



HAL
open science

**Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de
Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour
marionnettique aux territoires politiques de la figuration
sur " les lieux de la scène ".**

Pénélope Dechaufour

► **To cite this version:**

Pénélope Dechaufour. Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur " les lieux de la scène ". Art et histoire de l'art. Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2018. Français. NNT: . tel-02149389v1

HAL Id: tel-02149389

<https://hal.science/tel-02149389v1>

Submitted on 19 Mar 2024 (v1), last revised 6 Jun 2019 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

ED 267 – ARTS & MEDIAS
IRET (EA 3959) - SeFeA

THESE DE DOCTORAT EN ETUDES THEATRALES

Pénélope DECHAUFOUR

UNE ESTHETIQUE DU DRAME FIGURATIF



Figure 1 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

*Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour
marionnettique aux territoires politiques de la figuration
sur « les lieux de la scène »*

Thèse dirigée par
Mme Sylvie CHALAYE

Soutenue le 15 novembre 2018

Jury :

Mme Sylvie CHALAYE, professeure, Études théâtrales – Sorbonne Nouvelle
M. Amos FERGOMBE, professeur, Arts de la scène – Univ. polytechnique Hauts-de-France
M. Romuald FONKOUA, professeur, Littératures francophones – Université Paris-Sorbonne
Mme Judith MILLER, professeure, Théâtres francophones – New York University
Mme Alexandra MOREIRA DA SILVA, MCF, Études théâtrales – Sorbonne Nouvelle
Mme Julie SERMON, professeure, Études théâtrales – Université Lumière Lyon 2

UNE ESTHÉTIQUE DU DRAME FIGURATIF

Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »

Résumé

A la croisée d'enjeux aussi bien philosophiques, politiques, qu'anthropologiques, cette thèse en études théâtrales vise à théoriser la notion de « drame figuratif » en analysant l'esthétique singulière que développe Kossi Efoui dans son œuvre dramatique. Dramaturge, philosophe et romancier, né en 1962 au Togo, Kossi Efoui annonce par ses positions politiques et ses partis pris poétiques, dès la pièce *Le Carrefour*, le tournant esthétique majeur que prendront les dramaturgies d'Afrique noire francophones et des diasporas au début des années 1990. Traversé par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations, son théâtre interroge le corps diasporique et remet en question les déterminismes identitaires construits par le discours historique et l'essor du capitalisme depuis les traites négrières.

Cette esthétique procède d'un geste théâtral qui relève d'une écriture de la figuration, et dont nous interrogeons le paradoxe afin d'en définir les modalités dramaturgiques. Car dans ce théâtre, le contenu discursif est marqué par une omniprésence du corps, alors que sa représentation fait l'objet d'une quête pour les personnages qui en sont le plus souvent dépourvus. Travaillée par divers modes de production du texte (intertextualité, transtextualité, fragmentation, décomposition, assemblage, geste du plateau) l'écriture dramaturgique opère toutes sortes de détours qui relèvent des univers du masque et des arts de la marionnette et explorent le corps scénique et les dispositifs théâtraux en vue d'un processus de résilience.

En analysant cette dramaturgie du détour marionnettique nous questionnons la présence des corps et des voix dans le matériau textuel lui-même, leurs liens avec le plateau, et l'existence possible d'un geste plastique produisant une figure qui émanerait de l'écriture, pour prendre place sur « les lieux de la scène », selon la formule fétiche de Kossi Efoui. Le corps convoque ici des territoires d'ordre politique et se fait l'écho des traumatismes qui nous hantent et nous mettent collectivement à l'épreuve. En faisant de l'espace théâtral une interface mnémotique, l'écriture emprunte des voies de création transdisciplinaires qui renouvellent notre conception de la dramaturgie et déploient ce que nous identifions comme « une esthétique du drame figuratif ».

