut-être dix, peut-être plus » (p. 13), « ils étaient sept » (p. 17), « ils étaient deux » (p. 17) — et au nombre important d'agressées : « toutes les femmes que je connaissais l'avaient déjà subi » (p. 17). Le champ lexical du viol concrétise le sociogramme de son institutionnalisation, voire sa banalisation coupable avec « des gens allaient et venaient » (p. 17), « je me suis dit, au moins ce ne sera plus que derrière moi » (p. 29). C'est pourquoi l'histoire de Nahima est aussi celle de Kaniosha et ne diffère pas des témoignages projetés des recluses.

Dans cet univers de violence sexuelle, il n'est pas surprenant de voir apparaître les lexèmes « miliciens » et « militaires », ces indémodables sociolectes (emprunts au discours social) de la belligérance qui affichent insidieusement l'indifférenciation des criminels. En martyrisant les femmes, tous ces acteurs des violences socio-politiques se discréditent : ils ne défendent aucun idéal, mais qu'ils sont par leur bassesse sadique. La pratique tous azimuts du viol en fait une arme de guerre, puisque le viol tue socialement.

L'ignominie du viol provient du fait que la souffrance physique infligée « *Je me sentais comme de la boue...* » (p. 14), « *La guerre vous réduit à n'être que de la viande* » (p. 30) paraît moindre que la douleur morale afférente. La vie meurt en toute femme violentée, d'où les termes peu laudateurs qui l'indexent : « recluse », « sale » (p. 21), « abîmée » (p. 21), « dégoûtée de moi-même » (p. 21), « saccagée » (p. 23), « femme souillée » (p. 23), « souillée pour souillée » (p. 27 et 28), « on a souillé des femmes » (p. 36), « montrée du doigt » (p. 39). Au-delà du

drame existentiel dévoilé par ces sociolectes de l'indignité, il point l'indifférence sociale qui dédaigne ces victimes livrées à elles-mêmes, voire vilipendées. On parvient à l'idéogramme de la démission de la société, qui feint d'ignorer l'existence de ces femmes. Pire, celles-ci sont soupçonnées de connivence avec leurs bourreaux :

KAMEGUÉ.- Le mien il m'a répudiée quand il a su. [...]

KAMEGUÉ.- Tu n'as rien fait, on t'a fait quelque chose, tu ne demandais rien, tu ne cherchais rien, mais c'est à toi d'expliquer au monde pourquoi cette chose-là t'est tombée dessus. [...]

AGNÈSI.- Comme une damnation. Tu étais là assise, tranquille à sourire au monde, et la chose te piétine, t'écrase. [...]

WANABAKÉ.- Après c'est à toi qu'on demande des comptes comme si tu l'avais voulu, secrètement désiré. La foudre ne tombe pas par hasard sur une maison, on dit. Pourquoi c'est sur toi et non pas sur la tête de quelqu'un d'autre que c'est tombé ? Qu'est-ce qu'ils veulent qu'on réponde à ça ? [...]

AGNÈSI.- Tu as beau le retourner dans tous les sens, à la fin tu te dis, tu y es pour quelque chose. Parce que la foudre ne tombe pas sur une maison par hasard, tu y es certainement pour quelque chose. (*LR*, 2. Jeux, p. 11-12)

Dans ces répliques, la négation renforcée par les expressions « t'est tombée dessus », « te piétine », « t'écrase » fait du viol une fatalité qui rend absurde la réaction sociale. Il en émane une sorte d'ironie tragique : la victime est condamnée et non le bourreau. Les recluses ne sont pas en rupture avec la société puisqu'il n'y a pas de confrontation de valeurs. Elles sont plutôt la preuve de la rupture de la société avec elle-même, c'est-à-dire sa défaillance.

