

**Harmonies Improvisées : L'Art de
l'Improvisation Théâtrale dans *Jaz* et
L'Odeur des arbres de Koffi Kwahulé**

**Dr. Alaa Mohammed Mohsen Ali Taha
Badary**

Maître de conférences au département de
français, Faculté de lettres, Université
d'Assiout, Égypte

Résumé :

Cette étude se consacre à l'œuvre avant-gardiste du dramaturge ivoirien, Koffi Kwahulé, connu en tant qu'innovateur du théâtre moderne. Dans ses œuvres, il intègre avec maestria le jazz et l'improvisation théâtrale, engendrant ainsi un espace de performance remarquablement distinct. En effet, sa dramaturgie, qualifiée de « jazz », transcende les cloisonnements conventionnels entre les disciplines artistiques, libérant un potentiel créatif sans précédent. Il orchestre une déconstruction des personnages et du dialogue, qui se révèle dans une progression non linéaire, reflétant ainsi la complexité des thèmes et la richesse émotionnelle inhérente au jazz. L'approche réformatrice de Kwahulé instaure des instants chargés de spontanéité et de vérité, permettant une immersion dans la manière dont le jazz imprègne toutes les facettes de la production théâtrale, y compris la musique, l'éclairage, les costumes, la chorégraphie et les sonorités, contribuant tous à créer une ambiance captivante. De plus, l'impact du jazz se répercute dans son écriture, marquée par l'usage de répétitions rythmiques et de calembours, qui suscitent une atmosphère jazzistique dans ses dialogues.

Mots-clés : Improvisation théâtrale, Dramaturgie jazz déconstruction narrative, Spontanéité performative, Fusion artistique.

ملخص باللغة العربية:

هذه الدراسة مكرسة لعمل الكاتب المسرحي الإيفواري الطليعي، كوفي كواهولي، الذي يُحتفى به كمبتكر في المسرح الحديث بفضل براعته في دمج الجاز والارتجال المسرحي، مولدًا بذلك مساحة كبرى لأداء متميز بشكل لافت. و بالفعل ، ففنه في التأليف المسرحي، الذي يطغي عليه "الجاز"، يتجاوز الحواجز التقليدية بين الفنون جميعها، محررا بذلك قدرات إبداعية بلا مثيل. ولذلك؛ نجد التجانس الهائل بين تفكيك الشخصيات والحوار الدائر ، والذي يبدو ملحوظا بشكل كبير، مما يعكس بذلك تعقيد الموضوعات والثراء العاطفي المتأصل في الجاز. ونهج المؤلف كواهولي الإصلاحية يفيض بلحظات مليئة بالعفوية والصدق، مما يسمح لنا بالتبحر في الطريقة التي يتخلل بها الجاز جميع جوانب الإنتاج المسرحي، بما في ذلك الموسيقى، الإضاءة، الأزياء، و تصميم الرقصات، والأصوات، التي تسهم جميعها في خلق جو جذاب منقطع النظير. علاوة على ذلك، يتردد صدى تأثير الجاز في كتابته المميزة باستخدام التكرار الإيقاعي والألعاب اللغوية، التي تنير أجواء الجاز في حواراته. وفي الختام، كواهولي يتجاوز حدود المسرح التقليدي، مقدّمًا مسارات فنية جديدة ومورثًا تراثًا لا يُقدر بثمن للمسرح المعاصر.

الكلمات المفتاحية: الارتجال المسرحي، التأليف المسرحي للجاز، تفكيك السرد، العفوية الأدائية، الاندماج الفني.

Introduction

Le théâtre, dans sa quête perpétuelle d'expression et de renouvellement, trouve dans l'improvisation un terrain fertile pour l'exploration des profondeurs de l'âme humaine. Cette étude se distingue avec une résonance particulière dans l'œuvre de Koffi Kwahulé, dramaturge contemporain dont les textes, tissés de lyrisme et d'une rythmique qui évoque le jazz, invitent à une forme de spontanéité contrôlée et de liberté encadrée. Koffi Kwahulé a reçu le Grand Prix de Littérature Dramatique en 2017 pour sa pièce « L'Odeur des arbres », publiée aux éditions Théâtrales.

La pièce raconte l'histoire d'une femme qui retourne dans sa ville natale en Afrique après plusieurs années d'absence, poussée par la nécessité de comprendre les circonstances de la mort de son père. Elle découvre alors que sa famille et la terre de son enfance se sont modernisées et lui sont désormais hostiles. La pièce mêle intrigue policière et tragédie, mettant en scène une crise familiale et un affrontement entre deux sœurs. Elle est conçue pour une distribution de trois femmes et trois hommes, et relève du genre du théâtre intime.

La pièce « Jaz » de Koffi Kwahulé est un monologue poignant d'une femme racontant l'histoire de Jaz, une femme d'une beauté comparable à celle d'un lotus, vivant dans des conditions déplorables. Après avoir été violée dans une sanisette par un homme au « *regard de Christ* » (Kwahulé, Jaz, 1998, p.31), Jaz

lutte pour récupérer son identité, son nom sonnait comme une note de musique. Elle utilise la parole comme un moyen de libération, combattant la souffrance et l'oppression, jusqu'à finalement révéler sa vengeance : le meurtre de son agresseur. La pièce, écrite sur le rythme d'une partition de jazz, explore les thèmes de l'identité, de la souffrance et de la libération à travers la voix de Jaz.

En choisissant d'examiner « Jaz » et « L'odeur des arbres » à travers l'approche de l'improvisation théâtrale, cette analyse vise à explorer l'art de l'instant et de l'évasion qui constituent l'essence du théâtre de Kwahulé.

Dans l'entrelacs des disciplines artistiques, où les frontières se font poreuses et les influences réciproques, le théâtre de Koffi Kwahulé apparaît comme un éloquent témoignage de cette dynamique inter-artistique. L'écrivain et dramaturge ivoirien, dans ses pièces maîtresses « Jaz » et « L'Odeur des arbres », orchestre une symphonie où l'art de l'improvisation théâtrale se déploie avec la virtuosité et la spontanéité du jazz. C'est cette harmonie improvisée, ce dialogue intime entre la dramaturgie théâtrale et la musique jazz, que cette recherche se propose de décrypter et de célébrer.

La dramaturgie jazz, dans sa philosophie de rupture et de renouveau, offre un prisme à travers lequel nous pouvons observer comment Koffi Kwahulé brise les barrières traditionnelles du théâtre pour libérer la création théâtrale.

La problématique dégagée de cette recherche se focalise sur comment l'improvisation théâtrale s'intègre-t-elle dans l'œuvre de Koffi Kwahulé, en particulier dans « Jaz » et « L'Odeur des arbres », et quel rôle joue-t-elle dans la création d'un théâtre novateur et avant-gardiste ? Comment le jazz influence-t-il la dramaturgie, les personnages, le dialogue, l'improvisation et d'autres éléments théâtraux dans l'œuvre de Koffi Kwahulé ? En quoi cette fusion enrichit-elle le sens et la réception de la pièce ? Quelle est la spécificité de l'approche de Kwahulé par rapport à d'autres dramaturges qui ont exploré le jazz dans leur théâtre ?

Pour répondre à cette problématique, notre exploration se penchera sur les bases théoriques pour étudier le caractère improvisé du théâtre de Kwahulé. Nous discutons des principes de l'improvisation théâtrale et leur application dans les œuvres de Kwahulé, en mettant l'accent sur les aspects éphémères et spontanés de la performance afin de mieux contextualiser également le rôle de Kwahulé en tant que dramaturge contemporain, sa vision et son utilisation unique du langage qui résonne avec la musique jazz, en suggérant un parallèle entre la spontanéité dans le jazz et son style d'écriture.

Nous serons amenés à étudier la manière dont la pièce Jazz s'écarte de la narration théâtrale conventionnelle pour explorer le rythme narratif non linéaire dans ses pièces, l'utilisation de la répétition et de la variation, et l'expressivité émotionnelle de son langage, tout en montrant comment le texte de Kwahulé utilise des

éléments musicaux pour améliorer le récit, pour une expérience théâtrale vivante et dynamique.

Du même, notre étude mettra en lumière la dissection des personnages et des dialogues dans les pièces de Kwahulé en vue d'examiner la fluidité et l'ambiguïté des personnages, la polyphonie des voix et la fragmentation du langage.

L'Art de l'Improvisation Théâtrale

L'improvisation théâtrale se présente comme une forme d'expression artistique où les comédiens, de manière instantanée, élaborent les dialogues, les actions, et parfois même la trame narrative. À savoir, l'improvisation théâtrale trouve son essence dans l'engagement dynamique des improvisateurs, alliant acceptation et proposition. Le succès repose sur l'équilibre délicat entre réceptivité et initiative, excluant toute approche unilatérale qui irait à l'encontre de la coopération et de la co-création essentielles. Ainsi, l'épanouissement de cette forme artistique nécessite un environnement où chaque participant contribue activement, évitant toute tentative de domination susceptible de compromettre la dynamique collaborative au cœur de sa créativité. « *Les improvisateurs sont en dialogue constant, à la fois dans l'acceptation et dans la proposition. Il n'y a aucun intérêt à voir un joueur décider de tout et imposer toutes les idées à un autre qui se contenterait de toujours suivre sans rien proposer.* » (Kevin, 2017, p.63)

D'où la quintessence de l'improvisation qui réside dans l'éphémère. Elle repose sur le moment présent, exigeant des acteurs une écoute attentive, une réactivité aiguë, et une créativité débordante : « *Tout le monde peut agir. Tout le monde peut improviser. Celui qui le souhaite peut jouer au théâtre et apprendre à devenir digne de la scène.* »⁽¹⁾ Cette déclaration met en évidence la pertinence cruciale de l'improvisation dans la formation des acteurs et dans la pratique théâtrale.