Mots clés : théâtre, dramaturgie, Afrique noire, diaspora, figure, corps, masque, marionnette, francophonie, oralité, études postcoloniales, marronnage

AN AESTHETICS OF FIGURATIVE DRAMA

The theatrical attitude of Kossi Efoui: from a dramaturgical detour via puppetry to political territories of figuration on stage

Abstract

At the crossroads of philosophical, political and anthropological issues, this dissertation in theatre studies aims to theorize the notion of "figurative drama" through analyzing Kossi Efoui's aesthetics in his dramatic work. A playwright, philosopher and novelist, born in 1962 in Togo, Kossi Efoui's political and poetical choices foreshadowed, from his first play *Le Carrefour*, the major aesthetic turn taken by the dramaturgies of French-speaking sub-Saharan Africa and diasporas at the beginning of 1990s. Shaped by colonial history and the history of migrations, Kossi Efoui's theater put the diasporic body in question, as well as the identities that were assigned by historical discourses and by the rise of capitalism since the time of the slave trade.

This aesthetics is the result of a theatrical attitude based on a figurative writing. By questioning this paradoxical attitude, this dissertation shows how it is translated into dramaturgical choices. Indeed, in Kossi Efoui's theater, on one side the body is everywhere in discourses, while on the other side it's missing on stage: the characters are most often deprived of a body and looking for one. Shaped by various ways of producing text (intertextuality, transtextuality, fragmentation, decomposition, assembly, gesture of the stage) the dramaturgical writing makes a detour via the universe of the mask and the puppetry arts, thereby exploring the actor's body and the theatrical devices in order to create a process of resilience.

By analyzing this dramaturgical detour via puppetry, this dissertation questions the presence of bodies and voices in the textual material itself and their relationships to the stage. It formulates the hypothesis of an attitude, producing a figure that comes from the writing and takes its place on stage (on *les lieux de la scène*, as Kossi Efoui calls it). The body becomes a political territory and summons up haunting traumas that put the collectivity to the test. By using the theatrical space as a mnemonic interface, the writing takes trans-disciplinary creative paths, renews our conception of dramaturgy and produces what we identify as "an aesthetics of figurative drama".

Keywords : theater, dramaturgy, sub-Saharan Africa, diaspora, figure, body, mask, puppet, francophonie, orality, postcolonial studies, marronnage



Figure 2 Kossi Efoui et les mannequins du spectacle *En Guise de divertissement*, Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Il y a de part et d'autre du monde des hommes qui cherchent. Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée. Je dois me rappeler à tout instant que le véritable « saut » consiste à introduire l'invention dans l'existence. Dans le monde où je m'achemine je me crée interminablement. Je suis solidaire de l'Etre dans la mesure où je le dépasse. [...] Il ne faut pas essayer de fixer l'homme, puisque son destin est d'être lâché. La densité de l'Histoire ne détermine aucun de mes actes. Je suis mon propre fondement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de ma liberté. [...] je ne veux qu'une chose : que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve. Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc. Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication. [...] Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ? Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du Toi ?

Mon ultime prière : O mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge !

Frantz Fanon¹

Maintenant, je peux vivre, c'est-à-dire chercher la vie. [...] Chercher la vie, c'est quitter les enveloppes, toutes les enveloppes : l'enveloppe des noms, et des surnoms, et des désignations, l'enveloppe de l'histoire, celle des clans, celle des nations, celle de la chair et du sang, l'enveloppe de la race, la vieille peau de race. Géopolitique tout ça. [...] Il y a des ancêtres dont la mémoire habite l'Histoire, l'Histoire que l'on apprend dans les écoles, l'histoire avec la grande hache écrit mon ami l'écrivain. Et puis il y a les ancêtres dont la mémoire habite le temps des légendes. Et ceux qui entrent en transe, qui sortent de leur enveloppe pour traverser les territoires des esprits, disent les reconnaître comme des êtres sans corps défini, sans forme définie, des êtres qui n'ont plus de couleur précise, ou dont la seule couleur est celle d'une voix.

Kossi Efooui²

¹ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, pp. 186-188.