Ainsi, la maxime de la foudre renferme le sociogramme (présupposé mental explicitant le comportement de la société) dominant de la société : le cliché de la femme, ce démon qui n'a

que ce qu'il mérite. Il légitime la dilution de responsabilité justificatrice de l'inaction sociale face aux malheurs des recluses. Le viol subi s'apparente à une sorte de punition divine à l'origine de la répudiation, stade suprême de l'incrimination de la victime. L'attitude de la société élucide l'application partielle de la loi de la charia par des fondamentalistes nigériens enclins à condamner des femmes² reconnues coupables d'adultère tout en laissant libres et impunis les hommes avec lesquels elles ont commis l'acte illicite. Il s'agit d'une forme de négation du droit des femmes inspiré de la phallocratie des sociétés traditionnelles. Mais dans la perspective d'une déshumanisation sociocritique, cette parabole de la foudre s'appréhende comme un idéogramme destiné à dénoncer l'hypocrisie et la duplicité de la société. Incapable de punir les criminels, elle s'acharne contre les victimes. L'anormal supplante le normal pour laisser affleurer l'impunité. Dans un monde de fous, le paradis se transforme inévitablement en enfer : « *Cela devient infernal* » (p. 10), selon Kaniosha. C'est le monde à l'envers : avènement du champ morphogénétique « Endroit/Envers ». (Cros, p. 74)

Par ailleurs, l'action dramatique des *Recluses* repose sur l'inversion du syndrome de Stockholm, qui unit le juge Niyonkuru à Kaniosha. Coupable de non assistance à personne en danger (en tant que voisin, le juge a assisté, impassible, au viol de Kaniosha), le juge pousse le sadisme moral jusqu'à faire chanter la victime :

² En 2001 et 2002, Safya Tungar-Tudu et Amina Lawal ont été condamnées à la lapidation, en application de la charia, pour adultère. Mais il n'y a eu aucune condamnation d'hommes, comme si elles pouvaient commettre l'adultère toutes seules.

Tu veux vraiment que je lui révèle tout ? Tu veux que je lui dise combien ils étaient ? Comment leurs râles de jouissance étouffaient tes cris de douleur ? Tu veux que je lui raconte dans quelles circonstances ta virginité a été saccagée ? Tu veux que je lui révèle qu'il s'apprête à épouser une femme souillée ? (*LR*, 4. Mauvais nuage, p. 23)

La mise en avant de la fonction du personnage comme désignation par Kaniosha, au détriment de Niyonkuru, revêt une qualité d'idéogramme pour dévoiler la corruption morale des institutions censées protéger les citoyens. On ne peut rien attendre d'une société dans laquelle le déni de justice règne. La justice tire profit elle-même des crimes. En se convainquant d'aimer Kaniosha, le juge dévoile la parodie de justice rendue en Afrique :

Mais, monsieur le juge...
Niyonkuru ... Épouse-moi! ... Tu annules tout, je répudie ma femme, et on se marie...
Mais il n'a jamais été question d'aimer.
Ce n'est pas vous que j'aime.
Je ne vous aime pas.
Je sais, mais je nous aimerai pour deux. (*LR*, 4. Mauvais nuage, p. 22)

L'égoïsme amoureux du juge (il ignore les objections de Kaniosha manifestées par son usage de la négation) déploie l'iniquité, le cynisme des bourreaux. La sociocritique explicite la formalisation de l'humiliation des victimes et cloue au pilori l'arrogance des criminels.

La sociocritique comme sujet d'un discours

La sociocritique n'est pas le lieu de l'explication de faits sociaux ou une plate description des mésaventures de la société. Elle est

révélatrice de la mission d'éducateur civique et morale que le dramaturge s'assigne, notamment par la figuration du déchirement sociodramatique.

La scène « 1. Cache-cache » des *Recluses* fait appel à l'une des formes traditionnelles du théâtre, la pantomime, révélatrice du drame social des recluses. Celles-ci vivent une situation ambivalente puisqu'elles oscillent entre être et ne pas être. Elles vivent sans vivre réellement ou elles se refusent à vivre. La pantomime équivaut à un sociogramme de l'érotisme non assumé. Ce drame, qui est celui des recluses, transparait derrière la proxémique du tableau offert par Kaniosha et Nzéyimana et peint par la didascalie de jeu :

Le corps du jeune homme et de la jeune fille se rapprochent, s'éloignent, s'attirent, s'effleurent, à un souffle... C'est un véritable ballet que dessinent sur la toile les deux corps. Deux corps tendus l'un vers l'autre, mais sans jamais se toucher ; à chaque fois, au moment crucial, Kaniosha se dérobe au baiser de Nzéyimana. (*LR*, 1.Cache-cache, p. 9)