L'improvisation ne naît pas d'un travail solitaire d'écriture, mais surgit de l'interaction et de l'unité entre les joueurs, malgré une structure préexistante. Fondamentalement, son essence réside dans une base structurée tout en préservant une flexibilité organique issue de la collaboration entre les participants. Autrement dit, bien que reposant sur des fondations ordonnées, la pratique reste malléable, permettant ainsi une co-création dynamique au sein du groupe. « *Le matériau et la substance de l'improvisation scénique ne sont pas le travail de qui que ce soit ou de quelque écrivain mais provient d'une cohésion de joueurs agissant sur des joueurs. La qualité, la portée, la vitalité, et la vie de ce matériel est en ratio direct avec le processus que l'étudiant individuel étudie et ce dont il fait l'expérience en spontanéité,*

¹ <https://www.passion-improvisation.com/viola-spolin-la-pionniere-de-limprovisation-theatrale>. Consulté le 11 Novembre 2023 à 10:54.

développement organique, et réponse intuitive. » (Spolin, 1996, p.19)

Les acteurs, évoluant au sein de paramètres définis, accordent une importance cruciale à l'écoute active et à la collaboration harmonieuse. Selon Keith Johnstone, la fluidité et l'acceptation inconditionnelle dans l'improvisation théâtrale révèlent le rôle fondamental de l'acteur, qui, en accueillant pleinement chaque élément sur scène, accède à une dimension quasi surnaturelle, établissant un lien puissant avec l'auditoire. L'idée d'une présence presque surnaturelle de l'acteur suggère une dimension extraordinaire à l'expérience théâtrale, favorisée par une acceptation totale, manifestant ainsi la spontanéité créative des acteurs dans un espace dynamique où l'imagination peut s'épanouir de manière effrénée. « *[dès] que vous aurez appris d'accepter les propositions, le hasard ne pourra plus interrompre l'action ou l'histoire. [...] L'acteur, qui accepte, quoi qu'il arrive, nous paraît comme un être surnaturel ; c'est ça qui est formidable à l'improvisation théâtrale, tout d'un coup, vous êtes dans le contact avec les gens effrénés ; leur imagination, comme il semble, fonctionne sans aucune limite.* » (Johnstone, K. 2014, p.145)

La déclaration de Keith Johnstone met en relief le caractère fondamental de l'acceptation inconditionnelle et de la fluidité dans l'improvisation théâtrale. Ces éléments ne se limitent pas à être de simples techniques, mais se présentent comme des principes essentiels qui permettent aux acteurs d'explorer des territoires

créatifs exceptionnels et de susciter des réactions profondes chez le public.

En ce qui concerne la participation du public, considérée comme la pierre angulaire du succès de l'improvisation, elle joue fréquemment un rôle actif dans cette forme théâtrale. Le spectateur ne se contente pas d'être un simple spectateur, car il contribue activement au spectacle. Le public assume un rôle crucial qui dépasse largement celui d'un observateur passif, comme l'exprime Jocelyn Lachance. « *Lors d'une joute d'improvisation théâtrale, le vote du public est crucial et ne se réduit pas à ses réactions (sifflements, applaudissement, rires). Le vote du public valorise ou affaiblit alors le jugement du jouteur sur lui-même, son estime personnelle : l'idée de remporter le point est en effet moins importante que celle de plaire à la foule, et plus les jouteurs sont mis en danger, plus les chances d'épater le public sont importantes [(ex : chantée)] .»* (Lachance, 2007, p.103)

En ce qui concerne l'importance cruciale du public dans l'improvisation théâtrale, il est à noter que Jocelyn Lachance le considère non seulement comme un simple spectateur, mais également comme un participant actif qui contribue de manière engagée au déroulement du spectacle. Il met particulièrement en avant l'influence déterminante du vote du public, dépassant ainsi les réactions externes en impactant le jugement interne du joueur sur lui-même et son estime personnelle.

Selon l'auteur, l'objectif premier n'est pas simplement d'accumuler des points, mais surtout de satisfaire le public, soulignant ainsi la nature collaborative et symbiotique entre les acteurs et leur auditoire. Cette perspective met en lumière une dynamique où le plaisir du public et l'appréciation mutuelle entre les acteurs et leur public sont au cœur de l'expérience théâtrale improvisée. Par ailleurs, cette assertion suggère que les situations d'incertitude et de défi, lorsqu'elles sont habilement gérées, peuvent donner lieu à des performances mémorables et impressionnantes.

En résumé, cette perspective met en évidence le rôle primordial du public en tant que contributeur actif, mettant en relief son influence significative sur l'expérience de l'improvisation théâtrale. Comme l'indique Viola Spolin qui a dit : « *Le public est le membre le plus vénéré du théâtre. Sans public, il n'y a pas de théâtre.* » (Spolin, 1996, p.12)

Le public peut être sollicité pour fournir des thèmes, des situations ou des mots qui servent de point de départ pour les scènes, car ses réactions impactent directement la performance. Les improvisateurs utilisent ces réponses pour ajuster leur jeu, leur minutage et leur humour. De plus, il arrive parfois que le public puisse décider de la direction que prendra une scène ou un personnage.

L'interaction avec le public devient ainsi le moteur d'un spectacle unique et dynamique, où le public et les acteurs

participent conjointement à la création de l'expérience théâtrale. L'improvisation est donc saluée pour ses mérites qui dépassent largement l'aspect ludique « *Pendant l'improvisation, le public rit et applaudit : il n'est pas figé, ce qui est une différence importante par rapport à d'autres formes de spectacle vivant, et témoigne d'une réelle proximité entre le public et les acteurs.* » (Desmonts, 2010, p.8)

Il convient de souligner que l'interaction dynamique entre le public et les acteurs pendant l'improvisation théâtrale se distingue nettement des autres formes de spectacle vivant. À la différence de ces dernières, le public ne demeure pas passif, mais réagit de manière spontanée en riant et applaudissant, témoignant ainsi d'une authentique proximité entre les spectateurs et les acteurs. Cette interactivité engendre une atmosphère vivante et captivante, métamorphosant chaque représentation en une expérience théâtrale singulière et participative. Elle va au-delà de la simple comédie pour se transformer en une source de libération personnelle, offrant aux individus une opportunité de se libérer des contraintes de l'égo. Au-delà de son aspect humoristique, l'improvisation devient un moyen d'émancipation, permettant aux participants de se défaire de leur conception limitée de soi-même. Encourageant le relâchement des inhibitions et des auto-jugements, elle offre une expérience libératrice, comme le souligne Viola Spolin, c'est un « *moment de liberté personnelle*

qu'on vit lorsqu'on fait face à la réalité, qu'on la voit, qu'on l'explore et qu'on agit en accord avec elle. » (Spolin, 1996, p.4)

Selon de nombreux témoignages, cette pratique enseigne la liberté d'expression, favorise le développement de la réactivité et de l'action rapide, tout en cultivant le travail d'équipe. En improvisation, marier ses idées avec celles des autres joueurs sur la scène devient une composante essentielle. Ainsi, l'improvisation ne se limite pas à divertir ; elle devient un moyen d'expansion personnelle et d'expression authentique. *« La liberté d'expression s'apprend, se développe, comme la liberté et vitesse d'action et de réaction. De plus, plusieurs témoignent que, parce qu'en improvisation, il faut marier son idée avec celles des autres joueurs sur la scène, elle développe le travail d'équipe. » (Fecteau, 2013, p.45)*

Il ne fait aucun doute que l'improvisation théâtrale, en tant qu'art complexe, parvient à établir un équilibre subtil entre structure et liberté, exigeant une présence totale et une réceptivité envers les partenaires et le public. Cette forme artistique particulière consiste en la création spontanée et le jeu en direct d'une histoire, d'une tranche de vie ou d'une situation souvent loufoque. Lors des spectacles, les acteurs se retrouvent face à l'improvisation d'une scène sur un thème jusque-là inconnu, qu'ils doivent interpréter et inventer simultanément, assumant ainsi les rôles d'auteur, de metteur en scène et de comédien.

Dans ce contexte, les longues réflexions, corrections et répétitions deviennent impossibles, tout se jouant sur l'instant. Ce processus met en lumière l'expérience collective de création spontanée, soulignant que l'improvisation théâtrale transcende le simple comique pour devenir une forme artistique qui défie les conventions, mettant en avant la créativité et l'interaction immédiate.

Koffi Kwahulé, étoile brillante dans le firmament du théâtre contemporain, émerge de la Côte d'Ivoire pour devenir une figure influente sur la scène théâtrale internationale. Formé en France, il se distingue par son style innovant et son traitement perspicace des thèmes sociaux et politiques, capturant ainsi l'essence du drame moderne. Ses pièces, acclamées pour leur intense lyrisme et leur pertinence sociale, sont souvent comparées à des morceaux de jazz, où la spontanéité et le rythme occupent une place centrale.

Kwahulé adopte une approche « jazzique » pour décrire son processus créatif, établissant un lien avec une tradition musicale hybride revendiquée par les écrivains. Cette démarche résonne avec la revendication d'une écriture-jazzy, enrichissant la nature hybride et évocatrice de son œuvre. La langue qu'il utilise est imprégnée d'un caractère « jazzé », fusionnant les traditions africaines de la palabre avec une écriture transcrite en encre blanche sur peau noire. Le dialogue entre la tradition africaine et la modernité occidentale, intégrant le jazz comme source d'inspiration et métaphore créative, confère à l'œuvre de Kwahulé

une richesse hybride et évocatrice. *« Le jazz est bien plus qu'une simple source d'inspiration pour ces écrivains qui revendiquent une écriture-jazzy élaborée à l'aune d'une tradition musicale foncièrement hybride. La langue qu'ils emploient est bien « jazzée », renouant ainsi avec les traditions africaines de la palabre, mais d'une palabre inscrite à l'encre blanche sur peau noire. »* (Larange, 2015, pp. 109-110)

Dans cette optique, la comparaison entre l'improvisation théâtrale de Koffi Kwahulé et un morceau de jazz offre une perspective stimulante sur son processus créatif. L'analogie suggère une approche dynamique où la structure formelle et la liberté d'expression coexistent harmonieusement. Toutefois, elle soulève des interrogations quant à la représentation fidèle de la complexité de l'improvisation théâtrale par cette métaphore, ainsi que sur la possible prévisibilité dans la dramaturgie de Kwahulé. Bien que captivante, la comparaison avec le jazz invite à une réflexion critique sur la nature de l'improvisation et son impact sur notre interprétation de son œuvre.