L'attitude corporelle diffuse dans les verbes de mouvement — « se rapprochent », « s'éloignent », « s'attirent », « s'effleurent » — traduit un jeu d'attraction/répulsion symbole d'un amour qui a du mal à s'affermir. La distance réduite entre les corps accredit l'intimité sans que jamais ne soit franchi le Rubicon. Tout se passe comme si les amoureux avaient peur de s'engager. Il se crée un tragique de l'entre-deux, de l'indécision, créateur de tension. Mais quand on s'aperçoit que seule « *Kaniosha se dérobe au baiser de Nzéyimana* », ce jeu de séduction, semblable à un amour platonique, fait jaillir son caractère de sociogramme dévoilant le refus de la vie métaphorisé par la dérobade au baiser. Les recluses, représentées par Kaniosha, se morfondent dans une espèce de

léthargie sociale dont la difficulté à construire une relation interpersonnelle est la résultante. Sa réticence à l'amour manifeste un mal de vivre, un spleen psychologique et social. Le jeu scénique, véritable initiation à l'amour, figure le besoin de renaître à la vie.

Les victimes de violence sexuelle comme les recluses ont tendance à fuir l'horreur par une amputation de la mémoire. Cette protection psychologique légitime réagit négativement sur leur vie sociale d'après le drame. Le clair-obscur qui entoure leur relation au monde se matérialise par la didascalie d'éclairage, prépondérante dans les didascalies nominales et verbales : « *En ombre chinoise, Kaniouha et Nzéyimana se livrent à un jeu de séduction.* » (LR, 1. Cache-cache, p. 9) L'ombre chinoise, dessin de silhouettes, symbolise le voile qui entoure la vie amoureuse des recluses, faite de dissimulation. On assiste à l'avènement d'un amour sur lequel pèsent des menaces. L'éclairage est à lire comme un idéogramme affichant les incertitudes existentielles des victimes de violences sexuelles. Pour elles, rien n'est jamais acquis. Leur existence ressemble à une lutte perpétuelle contre les pesanteurs de leur passé violenté. Par l'évocation du drame de ces femmes niées dans leur être, la sociocritique finit par dépasser la simple critique de la société et s'érige en l'expression d'un *modus vivendi* destiné à réclamer la patience et l'indulgence des hommes à l'égard de ces femmes qui trouvent nécessaire de se renfermer sur elles-mêmes, d'où le port récurrent de masques pour se dissimuler à elles-mêmes et aux autres. Dès lors, la sociocritique des *Recluses* incite à une répression de la marginalisation

Le regard sociocritique de Kwahulé porté sur l'Afrique contemporaine est sévère. Mais ce regard noir laisse subsister

le refus de l'abattement et du désespoir. La sociocritique elle-même est à lire comme un idéologème. Celui-ci concrétise l'idéal de l'auteur consubstantiel à son approche critique des sociolectes et des sociogrammes. De l'idéologie politique et sociale de l'auteur, son idéologème, dépend l'inscription textuelle de la société, d'où la diversité d'approches des mêmes réalités sociétales. Le fondement idéologique des *Recluses* fait de Kwahulé un défenseur des droits de la femme. Les expériences de l'atteinte aux droits de celle-ci, marques de sa victimisation, s'inscrivent dans un idéologème humaniste libéral d'auto-régénérescence de l'individu à partir du champ morphogénétique « Occultation/Démasquage » (Cros, p. 104) inspiré de la thérapie de groupe qui fonde l'action dramatique chez Kwahulé :

MAZELÉ.- Autour de moi, on trouve cela étrange. À propos de celui qui est parti et qui n'est jamais arrivé. On ne voit pas comment il pourrait comprendre quoi que ce soit à ce qui est survenu. Il y a tellement longtemps. Ils disent qu'il nous a abandonnées ; il y a longtemps il nous avait abandonnées. Alors comme ça, tout d'un coup, il arrive et il veut soigner les âmes. Il dit, parlez, je vous écoute. Mais avec quelles oreilles ?, ils demandent autour de moi.

[...]

WANABAKÉ.- On peut dire ce qu'on veut de celui qui est parti et qui n'est jamais arrivé, et peut-être qu'on a raison de dire ce qu'on dit de lui, moi depuis que j'en parle, ça me fait du bien ; je me sens moins seule. (*LR*, 2. Jeux, p. 11 et 12)

En fait, le champ morphogénétique « Occultation/Démasquage » à l'œuvre chez lui obéit à un projet psychanalytique : amener le sujet malade à se soustraire tout seul à son retranchement mental en acceptant de se dévoiler à soi et aux autres, comme le fait finalement Kaniosha lors de la scène du mariage lorsqu'elle raconte à Nzéyimana le secret par lequel le

juge la tenait. La chute de son intervention dévoile le bonheur d'échapper à l'emprise du passé :

Voilà ce que je suis, Nzéyimana.

Et si jusqu'ici je me suis refusée à toi,
ce n'était pas dans le but de préserver
je ne sais quelle virginité,
mais parce que je me sentais sale,
sale non pas à cause de ce qui m'est arrivé,
mais par le mensonge dans lequel je me suis emmurée. (*LR*, 10.
Le mariage, p. 47)

L'aveu de Kaniosha est le prélude à ce que Cros nomme la « phase redressive » (p. 104).

Le redressement de la société est envisagé par Kwahulé. Seulement, il est subordonné au redressement des recluses. Cela convoque dans la pièce le sociolecte socio-religieux du mariage, synonyme d'intégration, d'ordre social et institutionnel transgressé par le viol subi. On passe ainsi de l'envers à l'endroit.

KAMEGUÉ.- Tu porteras une vraie robe ?

KANIOSHA.- Ma mère dit qu'elle sera

La plus blanche possible.

Pour couvrir.

Effacer. [...]

MAZÉLÉ.- C'est bizarre, maintenant tout le monde veut se marier en blanc. [...]

MAZÉLÉ.- Et pourtant ça coûte cher de se marier en blanc. Rien que les gants, les chaussures. Alors la robe, n'en parlons pas. [...]

MAZÉLÉ.-Moi aussi ce serait en blanc si je devais me remarier. (*LR*, 2. Jeux, p. 11-12)

L'élément culturel de la symbolique du blanc comme signe de pureté affirme la fin du calvaire des recluses, leur renaissance qui se confond avec celle de l'ensemble de la société. La cherté

du mariage en blanc dévoile l'effort à fournir pour y parvenir. L'acceptation du mariage par Nzéyimana, malgré ce qu'a subi Kaniosha, explicite le pardon mutuel seul à même d'offrir à la société une chance de se racheter. Par le mariage, les recluses dépassent l'opprobre subi de la part de la gente masculine et en surmontant l'inflexibilité sociale condamnant les recluses, Nzéyimana pose un acte de rédemption masculine correspondant à une rédemption de la société tout entière :

Et ce mariage ?

Je t'aime Kaniosha, et j'envie ton courage. Et la force de ton amour. Et ton sens du sacrifice. Je te remercie d'avoir accepté d'endurer tout cela pour nous deux. Kaniosha, veux-tu m'accepter comme époux ? (LR, 10. Mariage, p. 48)

En somme, la sociocritique tend à décrypter la présence sociale dans le texte afin de guérir la société de ses maux. Elle est censure des dérives sociales constatées.

Finalement, la sociocritique des *Recluses* projette la fin de l'intolérance sociale qui condamne les victimes de violences sexuelles qui, elles-mêmes, discréditent la société. Elle explore à la fois la socialité du texte et celle du dramaturge. Par le refus de l'indifférence à l'injustice faite aux femmes violentées, le dramaturge assume son droit à l'ingérence inhérent à l'inscription du social dans son œuvre dramatique. L'antiféminisme de la société est contrebalancé par une certaine délégitimation de la virilité masculine, devenue moyen de désacralisation de la féminité. Kwahulé dramatise subversivement une pratique avilissante institutionnalisée par la société africaine de son temps. Malgré la corrélation entre texte et société dans *Les Recluses*, cette œuvre ne constitue point un manifeste idéologique, même si la subjectivité féministe du dramaturge y est présente. En réalité, il en résulte

qu'autant le texte ne peut échapper aux pesanteurs sociales de son auteur, autant il serait de bon aloi que cette même société représentée tienne compte de l'enjeu de son reflet textuel. L'œuvre surgit de la société, mais la société gagnerait à apprendre de l'œuvre. Le drame, pour une société, serait de persister dans le déterminisme aveugle de quelques individus. Par la sociocritique, il est offert à chaque société les clés de son amélioration. En définitive, la sociocritique se révèle comme le mode opératoire par lequel une société accède à son ascèse, à la plénitude de sa fonction d'harmonisatrice des subjectivités interpersonnelles.