Par ailleurs, Koffi Kwahulé, dans un entretien avec le musicologue français Gilles Mouëllic, explique qu'il *« s'inspire du jazz pour structurer ses pièces de théâtre et pour toucher un public prêt à écouter. »* (Mouëllic, 2007, p.96). Et du coup, l'absence violente qui se trouve au cœur du jazz, musique de personnes arrachées à leur terre natale, saisit pour Kwahulé le sort moderne d'une humanité fragmentée. Ce parallèle entre le jazz et son

écriture illustre l'esprit dynamique et improvisé qui caractérise son approche de la dramaturgie.

Dans ses œuvres, comme « Bintou » et « Blue-s-cat », Kwahulé explore des œuvres qui se concentrent sur la construction d'une « conscience diasporique » (Kwahulé, 2008, p.159), décrivant un voyage sans retour et un partage impossible. Cette expérience poignante est accompagnée de la violence sous différentes formes : le viol, l'excision féminine, l'immolation, et la mort sont des thèmes récurrents dans les œuvres de l'écrivain.

En plus de la cruauté physique, l'agression langagière frappe le lecteur et le plonge dans le silence, tout comme ses protagonistes qui vivent dans l'entre-deux d'un dédoublement identitaire. « *Le migrant n'a d'autre territoire que lui-même, que son corps, sa mémoire, son imaginaire, sa force de création et au final son œuvre.* »²

Kwahulé aborde des thèmes comme l'identité et la résilience face aux difficultés avec une profondeur et une complexité qui poussent à la réflexion, comme le montre cette étude. Dans ce contexte, une identité en évolution à travers l'improvisation et des formes esthétiques, ses pièces créent un univers en changement, une identité en développement à travers

² <https://journals.openedition.org/studifrancesi/32358?lang=fr> /. Consulté le 15 Novembre 2023 à 9:00.

l'improvisation et des formes esthétiques mixtes. Cela manifeste une esthétique théâtrale libératrice qui comprend un refus d'être enfermé tant individuellement que politiquement, et une exigence d'être considéré comme faisant partie d'un continuum d'artistes mondiaux. En tant que dramaturge, Kwahulé ne cesse de nous interpeller, de nous émouvoir et de nous motiver. En bref, son œuvre s'immerge dans des réalités difficiles tout en nous conviant à une réflexion critique sur la nécessité de la violence et à l'investigation de thèmes essentiels liés à l'identité et à la résilience.

Dans cette perspective, l'approche de Koffi Kwahulé dans le domaine de l'improvisation théâtrale s'apparente à celle du jazz. Selon la vision de Kernfeld sur le jazz, la pierre angulaire de l'improvisation théâtrale de Kwahulé est un « *délicat équilibre entre une invention spontanée et une référence à ce qui est familier.* » (Kernfeld, 1988, p.562)

Ainsi, même si l'improvisation peut sembler totalement spontanée, elle résulte en fait de choix minutieux et d'une maîtrise artistique préalable. Cette approche rappelle les structures rigoureuses mais souples de la *commedia dell'arte*.

Ainsi, dans le monde de l'improvisation théâtrale, chaque élément n'est peut-être pas prévu à l'avance, mais est soigneusement orchestré par l'improvisateur, donnant lieu à des performances uniques et captivantes. L'improvisation est

caractérisée par la « *dialectique de la spontanéité et de la formule toute faite.* » (Dahlhaus, 2004, p.197)

Dans un tel contexte, cette dialectique entre spontanéité et formule toute faite constitue la base de la créativité dans l'improvisation théâtrale, où chaque performance unique découle de choix minutieux tout en conservant un espace vital pour l'innovation spontanée sans appel.

Il est à noter que Koffi Kwahulé s'inspire de l'improvisation du jazz pour créer sa structure linguistique, donnant à ses œuvres, comme « Jaz », une singularité frappante. Dans cette pièce forte et touchante, le rythme, variant entre dissonance et ivresse, sonne comme une mélodie musicale, exprimant un cri déchirant face à la violence du monde. Kwahulé utilise habilement le rythme et le langage comme des moyens, montrant la quête de Jaz vers la dignité et la paix intérieure. « *L'écriture jazzique de Kwahulé a ainsi acquis sa particularité dans la force et la surprise de l'improviste, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces.* » (Elizéon-Hubert, 2017, p.8)

Cela illustre la façon dont Koffi Kwahulé intègre les éléments du jazz dans la trame même de ses textes, offrant une expérience littéraire unique et captivante. De plus, avec des œuvres comme « Jaz » et « L'Odeur des arbres », Koffi Kwahulé représente un théâtre contemporain marqué par une qualité

lyrique, un engagement profond avec le langage et une structure qui imite le flux et la spontanéité du jazz.

Koffi Kwahulé montre donc son excellence narrative, à travers des pièces comme « Jaz » et « L'Odeur des arbres », qui expriment sa quête des profondeurs de l'âme humaine. En examinant cette essence de son travail, on perçoit clairement sa singularité au sein du paysage théâtral en offrant une voix unique et universelle.

Les œuvres de Kwahulé sont des portes ouvertes vers une introspection profonde et une compréhension plus profonde. Kwahulé conçoit l'improvisation théâtrale comme un art de la performance vivante, où l'intrigue, les personnages et les dialogues surgissent spontanément. Intégrer les pièces du dramaturge ivoirien dans cette perspective nous amène vers un domaine expressif théâtral imprégné des esthétiques du jazz et des complexités identitaires, enrichissant ainsi le panorama théâtral mondial par son originalité et sa profondeur.

Pour Koffi Kwahulé, l'influence du jazz sur son écriture dépasse l'assimilation des caractéristiques musicales. Il ne s'agit pas seulement de reproduire littérairement des aspects musicaux, mais plutôt de rendre compte de la compréhension proprement musicale que le jazz a offert à l'auteur, exprimée sous le terme de « construction harmonique ». L'équilibre délicat consiste à transposer littérairement l'état d'esprit commun aux deux arts plutôt qu'à imiter de manière forcée des procédés musicaux précis.

Cette perspective enrichit la compréhension de l'influence du jazz sur l'écriture de Kwahulé, soulignant la nature essentiellement musicale de la vision du monde qu'il a acquise grâce au jazz. Cette approche transcende la simple imitation pour traduire un état d'esprit musical dans son travail théâtral, mettant en lumière une résonance plus profonde entre les deux formes artistiques. Il dit à propos de sa pièce *Jaz* : « *Avec Jaz, l'enjeu est clair : écrire un texte qui, sans avoir besoin de musique au sens propre, est en lui-même du jazz* ». (Kwahulé & Mouëlli, 2007, p.24)

En plus, Koffi Kwahulé plonge dans les fantasmes des personnages, comme *Jaz* et *Shaine*, dans ses pièces « *L'Odeur des arbres* » et « *Jaz* », reflétant la dynamique du jazz où un instrumentiste peut apparaître puis disparaître dans l'ensemble de manière imprévisible. Cette structure théâtrale remet en question la vision traditionnelle qui sépare le monde des désirs, où tout est possible, de la réalité soumise à des règles morales et légales. En mêlant fantasmes et réalité de manière harmonieuse sur la page, Kwahulé revendique le droit de donner une place au discours des désirs. Cette légitimation du désir, analysée par Fanny Le Guen dans les personnages féminins qu'elle nomme « *Belles de jazz* », s'impose comme une évidence dans le théâtre de Kwahulé, renforçant ainsi l'argument selon lequel son écriture est influencée par la spontanéité et l'interaction caractéristiques du jazz. « *Elles (les belles de jazz) décrivent une allégorie, fraternelle de la rhétorique du blues initiée par le théâtre noir américain, qui réside*

dans leur capacité à savoir reconnaître le désir et à savoir improviser le monde. Dans ces textes, si les mots portent une poésie rythmique, musicale et chorale proche de celle du jazz, il semble que l'architecture textuelle, si particulière dans certaines scènes soit le seul véritable espace d'expression libre ou d'improvisation que peuvent investir ces figures traumatisées. » (Le Guen, 2016, pp.144-145)

Koffi Kwahulé utilise également le jazz comme un lien entre deux mondes noirs : celui qui a été déraciné de sa terre natale et celui qui est absent de l'autre côté. Selon lui, l'histoire américano-africaine montre la spoliation et l'arrachement d'un être d'une rive à l'autre, exprimés par l'attente de l'absent dans son théâtre. Dans sa pièce « Jaz », Kwahulé dénonce le viol subi par les communautés mondiales, une réalité qu'elles combattent. La quête de la sensation ultime dans « Big Shoot » est liée à la recherche de la « Blue Note » dans le jazz, élément important dans l'œuvre de Kwahulé, dont la structure théâtrale se nourrit de cette musique pleine de sens et d'histoire.

En gros, en explorant les diverses facettes de l'improvisation théâtrale, on peut s'inspirer de l'exemple de Kwahulé pour apprécier le panorama théorique qu'il propose. Son travail incarne l'esprit d'improvisation non seulement dans la forme, mais aussi dans le fond, défi et expansion des limites de l'expression théâtrale.

L'intégration de l'œuvre de Kwahulé dans une discussion sur l'improvisation au théâtre révèle le potentiel du drame en tant que

forme d'art réfléchi et transformatrice, profondément connectée à l'identité culturelle, à l'histoire et à l'expérience humaine en constante évolution. C'est pourquoi Kwahulé utilise l'improvisation pour capturer l'authenticité des interactions humaines et renforcer les thèmes de ses pièces, en y intégrant les dialogues fragmentés et non conventionnels surtout dans « Jaz » et « L'Odeur des arbres » marquées par son utilisation audacieuse de l'improvisation, une technique qui permet de capturer l'essence brute et non filtrée des interactions humaines qui témoignent d'une volonté d'injecter une spontanéité qui résonne avec les expériences vécues et où Kwahulé semble reconnaître intuitivement que l'improvisation est plus qu'une technique de performance ; c'est une fenêtre ouverte sur l'authenticité.

Ainsi, l'improvisation tient une position centrale au sein des œuvres de Kwahulé, dépassant son simple rôle de technique créative pour devenir un moyen puissant de transmettre des thèmes complexes. Dans « L'Odeur des arbres » comme *dans* « Jaz », les personnages se construisent et se déconstruisent à travers des dialogues fragmentés, reflétant la désintégration sociale et personnelle. Kwahulé, loin de se limiter à la rédaction destinée aux acteurs, conçoit ses textes comme des espaces vivants, où l'improvisation engendre une performance dynamique. Cette approche n'est pas seulement stylistique, mais plutôt un fondement philosophique qui imprègne chaque aspect de sa dramaturgie. Les pièces ne se contentent pas d'être des œuvres à lire ou à regarder,

mais plutôt des espaces de vie où l'improvisation est la clé d'une architecture théâtrale en constante évolution.

L'interculturalité et le métissage artistique dans les œuvres de Koffi Kwahulé

L'œuvre dramaturgique de Koffi Kwahulé est un témoignage puissant du métissage artistique et de l'interculturalité qui caractérisent la littérature francophone contemporaine. Kwahulé, dramaturge ivoirien, s'est distingué par une écriture qui transcende les frontières et embrasse un universalisme teinté des spécificités de son héritage culturel africain.

La structure de « L'Odeur des arbres » de Kwahulé s'inspire des motifs récurrents du conte, explorant une esthétique négro-africaine qui puise dans la tradition orale africaine pour nourrir son écriture. Cette influence, partagée par de nombreux dramaturges africains, met en lumière son rôle central dans la création théâtrale du continent. Kwahulé s'approprie librement les thèmes d'Antigone, démontrant ainsi son intégration du conte et sa réinterprétation de mythes classiques. Cette pièce exprime une interculturalité propre à la Côte d'Ivoire, issue de l'interaction de l'auteur avec deux cultures différentes : africaine et occidentale. D'après Sylvie Chalaye, cette hybridation culturelle donne à son écriture une originalité qui dépasse le cadre africain pour se situer dans une dramaturgie mondiale.

À travers ses pièces, Kwahulé forge un langage dramatique où le jazz, métaphore de l'expression et de l'innovation, occupe une

place centrale, créant ainsi une symphonie narrative où les cultures se mêlent harmonieusement. Kwahulé utilise ainsi le théâtre pour explorer et interroger les notions d'identité et d'appartenance, les personnages de Kwahulé ne sont pas ancrés dans une seule culture ; ils sont des êtres métissés, des créatures de passage qui résistent à la catégorisation. Cette résistance reflète une réalité mondialisée où les individus naviguent constamment entre différentes sphères culturelles.

Kwahulé crée dans ses pièces une musique métissée qui combine des influences variées, comme la musique orientale, les rituels africains, le rap et la chanson française des années trente. Cette musique rappelle celle des jazzmen, qui mélangeaient des styles différents sans distinction culturelle, et qui exprimaient un choc culturel et générationnel fort. Kwahulé utilise cette musique comme un moyen artistique et politique pour montrer sa vision de la diversité culturelle et musicale.

Dans « Jaz », l'instrument fait partie du texte, et représente la souffrance du personnage et l'harmonie de l'orchestre. Cette musique parle de l'Afrique avec des images littéraires et stylistiques, et garde toujours sa propre note distincte : « *On dit qu'en nous rymthe une musique qu'on peut ne jamais entendre. À moins de faire silence en soi. On dit que cette musique c'est notre Nom.* » (Kwahulé, 1998, p.39) Jaz représente la voix, l'instrument vocal que Koffi Kwahulé décrit comme du « jazz », se positionnant comme un orchestre à part entière.

En somme, l'œuvre de Koffi Kwahulé peut être vue comme un champ de bataille où se confrontent et se réconcilient diverses Influences culturelles. À travers le prisme de ses pièces de théâtre, Kwahulé nous invite à reconnaître et à célébrer le métissage comme une composante essentielle de l'identité moderne.

Kwahulé, dans son œuvre « Jaz », illustre son habileté artistique en fusionnant écriture, langage oral et musique, employant des techniques répétitives inspirées du blues et du schéma AABA. Jaz, en cherchant son identité, énonce son nom de façon rythmée, établissant un rythme semblable au jazz. Elle jongle entre divers sujets, se servant de flashbacks pour communiquer ses pensées de façon spontanée et non maîtrisée. Kwahulé s'est distingué dans le théâtre contemporain avec une esthétique marquée par la musicalité et les rythmes rappelant le jazz, ancrant son travail dans la modernité théâtrale.

La musique, chez Kwahulé, est un outil de communication transculturelle puissant. Cette « jazzification » de la scène est en résonance avec la démarche de Mouawad, qui ne voit pas la musique et d'autres éléments multimédias simplement comme des accessoires, mais comme des composantes essentielles à l'évolution du concept d'écriture théâtrale. En mariant musique, projections vidéo, montages sonores et scénographie, l'objectif est de créer une polyphonie qui dépasse les conventions traditionnelles entre le texte et l'acteur. Cette approche ambitionne

d'intégrer une diversité d'expressions artistiques dans la dramaturgie.

En suivant le fil de sa pensée en dramaturgie, Kwahulé se révèle également dans son approche distinctive du dialogue, où il ne le considère pas simplement comme une suite ordonnée de répliques, mais plutôt comme un flux continu qui remet en question les structures narratives conventionnelles. Cette perspective se matérialise à travers un dialogue en flux, parfois discontinu, où les paroles peuvent être suspendues ou emportées dans un mouvement giratoire particulier.

En orchestrant subtilement les voix, Kwahulé abandonne la dichotomie entre le dialogue et le monologue, préférant une composition élaborée qui confère à ses textes des airs d'oratorio. Cette approche crée une expérience théâtrale riche et dynamique. Parmi les rares indications scéniques, la première, située au début de la pièce, suggère la présence d'un personnage ainsi que celle de quelques objets sur scène. « *une femme/ le crâne rasé peut-être /Nue peut-être /un revolver/ des balles/ Une ardoise/Un jazz (un seul instrument).* » (Kwahulé, 1998, p.7)

Ces éléments scéniques établissent d'emblée l'instrument de musique en tant que personnage à part entière, engagé dans un dialogue avec la femme. La musique, incarnée par l'instrument, intervient de manière intermittente, entretenant sa mélodie avec la voix de la femme, s'immisçant ainsi dans le récit de la pièce.

L'auteur entretient volontairement un flou concernant la représentation physique de la dame tout au long du monologue. Elle affirme à maintes reprises : « *Je ne suis pas ici pour parler de moi, mais de Jaz.* » (Kwahulé, 1998, p.7), tout en exprimant la complexité de traiter l'agression sexuelle qu'elle a subi. De cette façon, Jaz semble à la fois présente et éloignée du récit, créant ainsi une ambiance compliquée et captivante.

La capacité de Kwahulé à tisser des liens interculturels dans sa dramaturgie reflète une tendance contemporaine vers la globalisation du théâtre, il ne se contente pas de mélanger les cultures, il crée une œuvre qui vit et respire ; à travers elles, une démarche qui lui confère une place de choix parmi les dramaturges qui redéfinissent le paysage théâtral contemporain.

Kwahulé et ses contemporains contribuent chacun à une conversation globale sur l'identité, la culture et l'expression artistique. Kwahulé se distingue par la musicalité de ses œuvres et par son exploration du métissage culturel, des caractéristiques qui le rendent incontournable dans le théâtre francophone moderne.

La dramaturgie jazz comme un moyen de briser les barrières et de libérer la création théâtrale

À travers une écriture suggestive et cadencée, Kwahulé explore des thèmes poignants tels que la violence, la quête d'identité et la lutte contre l'oppression dans des pièces telles que « La dame du café d'en face », « Bintou » et « Jaz ». « *Ce type de violence existe depuis la naissance de l'acte de vie et nous rappelle*

l'esclavage et la ségrégation raciale qui a régné dans le monde et qui continue à régner sous d'autres formes. » (Chalaye, 2004)

L'auteur souligne la persistance de cette forme de violence depuis les premiers temps de l'humanité, établissant des parallèles avec l'esclavage et la ségrégation raciale qui ont marqué l'histoire mondiale et qui perdurent sous d'autres formes. Cette continuité à travers le temps met en relief l'impératif de reconnaître et de combattre ces manifestations persistantes de violence pour instaurer un changement durable.

Les œuvres de Kwahulé mettent en lumière la violence subie par les femmes, accentuant la contrainte de la liberté corporelle face aux normes sociales. Par ailleurs, le dramaturge aborde des réalités sociopolitiques, évoquant les horreurs de la guerre civile en Afrique et l'expérience diasporique des Africains en Europe et dans le Nouveau Monde.