Par conséquent, le théâtre de Kwahulé explicite un engagement réussi puisque sa pièce discute la souveraineté de la transcendance sociale incarnée par des censeurs indéliçats, des médiocres sociaux comme le juge. Il en résulte une contestation par la mise en scène de l'arbitraire de la damnation des recluses. Ainsi, la sociocritique se pose en part de vérité du dramaturge sur les incohérences des attitudes sociales normatives. En réalité, bien que naissant des réalités sociales, l'œuvre dramatique garde ses distances avec la société afin de favoriser l'exercice de l'esprit critique de l'auteur. Dès lors, nous conférons à cette méthode, et au vu de notre lecture des *Recluses*, des prétentions d'enquêteur conscient : il lui revient de rassembler des preuves à charge ou à décharge contre des suspects sociaux (individus, valeurs, conditions existentielles). Nous concédons alors à Michel Biron et à Pierre Popovic que le texte reflète la société et la fait réfléchir :

[...] la sociocritique rassemble des lectures et des méthodes diverses qui ont en commun une approche herméneutique centrée sur le texte littéraire et qui se donnent pour but

d'étudier les rapports que ce dernier entretient avec un discours social dont il émerge et est partie prenante. (p. 8)

Par ailleurs, *Les Recluses* confirme la structuration jazzique de l'œuvre dramatique de Kwahulé. L'influence du jazz s'y remarque par l'enjeu de régénérescence du corps violenté vu la dramatisation de la volonté des femmes à surmonter le trauma du viol subi. Parallèlement, le mariage final constitue un retour heureux au thème de la scène initiale ou d'exposition du jeu de cache-cache : l'union de Nzéyimana et Kaniosha. La mise en abyme du jeu scénique par le hors-scène historique réaffirme cette structure jazzique, renforcée par la novation liée à l'intrusion de l'audiovisuel comme personnage et non comme simple instrument de l'environnement scénique. L'esthétique du jazz se double ainsi d'une écriture postdramatique et/ou supradramatique, puisque ce n'est pas l'histoire qui s'y trouve actualisée mais plutôt l'actualité qui y est historicisée.

Bibliographie

- BIRON, Michel et Pierre POPOVIC. (1991), « Présentation », dans « Sociocritique et poésie », *Études françaises*, vol.º 27, n°1, p 7-10.
- COLLECTIF. (2005), « Analyse du discours et sociocritique », *Littérature*, n° 140.
- CROS, Edmond. (2003), *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre ».

- GENINASCA, Jacques. (1997), *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- GLINOER, Anthony (dir.). (2009), « Carrefours de la sociocritique », *Texte*, n° 45/46.
- KWAHULÉ, Koffi. (2010), *Les Recluses*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Répertoire contemporain ».
- (2003), *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- et MOUËLLIC, Gilles. (2007), *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- PAVIS, Patrice. (2004 [1996]), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- ZARAGOZA, Georges. (2006), *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. Théâtre ».

Résumé

Les instances dramatiques de la pièce *Les Recluses* de Koffi Kwahulé sont toutes transies du fondement sociocritique d'une dramaturgie dont l'essence dominante, mais non exclusive, reste le binôme fiction/réalité comme expression majeure de la soumission et de l'insoumission de toute œuvre aux réalités sociétales. Chez Koffi Kwahulé, la sociocritique se donne à voir comme l'alchimie du vrai et du vraisemblable du traumatisme vécu et intériorisé par les femmes victimes de violences sexuelles lors des nombreux conflits que connaît l'Afrique contemporaine.

Abstract

The dramatic instances of the play *Les Recluses* by Koffi Kwahulé is all numb with sociocriticism which fundamental element, but not an exclusive one, remains the binomial fiction/reality as an expression of the tenderness but also the insubordination of any work with societal appearances. With Koffi Kwahulé, sociocriticism is to be seen as the mixture of the truth but also the realistic aspect of the trauma experienced and internalized by women victims of sexual abuses during the numerous armed conflicts that the contemporary Africa is facing.