En s'inspirant des rythmes du jazz pour ses dialogues, Kwahulé donne à ses personnages une expression dynamique et spontanée, révélant un univers imprégné de violence et abordant des sujets fondamentaux tels que l'identité, l'exil, la pauvreté et la peur de l'étranger. Ainsi, son théâtre dépasse les frontières esthétiques pour se lancer dans un discours politique significatif et intense. Kwahulé voit la scène comme un lieu vibrant pour questionner et confronter les réalités sociales et humaines. Ses œuvres incitent à une réflexion critique sur la réalité des migrants

à l'échelle mondiale et la condition humaine actuelle, en utilisant une forme d'exagération et des éléments surréalistes pour pousser les spectateurs à considérer ces thèmes.

Il convient également de souligner que le mouvement du jazz et l'improvisation dans la plume de Kwahulé jouent un rôle crucial dans la création d'une esthétique de l'altérité et de la migration. En assumant le rôle de l'improvisateur, Kwahulé libère les mots du cadre habituel pour les diriger vers l'inexploré, créant ainsi un nouvel espace inventif et relationnel, souvent appelé « lieu commun ».

Ce processus, inhérent à l'improvisation, explore de nouvelles méthodes de création, de perception, d'écoute et de rythmes. Cette approche, en écho à l'esprit du jazzman John Coltrane, vise à trouver ce « lieu commun », concept également présent chez Edouard Glissant. Ainsi, Kwahulé et Coltrane partagent une quête artistique d'innovation, illustrant comment le jazz influence profondément la façon dont Kwahulé approche l'écriture théâtrale. (Soubrier, 2008, p.191)

Le jazz, avec sa liberté d'improvisation, sert de modèle pour une écriture théâtrale ouverte, brisant les structures conventionnelles et offrant une plus grande liberté d'expression. Cela reflète l'esprit communautaire du jazz, où chaque musicien contribue de manière unique à la performance collective.

Ainsi, l'auteur s'inspire du jazz, une musique de la diaspora, en utilisant des influences diverses pour créer quelque chose de

nouveau. « [...] éclairer sa condition d'immigré, qu'il partage avec sa diaspora, et qui rejaillit, dans son écriture, sous la forme d'une tension transatlantique. » (Le Guen, 2012). Dans son théâtre, Kwahulé cherche à démanteler les identités stables, reflétant ses propres expériences en tant que membre de la diaspora africaine, prenant du jazz la polyphonie pour une multiplicité des voix dans son théâtre où chaque personnage apporte une nuance différente à l'histoire globale, à l'instar d'un instrument unique dans un ensemble de jazz.

L'approche de Kwahulé est donc une célébration de la diversité et de la complexité de l'expérience humaine, tout comme le jazz célèbre la richesse de la fusion des influences musicales.

Rythme non linéaire

Effectivement, l'écriture de Koffi Kwahulé se distingue par un rythme non linéaire, explorant des syncopes et des inflexions qui évoquent une forme d'improvisation. Cette approche rompt avec la séquence chronologique traditionnelle, créant ainsi une dynamique narrative engageante qui sollicite la participation active du public pour reconstituer l'histoire.

Dans sa pièce « L'odeur des arbres », les éléments de narration ne suivent pas une séquence temporelle linéaire. Les références au passé, aux souvenirs et aux événements qui ont marqué les personnages sont entrelacées avec le présent, ce qui crée un rythme fragmenté et incite le lecteur à reconstruire

l'histoire de manière active : « *Le mariage comme une pénitence pour n'avoir pas pu sentir que tu t'apprêtais à partir.* » (Kwahulé, 2016, p.16)

Ce qui illustre le rythme non linéaire par l'introspection et le retour sur le passé, montrant comment le personnage réfléchit sur ses actions antérieures et leur impact sur le présent : « *Tu n'as pas changé, toi non plus, ta langue est toujours de miel* ». (Kwahulé, 2016, p.16). Cette réflexion sur le caractère inchangé d'un autre personnage suggère une familiarité et une histoire partagée, indiquant un récit qui se déplace entre le présent et les souvenirs partagés.

Quant à la pièce « Jaz » et son approche du sujet du viol, Kwahulé utilise des méthodes d'écriture particulières. Le recours à une construction syntaxique brisée, des phrases courtes et nominales, ainsi qu'à la polyphonie des voix contribuent à une résonance de la mémoire. L'œuvre génère une tension dramatique à travers des changements brusques et des retours imprévus dans l'histoire.

L'ambiguïté concernant les attributs physiques du personnage principal (une femme peut-être à la tête rasée ou peut-être nue) persiste tout au long de la tension narrative de la pièce, où une femme répète sans cesse : « *Je ne suis pas ici pour vous parler de moi mais de Jaz.* » (Kwahulé, 1998, p.7)

Ainsi, le style d'écriture de Kwahulé va au-delà des normes narratives en adoptant un rythme non linéaire, fournissant au

public une expérience kaléidoscopique, enrichie par des thèmes complexes, des émotions intenses et une polyphonie musicale, invitant le public à plonger dans un univers à la fois chaotique et fascinant. Cela engendre une tension dramatique unique et stimule l'engagement du public en l'incitant à réfléchir plus profondément sur les sujets traités.

En reprenant les mots de Jean-Godefroy Bidima, cette méthode vise à maintenir l'équilibre précaire d'une narration chaotique et monstrueuse. La première scène du viol de Jaz, dépeinte dans des toilettes publiques, est construite à travers des structures syntaxiques disjointes, capturant ainsi la violence de l'événement à travers un rythme musical haché et accéléré. « *Elle a glissé une pièce /dans la fente/la porte s'est ouverte/et elle s'est sentie brutalement poussée dans la cabine/ Par l'homme/Il a immédiatement renfermé la porte après eux. /Non./ Elle n'a pas crié non plus./Parce qu'elle ne comprenait pas ce qui se passait L'esprit patine dans ces moments-là Déshabillez-vous il a dit à Jaz./La voix se voulait douce et/le ton un rien obséquieux./Pour peu il aurait ajouté s'il vous plait./Étrangement./Un couteau./Un couteau de cuisine/Au début oui./Évidemment/Être vouvoyée dans une sanisette/un couteau entre les cuisses/ne peut être rassurant pour personne/Jaz s'est déshabillée/Votre culotte/Parce que Jaz avait peur de la peur de l'homme.*» (Kwahulé, 1998, pp.23-24)

Ainsi, l'alternance habile entre les perspectives internes et externes instaure une sensation captivante de focalisation de la

scène, une mise en scène qui semble se déployer spontanément devant les yeux du lecteur. L'usage de phrases brèves, presque impératives, ainsi que de structures nominales confère une impulsion narrative, intensifiant la trame du récit. La narration s'enrichit de manière saisissante grâce à la superposition des voix polyphoniques, englobant les récits de Jaz, du ravisseur, et de Jaz elle-même en tant que narratrice, au cœur du monologue. Le positionnement en apparence arbitraire des adverbes (*étrangement, évidemment, très*) émaille le discours, adoptant une tactique de subversion grammaticale du monologue. Ces ruptures dans le fil narratif concourent à édifier une oralité dynamique, évoquant une mémoire en perpétuelle action.

Par ailleurs, Kwahulé utilise habilement la répétition et la variation pour développer des thèmes et des émotions complexes, comme illustré dans « Jaz ». Cette exploration approfondie du rythme non linéaire à travers sa structure narrative et son utilisation de la langue. Elle provoque des réactions émotionnelles variées, allant de l'émerveillement au malaise, en raison de sa complexité et de son écriture poétique qui emmène le public au-delà de la trivialité du quotidien « *Elle ne sait plus. / Simplement Jaz. / Non. / Non. / Non. / Tout à l'heure. / Ce matin. / Dans une sanisette. / Place Bleu-de-Chine. / Ma copine. / Mon amie. / Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz. / Non. / C'est Jaz qui n'a pas voulu. / Mais on se voit très souvent.* » (Kwahulé, 1998, p.7). La répétition de « Non » et le passage abrupt entre le passé et le présent créent un effet de rupture temporelle. Cela reflète la

spontanéité et l'imprévisibilité du jazz, où une mélodie peut être interrompue ou modifiée sans avertissement.

Mais également dans : « *Parce qu'il n'y a pas de vécés dans sa chambre. / Ceux sur le palier sont hors d'usage. / Tout est à l'abandon même les/ en conséquence il convient d'y apporter/ les aménagements suivants.* » (Kwahulé,1998, p.8). Cette transition soudaine entre des pensées personnelles et des commentaires sur les conditions de vie évoque une improvisation jazz, où différents mouvements musicaux peuvent coexister sans transition mélodique et le retour à des pensées précédentes et l'introduction de nouvelles idées sans transition claire imitent une performance jazz, où les motifs musicaux peuvent être revisités de façon inattendue au milieu de l'improvisation.

Ainsi, dans « Jaz », un monologue se transforme-t-il sur scène en un récit polyphonique, où le texte est percé, embrassé et enlacé par la voix d'une femme, créant ainsi une polyphonie musicale.

De ce fait, Kwahulé, met ainsi en avant une polyphonie et une choralité des voix où ce qui surgit à l'oreille relève davantage de la musicalité, du rythme et de la texture des mots que de la narration.

« Jaz » se structure autour d'un monologue qui raconte l'expérience du viol d'une femme. Pour ouvrir le rideau de sa pièce, Kwahulé emprunte les mots évocateurs de Dizzy Gillespie : «

Qu'on fasse beaucoup ou peu de notes n'a pas d'importance, il faut simplement que chacune de ces notes ait un sens. » (Kwahulé, 1998, Notice éditoriale)

Par la suite, Jaz et ses multiples avatars font leur apparition dans l'arène : une sanisette sordide, place Bleu de Chine où Jaz se fera violée « [...] *Des insultes. /Tu es bien comme les autres. /C'est toi qui m'y contrains. /De même qu'il y a des têtes à claques/il y a des femmes à viol. /Pour la première fois. / Depuis que l'homme au regard de Christ/l'avait précipitée dans la sanisette/Jaz se sentit coupable. [...].* » (Kwahulé, 1998, p.29)

L'incorporation du tango dans le processus de mise en scène n'est pas anodine; elle sert à explorer et à amplifier cette musicalité du texte. Le tango, avec sa structure à la fois sensuelle et rigoureuse, propose des motifs rythmiques qui se répercutent dans les dialogues et les mouvements scéniques. Comme le souligne Borgès, « *c'est une pensée triste qui se danse.* » (Toubiana, 2009, pp.124-128)

Cette mélancolie profonde, caractéristique du tango, résonne également dans l'univers de Jaz, dévoilant les méandres de la misère, l'indifférence des autorités, et les embûches du quotidien. Ces thèmes, narrés de manière lancinante et persistante par le tango, se transposent dans la pièce, où la musique devient le moteur de l'action théâtrale et un appui essentiel pour la performance des acteurs.

Cette approche éloigne le spectacle de toute tendance naturaliste, souvent suggérée par la trame de Jaz. Cette intégration du tango transcende la fonction de simple accompagnement ou de numéro de danse. Elle influence profondément la méthode de narration. La manière dont les acteurs déclament leurs répliques, leurs déplacements sur scène et le rythme général de la pièce s'imprègnent de la qualité du tango. Cela signifie que le dialogue peut ne pas suivre un tempo linéaire, mais plutôt marquer des pauses pour créer un effet, s'accélérer dans les moments d'intensité ou ralentir pour captiver l'audience dans un instant chargé d'émotion ou de tension : « *Elle introduit la dernière balle dans le dernier trou du barillet. Dimanche prochain, elle ira le rejoindre devant la sanisette de la place Bleu-de-Chine plus radieuse qu'un soleil d'hiver.* » (Kwahulé, 1998, p.41)

Cet extrait démontre la tension et la préparation à l'action, ce qui pourrait métaphoriquement se rapporter au tango, une danse qui est caractérisée par une tension rythmique et un jeu dramatique entre les danseurs.

La syncopation, qui est l'accentuation de temps normalement ajoute une couche de complexité à la performance, reflétant les courants thématiques et émotionnels sous-jacents de la pièce. Elle suggère que la vie des personnages ne suit pas un rythme régulier, à l'image des virages inattendus du tango : « *Jaz n'a pas compté. Jaz n'a pas compté un deux trois jusqu'à cent. Non. Assise sur la cuvette elle s'est bouché le nez, elle a fermé les*

yeux, elle a fait taire ses oreilles. En apnée. D'abord une note, puis une autre, note puis encore une autre note la même comme on frappe à la porte une myriade de notes la même, se frottant les unes contre les autres comme pour se tenir chaud, une note de toutes les couleurs même de celle qui... » (Kwahulé, 1998, p.39)

Cette description de l'expérience sensorielle de Jaz, avec ses répétitions et le crescendo des « notes », évoque un sens de la progression et de la tension qui sont caractéristiques de la musique et de la danse du tango.

À l'image de Jaz, l'univers tanguero est peuplé de marginaux soumis à des règles singulières, ainsi que de personnages hauts en couleur, porteurs de significations et de symboliques. Oridé, par exemple, rappelle inévitablement la « fille de cabaret » célébrée dans de nombreux tangos.

Ainsi, tout en n'écartant pas le sordide ou le tragique, la musicalité des mots dans « Jaz » se transforme en une mélodie intérieure qui berce les émotions et les sensations. À l'instar du tango, elle intensifie la puissance du texte, permettant de créer un au-delà des mots, tout en préservant, à travers l'interprétation des comédiens, la nécessité et « *la recherche systématique d'un inconfortable déséquilibre.* » (Toubiana, 2009, pp.124-128)

L'utilisation du rythme et de la musique comme éléments essentiels du récit est une caractéristique distincte de la dramaturgie de Kwahulé, rendant la pièce une expérience

multisensorielle qui engage le spectateur non seulement sur le plan intellectuel, mais aussi physique et émotionnel.

Répétitions et Variations

La répétition est utilisée pour mettre l'accent sur des idées ou des sentiments, souvent avec de légères variations qui enrichissent le texte. Par exemple, la répétition de la phrase « *Le vol immobile des éperviers* » (Kwahulé, 2016, p.37) crée un leitmotiv qui traverse la pièce, symbolisant la constance et peut-être l'immuabilité face au changement. Cette phrase est répétée avec des variations subtiles qui reflètent les changements de perspective des personnages ou l'évolution de la situation. Du même, dans sa pièce « Jaz », la répétition est un motif fréquent, souvent utilisé pour souligner les émotions intenses des personnages et créer une ambiance spécifique. Kwahulé a réitéré à maintes reprises le nom de Jaz :

« *Jaz*

Oui Jaz.

On m'a toujours appelée Jaz. Jaz.

Je ne sais plus.

Simplement Jaz. » (Kwahulé, 1998, p.7)

Ceci indique une obscurité autour de l'identité du personnage. Cette répétition crée un sentiment d'urgence et de mystère, renforçant l'importance du personnage principal.

Kwahulé joue avec la variation en changeant le contexte autour de ces répétitions, ce qui donne à chaque occurrence un sens légèrement différent et plus profond : « *Tu es le poignard dont la pointe est aussi virulente que la queue d'un scorpion.* » (Kwahulé, 1998, p.33). Il s'agit d'une répétition forcée par un autre personnage, montrant une forme de coercition.

De même : « *Jaz est un lotus.* » (Kwahulé, 1998, p.15) est répété, établissant une comparaison entre le personnage et la pureté du lotus dans un environnement sordide. Ces répétitions, avec ou sans légères variations, renforcent le thème et le sentiment dans la pièce.

Il s'avère donc que la musicalité du langage est présente tout au long de la pièce, où les mots sont choisis et répétés pour leur sonorité et leur rythme, contribuant à l'ambiance générale. Les références à la musique sont directes, comme dans « *Un filet de chant / Ezgi fredonnerait un filet de chant.* » (Kwahulé, 2016, p.12) ou « *Grosse caisse et mailloche... Caisse claire et baguettes... Balais et cymbales* » (Kwahulé, 2016, p.13) qui non seulement décrivent les instruments de musique mais suggèrent aussi le rythme et le son de la scène dépeinte.

La musicalité du langage est évidente également dans la structure rythmique du texte et l'utilisation de motifs sonores répétitifs dans la pièce « Jaz » qui se termine par une série de répétitions liées à la musique, où Jaz entend une mélodie intérieure, une sorte de nom personnel qu'elle ne peut entendre que

dans le silence. L'utilisation de phrases courtes, la répétition de mots et de phrases, et l'espacement des lignes donnent au texte un rythme qui évoque une mélodie ou un battement. Cela crée un effet de sonorité et de musicalité qui sert non seulement à transmettre l'histoire et les émotions de Jaz, mais aussi à renforcer le thème de la musique en tant qu'élément central du récit.

L'usage de répétitions telles que « *Une note / puis une autre / puis encore une autre / la même.* » (Kwahulé, 2016, pp.8-9) et le rythme cassé par les coupures de ligne font écho à une partition musicale où les notes sont jouées l'une après l'autre, avec insistance et variation. Cela reflète la perception intérieure de Jaz, son monde intérieur, où elle se connecte à son essence par le silence et la musique. La forme du poème, avec ses répétitions et ses variations, crée donc une expérience immersive qui imite l'écoute d'une pièce de musique, et dans ce cas, la musique intérieure de Jaz.

Kwahulé utilise ces éléments pour tisser un récit qui est à la fois une exploration des ténèbres humaines et une célébration de la résilience de l'esprit. Les répétitions et les variations mettent en évidence les thèmes récurrents, les émotions intenses plongent le lecteur dans le vécu des personnages, et la musicalité du langage élève le texte, lui donnant une qualité presque transcendante.

Expression Émotionnelle

L'expression émotionnelle est souvent véhiculée par des répétitions chargées d'émotion, comme dans la supplique répétée « *Embrasse-moi ! Embrasse-moi Na'aba !* » (Kwahulé, 2016, p.9). Ce qui montre un désir intense de connexion et de compréhension mutuelle. Cela démontre aussi comment les personnages cherchent à se rapprocher les uns des autres, recherchant du réconfort et de l'affection dans leurs interactions.

Ainsi, l'émotion est-elle transmise par les descriptions des personnages. En parcourant la pièce, la voix de Jaz est bel et bien le principal vecteur de son vécu émotionnel, c'est pourquoi elle exprime sa douleur et sa détermination à surmonter son trauma. Le jazz, avec ses improvisations, sert de métaphore à son parcours imprévisible de guérison et de résilience : « *Une femme. Le crâne rasé peut-être. Nue peut-être.* » (Kwahulé, 1998, p.7). Ces mots évoquent une image visuelle forte de la protagoniste qui pourrait être mise en avant par la scénographie pour refléter sa vulnérabilité et sa force.

D'autre part, la mise en scène utilise des éléments comme une surface réfléchissante et une cage lumineuse pour symboliser l'emprisonnement de Jaz. L'éclairage peut varier pour refléter ses états d'âme : sombre pour la douleur, vif pour les moments d'autonomisation: « *Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz.* » (Kwahulé, 1998, p.19). Cette déclaration met en relief le caractère personnel et la centralité de l'expérience de Jaz,

soulignant la façon dont son histoire est racontée un récit qui pourrait être ponctué et amplifié par la musique jazz.

Cela reflète un aspect de l'expression émotionnelle dans la pièce, que ce soit à travers la musique, l'imagerie scénique ou le dialogue poignant qui offre un aperçu intime des pensées de Jaz, tandis que la musique jazz interpelle l'émotionnel et le rationnel. Leur interaction crée un paysage sonore qui reflète le désordre interne de Jaz et son chemin vers l'harmonie intérieure.

Ces éléments tissés ensemble créent une tapisserie riche qui explore la complexité de l'expression émotionnelle après un trauma qui a laissé des séquelles incurables sur Jaz qui a été confrontée à un agresseur dans une sanisette dans une scène tellement intense et monstrueuse. Jaz illustre sa peur, son angoisse, mais aussi sa résignation face à la violence de la situation. Cela met en lumière la capacité de la pièce à plonger le lecteur dans une réalité crue et émotionnelle.

Exploration de la déconstruction des personnages et des dialogues dans le théâtre de Kwahulé

Koffi Kwahulé est renommé pour sa capacité à déconstruire les personnages et les dialogues dans ses pièces, créant ainsi des expériences théâtrales uniques imprégnées de l'esprit du jazz qui a énormément impacté cette déconstruction sur l'expérience théâtrale. La déconstruction des personnages se manifeste à

plusieurs niveaux, rompant avec les portraits physiques et moraux détaillés que l'on retrouve dans le théâtre classique.

Cette déconstruction est présente dans ses pièces, comme « Jaz » où Kwahulé utilise des techniques narratives qui créent un paysage complexe et multi-dimensionnel dans lequel le personnage principal, Jaz, est à la fois la narratrice et le sujet de son propre récit. La pièce commence avec une distinction claire entre la narratrice et Jaz, mais au fur et à mesure que l'histoire progresse, les frontières entre les deux personnages deviennent floues, reflétant une fragmentation de l'identité.

Kwahulé explore avec audace l'art d'écrire pour le théâtre, et utilise avec habileté diverses techniques qui enrichissent et complexifient son œuvre. Parmi celles-ci, la « **Répétition identitaire** » se distingue comme un procédé visant à troubler volontairement le spectateur, comme le montre le leitmotiv dans « Jaz », où le nom de Jaz revient de façon obsédante, marquant ainsi une disparition de l'identité. « *Jaz. Oui Jaz. On l'a toujours appelée Jaz. Jaz. Elle ne sait plus. Simplement Jaz.* » (Kwahulé, 1998, p.7). Cette répétition sert vraiment à désorienter et à brouiller l'identité de Jaz, soulignant une perte de soi.

Le jazz, dans « Jaz », n'est pas seulement une simple musique, mais aussi un élément narratif ingénieux qui permet de mettre en scène l'histoire des personnages. La « **Narration musicale** » est ainsi une technique qui crée un univers sonore et rythmique dans la pièce de Kwahulé. « *Un revolver. Des balles.*

Une ardoise. Un jazz (un seul instrument) qui de temps à autre troue / est troué enlace / est enlacé par la voix de la femme. » (Kwahulé, 1998, p.7). Cette alternance entre le récit et les notes de jazz déconstruit la structure narrative traditionnelle, insufflant une fluidité et une incertitude atmosphériques à l'ensemble de la pièce.

Dans « Jaz », la narratrice et Jaz se confondent parfois, comme le montre la phrase énigmatique qui révèle la « **Scission narrative** » : une technique que Kwahulé utilise pour troubler les limites entre les personnages : « *Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz. Non. C'est Jaz qui n'a pas voulu.* » (Kwahulé, 1998, p.7)

Les personnages ne sont pas toujours ce qu'ils semblent être, car Kwahulé joue avec l'ambiguïté intentionnelle. Cette technique remet en cause la solidité de l'identité des personnages. Ainsi, la séparation entre la narratrice et Jaz est intentionnellement floue, remettant en question l'intégrité de l'identité.

Du même, dans la pièce « L'odeur des arbres », Kwahulé s'est bel et bien investi dans cette approche en utilisant les techniques suivantes : Des phrases qui reviennent sans cesse illustrent la « **Répétition et polysémie** » : une technique qui crée un effet hypnotique et brise la chronologie de l'histoire, comme le montre la répétition de : « *Magnifique, le vol immobile des éperviers !* » et « *Dieu, que c'est beau, le vol immobile des éperviers !* » (Kwahulé, 2016, p.7). Ces répétitions soulignent une

obsession et créent une atmosphère hypnotique, déconstruisant le temps narratif.

La communication brisée entre les personnages, où les questions restent sans réponse, montre la fragmentation des relations. Kwahulé utilise les « **Dialogues interrompus et non linéaires** » pour représenter cette situation, et ainsi perturber la continuité narrative. « *Tu veux que je le réveille pour lui dire que cette fois-ci tu as envoyé le ballon de l'autre côté de la route? Tu veux que je lui dise que. N'entends-tu donc vraiment rien?* » (Kwahulé, 2016, p.7). Ces phrases interrompues et les questions sans réponse montrent une communication brisée reflétant la fragmentation des relations entre les personnages.

Enfin, l'utilisation méticuleuse de « **Métaphores et symbolisme** » dans « L'odeur des arbres » il déconstruit la réalité littérale pour laisser place à une lecture plus abstraite. « *Un ballon de rugby c'est la vie, ça te mène là où bon lui semble.* » (Kwahulé, 2016, p.7). L'utilisation de métaphores crée des couches de signification, déconstruisant la réalité littérale au profit d'une interprétation plus abstraite.

Kwahulé bouscule les codes classiques du récit et des personnages, grâce à ces techniques qu'il maîtrise. Il offre ainsi au public un spectacle théâtral riche et complexe. Les métaphores qu'il emploie multiplient les sens, et font passer de la réalité littérale à une lecture plus abstraite. Ainsi Kwahulé utilise-t-il la langue pour décomposer les structures traditionnelles du récit et

des personnages, permettant au public de ressentir la complexité des thèmes abordés dans la pièce.

Fluidité des Personnages

La fluidité des personnages est manifeste à travers les transitions fluides entre les différents états et identités des personnages. Le personnage de Jaz est à la fois central et énigmatique, et sa présence est souvent définie par l'interaction avec d'autres ou par des réflexions intérieures. La fluidité est renforcée par l'absence de descriptions détaillées ou de traits fixes, permettant à Jaz de devenir un symbole ou un reflet des expériences et des perceptions des autres personnages perçus à travers des techniques proprement kwahulistes telles que :

La « **Fluidité des identités** » se voit dans « Jaz » quand Jaz se rase la tête chaque année en hommage à Oridé. C'est un acte symbolique qui montre la fusion des personnages: « *Celle pour qui Jaz se rase la tête une fois l'an.* » (Kwahulé, 1998, p.29). Cette action révèle une identité adaptable, influencée par des figures significatives, démontrant ainsi la souplesse avec laquelle elle exprime et façonne son être.

D'ailleurs, Oridé change d'apparence au cours de la pièce, passant de la nudité au vêtement. Cela montre la « **Multiplicité des identités** » des personnages, qui ne sont pas figés dans une seule identité. « *Oridé arrivait nue pour se retrouver habillée à la fin.* » (Kwahulé, 1998, p.30). Cette transformation d'Oridé illustre

une identité qui n'est pas fixe mais qui change et s'adapte selon le contexte, reflétant la complexité des façades que l'on montre au monde. Cette métamorphose reflète réellement une identité qui n'est pas statique, mais changeante, s'adaptant aux différentes situations et mettant en avant la complexité des masques que l'on peut porter.

Dans la perspective de l'identité en tant que fatalité « *Oridé est morte de se savoir si belle.* » (Kwahulé, 1998, p.15). La mort d'Oridé, attribuée à sa propre beauté, suggère que l'identité peut être un fardeau ou une destinée, impliquant que la manière dont on est perçu, y compris par soi-même, peut avoir des conséquences irréversibles sur la vie.

Un extrait de la pièce montre le contraste saisissant entre ce que Jaz doit faire et ce qu'on en pense. Cela révèle la « **Dissonance entre l'apparence et la réalité** »: une technique qui montre comment l'apparence est manipulée par les ordres violents d'un autre, et comment la réalité est pénible. « *Je t'ai dit déshabille-toi et tu t'es déshabillée [...] As-tu crié. As-tu appelé à l'aide. Quel genre de femme es-tu. Au fond tu n'es qu'une catin.* » (Kwahulé, 1998, p.31). Cet extrait montre un contraste Cela met en lumière le thème de l'exploitation et la réduction de l'identité à une image imposée par autrui. Cette dissonance souligne donc la douloureuse réalité de la situation, mettant en évidence l'exploitation et la réduction de l'identité à une image imposée par autrui.

Du même, La fluidité des personnages est illustrée dans « L'odeur des arbres » par la capacité des personnages à s'adapter et à changer tout au long de la pièce. De même, la fluidité des personnages s'exprime à travers « **la Métamorphose d'Identité** » « *Je suis devenue Ezgi, et tous ici m'appellent Ezgi.* » (Kwahulé, 2016, p.26). Le personnage d'Ézéchiél subit une transformation identitaire, adoptant un nouveau nom et, par extension, une nouvelle identité. Cette transformation souligne la malléabilité des personnages, suggérant que l'identité peut subir des changements profonds.

L'incertitude des « **Liens Familiaux** » est explorée par la question sur la filiation d'un enfant, mettant en lumière la complexité des relations familiales et suggérant que les rôles des personnages peuvent être flexibles et indéfinis: « *Qui est cet enfant, Ézéchiél?* » (Kwahulé, 2016, p.26)

La « **Suppression d'identité par Autrui** » se manifeste lorsque Zein'ke affirme qu'Ézéchiél ne dira rien: « *Elle a répondu Rien. Ézéchiél ne dira rien, je m'en porte garante.* » (Kwahulé, 2016, p.30). Cette affirmation montre comment l'identité et la voix d'Ézéchiél sont effacées par l'assurance de Zein'ke. Cela indique une dynamique de pouvoir où un personnage a la capacité de définir ou de réprimer l'identité et l'expression d'un autre, ce qui contribue à la fluidité et à la complexité des personnages dans l'œuvre.

Polyphonie des Voix

La polyphonie des voix est illustrée par la multitude de perspectives et de voix narratives qui se croisent dans le texte. On entend non seulement la voix de Jaz mais aussi celles des autres personnages qui l'entourent et qui contribuent à la construction de son identité : « *Il lui a semblé soudain désemparé. D'entendre Jaz réagir comme ça sans doute. Il a eu peur. Au contraire.* » (Kwahulé, 1998, p.20). Cette citation montre un changement rapide de perspective, où l'état intérieur d'un personnage est brièvement exploré. Ou également dans : « *Tu es bien comme toutes les autres. À quatre pattes. N'oublie pas que désormais tu es ma femme.* » (Kwahulé, 1998, p.28). Où la voix de l'agresseur montre sa perspective et sa manière de manipuler la situation, donnant une fenêtre sur son esprit dérangé.

La polyphonie des voix est représentée aussi dans « L'odeur des arbres » par les diverses perspectives narratives et les dialogues qui tissent la trame de la pièce. Chaque personnage porte une voix distincte qui contribue à la narration globale.

Les dialogues entre les personnages tels que Na'aba et Zein'ke reflètent leurs perspectives et expériences uniques, créant ainsi un tissu narratif riche et varié : « *Je suis venu te dire que ta sœur est de retour à Loropéni Zein'ke avec une tête à demander des comptes. Et à les régler.* » (Kwahulé, 2016, p.11). Chaque ligne est livrée avec une intention différente, révélant des couches multiples dans le récit.

Ambiguïté des Personnages

L'ambiguïté des personnages est une caractéristique clé des œuvres de Kwahulé. Les personnages ne sont pas clairement définis et sont souvent présentés de manière que leurs intentions, leurs identités et leurs réalités sont questionnées ou ouvertes à interprétation : « *Je me demande même si Jaz est son véritable nom.* » (Kwahulé, 1998, p.9). Cela souligne l'incertitude autour de l'identité du personnage principal et le rend insaisissable. L'ambiguïté est renforcée par le manque d'informations concrètes sur le passé des personnages, leurs pensées ou leurs motivations, laissant au lecteur le soin de combler les vides : « *Je n'ai jamais entendu la voix de cet enfant. Je ne sais pas s'il est vraiment muet ou s'il fait simplement semblant.* » (Kwahulé, 2016, p.15). Cette incertitude sur les personnages crée une tension et une profondeur dans la pièce, où les véritables motivations et histoires des personnages sont constamment en question.

Dans son ensemble, « Jaz » et « L'odeur des arbres » sont des œuvres où la fluidité et l'ambiguïté des personnages, la polyphonie des voix et la fragmentation du langage convergent.

Pour créer un paysage théâtral complexe et déroutant, invitant les lecteurs à une réflexion profonde sur la nature de l'identité et de la réalité. Kwahulé utilise ainsi ces techniques pour explorer la condition humaine, la recherche, et l'identité. La fluidité et l'ambiguïté des personnages, combinées à la polyphonie

des voix et à la fragmentation du langage, créent une œuvre qui interroge la réalité de la perception et la vérité de l'existence humaine.

Conclusion

Notre traversée des paysages de théâtre créés par Koffi Kwahulé nous a révélé un monde où les frontières traditionnelles entre les éléments dramatiques sont non seulement franchies, mais également redéfinies. L'improvisation et le jazz, loin de se cantonner à des rôles secondaires, deviennent le cœur palpitant de « Jaz » et « L'Odeur des arbres », orchestrant un spectacle où la spontanéité dicte sa loi et la création est éternellement en devenir.

Au fil de cette étude, nous avons découvert que Kwahulé n'utilise pas la dramaturgie jazz comme un simple vernis artistique; il en fait le moteur même de son expression théâtrale. Ses personnages échappent à la linéarité narrative traditionnelle et acquièrent une liberté semblable à celle d'un musicien de jazz, improvisant non seulement dans leurs actes, mais dans leur essence même, reflétant ainsi la complexité et la fluidité des identités humaines.

Les dialogues de Kwahulé s'avèrent être des partitions où chaque réplique est une note choisie avec précision, chaque silence un soupir musical, et chaque échange un duo improvisé. Le texte ne cherche pas seulement à communiquer une histoire ; il vise à résonner avec l'âme du spectateur, à évoquer plutôt qu'à décrire, à suggérer plutôt qu'à imposer.

Dans le théâtre de Kwahulé, la musique jazz n'est pas seulement entendue mais ressentie, infusant chaque scène d'une vitalité qui incite à une écoute active.

Par rapport à ses pairs, l'originalité de Kwahulé réside dans son habileté à capturer l'énergie brute du jazz et à la transposer dans un contexte dramatique, créant un spectacle où l'imprévu est célébré, où l'ordre établi cède la place à l'inattendu, où la structure même du théâtre est rendue fluide et vivante.

L'impact du jazz sur l'écriture de Kwahulé est manifeste dans sa syntaxe même, qui refuse les conventions et s'autorise des libertés qui rappellent les ruptures et les syncopes d'un solo de saxophone. Les mots dansent, les phrases coulent avec un rythme propre, et le style narratif reflète les variations et les complexités d'une improvisation jazzistique.

En conclusion, le théâtre de Koffi Kwahulé, tel que dépeint dans cette recherche, se présente non seulement comme un territoire de renouveau dramatique mais aussi comme un espace de célébration de l'instantanéité et de la créativité humaine. Kwahulé nous enseigne que chaque performance est un dialogue, une co-création entre l'acteur et le spectateur, une expérience où le présent est éternellement neuf et où le théâtre, comme le jazz, n'est jamais joué de la même façon deux fois. C'est dans cet espace de liberté, d'écoute et de réponse que se révèle la véritable essence de

l'improvisation théâtrale : un art qui respire, qui vit et qui, inlassablement, se réinvente.

Bibliographie

I- Corpus :

- Kwahulé, Koffi. (1998). *Jaz*, Paris : Éditions théâtrales.
- Kwahulé, Koffi. (2016). *L'odeur des arbres*, Paris : Éditions théâtrales.

II- Ouvrages et articles :

- Chalaye, Sylvie. (2004). *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales.
- Dahlhaus, Carl. (2004). *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps.
- Demonts, Anne-Sophie. (2010). *Le Théâtre d'improvisation : Une pratique artistique autonome en voie d'institutionnalisation, qui dépasse le cadre du spectacle*, Mémoire de Master « Politique et gestion de la culture », Université de Strasbourg.
- Elizéon-Hubert, Isabelle. (2017). *Kwahulé, une écriture jazzique et radicante*, communication lors du colloque Racines de la création, racines de jazz, organisé par le CRAE/PANDORA, mars, Amiens.
- Fecteau, Jean-François. (2013). *L'improvisation spectacle au Québec: son développement et ses fonctions socioculturelles*, Université du Québec à Montréal.
- Jocelyn, Lachance. (2007). *Le risque – Entre fascination et précaution ; Les temporalités de la prise de risque : l'exemple du théâtre d'impro* ; Revue de Sciences Sociales – n°38.

-
- Johstone, Keith. (2014), *Impro. Improvisation & théâtre, traduction française*, Paris, Ipanema.
 - Kernfeld, Barry (ed.). (1988). *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Press (2 vol.).
 - Kwahulé, Koffi. (1995). *Le danger de l'intégrisme culturel*, Fraternité Matin, 29 juin 1993. Article repris dans Théâtre d'Afrique noire, Alternatives théâtrales n°48, juin.
 - Kwahulé (Koffi) & Mouëllic (Gilles). (2007), *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil- sous-Bois, Éditions Théâtrales.
 - Larangé, Daniel S. 2015. « *L'écriture-jazzy des écrivains afropéens: rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy* », Stéphan Etcharry, Machteld Meulleman (dir.), *Langue et musique : savoir en prisme*, n°4, Reims : Éditions Presses Universitaires de Reims.
 - Lerat, Kevin. (2017). *Improvisation théâtrale : perspective historique et spécificités d'une discipline (Focus sur la pratique belge francophone)*. Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain. Prom.: Châtel, Jonathan. - <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:11519>
 - Le Guen, Fanny. (2012). *Belles de jazz - Voix et violences des figures féminines dans l'oeuvre de K. Kwahulé*, position de thèse, thèse de doctorat sous la dir. de Mr Denis Génoun, Ecole doctorale III, Littératures françaises et comparée, Université Paris Sorbonne.
 - Le Guen, Fanny. (2016). *Quand les Belles de jazz se font la belle!*, Sylvie Chalaye, Pierre Letessier (dir.), *Ecriture et improvisation: le modèle jazz?*, Caen: Passage(s), collection "Esthétique(s)jazz".
-

- Soubrier, Virginie. (2008), *Vers une fraternité mystique universelle: « l'improviste » de Koffi Kwahulé*, in Une Fratrie de Choeur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine chœur à corps, revue Africultures n° 77-78, Dossier, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Spolin, Viola. (1996). *Improvisation for the Theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Evanston, Northwestern University Press.
- Toubiana, Dany. (2009). *Jaz : des voix dans la cité. Un travail de plateau autour du tango*, Africultures/L'Harmattan, no. 77-78, juillet.

III- Sitographies :

- <https://www.passion-improvisation.com/viola-spolin-la-pionniere-de-limprovisation-theatrale> (la dernière modification de cette page a été faite le 11 novembre 2023 à 10 :54)
- <https://journals.openedition.org/studifrancesi/32358?lang=fr> (la dernière modification de cette page a été faite le 15 novembre 2023 à 9 :00)