² EFOUI, Kossi, *Le Choix des Ancêtres*, texte inédit, reproduit dans le volume des annexes, 2011, p.31.

Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer ma reconnaissance à Sylvie Chalaye sans qui ce travail n'aurait pu aboutir. Grâce à son regard bienveillant, à sa générosité et à la confiance qu'elle m'a toujours témoignée, j'ai pu dépasser parfois bien des difficultés. Elle qui a toujours su se montrer disponible, m'a appris à voir par-delà le visible et à cultiver les espaces entre les lignes, à la croisée des chemins... J'ai beaucoup appris à ses côtés et en resterai à jamais marquée.

J'adresse également mes plus vifs remerciements à Amos Fergombé que j'ai souvent rencontré au cours de cette thèse et qui m'a accueillie au sein de son équipe. Ses conseils ont été précieux pour l'élaboration d'outils relevant du partage du sensible.

Mes remerciements vont aussi aux membres du jury qui me font l'honneur d'évaluer ce travail. Merci à Judith Miller pour sa présence toujours sympathique, chaleureuse et engagée, à Julie Sermon pour l'intérêt qui a été le sien au moment où je débutais, à Romuald Fonkoua pour sa disponibilité et à Alexandra Moreira Da Silva pour sa curiosité impliquée et ses sollicitations à intervenir dans les journées d'études qu'elle organise.

Mon travail a d'abord été guidé par ma rencontre avec les textes de Kossi Efoui dont j'ai ensuite fait la connaissance. Je le remercie de tout cœur pour sa disponibilité, son intérêt pour mes recherches et la confiance qu'il m'accorde en me donnant l'autorisation de reproduire ici ses textes inédits. Je souhaite également remercier la Cie Théâtre Inutile qui m'a toujours accueillie à bras ouverts lors des différentes étapes des créations qu'ils ont menées ces dernières années et qui m'autorise à faire usage de son fonds iconographique : Nicolas Saelens, Elise Lebossé, Angeline Bouille, Marie Ampe, Norbert Choquet, Philippe Rodriguez-Jorda, Ludovic Darras, Mickael Troiveaux, André Antébi et leurs collaborateurs.

Parce qu'ils ont suivi mon travail, encadré ma formation depuis mes années de Master et accordé leur confiance en m'attribuant de nombreux cours chaque année et en me permettant d'être ATER, je remercie l'ensemble des enseignants-chercheurs de l'IET et de l'IRET, notamment Pierre Letessier pour ses encouragements et son écoute.

Ce travail doit beaucoup, tant humainement qu'intellectuellement, à Sandrine Le Pors. C'est avec la plus vive gratitude que je la remercie pour ses sollicitations, sa curiosité et la pertinence de son regard ainsi que pour toutes les opportunités qu'elle m'a offertes.

Je remercie mes camarades du laboratoire SeFeA pour le soutien qu'ils m'ont apporté durant mes années de doctorat et adresse mes encouragements à ceux qui poursuivent dans cette voie, notamment à Aurélien Freitas avec qui j'ai partagé de nombreux cafés et des discussions passionnées. Pour sa bonne humeur et son esprit positif, mais aussi parce qu'il a toujours cru en mon travail, j'adresse toute mon amitié à Axel Arthéron.

Je ne voudrais pas oublier Marine Roussillon qui m'a bien aidée durant la période de rédaction et Claire Stavaux qui a pris le temps de me relire et de me rassurer.

Entre Arras, Paris et Caen où j'enseigne, je remercie mes collègues, connaissances et amis, pour leurs encouragements et leur compréhension : Marie Garré Nicoara, Maxence Cambron, Amandine Mercier, Anne Lempicki, Pierre Longuenesse, Françoise Heulot-Petit, Stéphanie Loncle, Fabien Cavaillé et tous ceux à qui je pense sans pouvoir ici tous les nommer. Remerciements et encouragements à Cécilia Laurin et à Agnès Curel. Merci aussi à Lenka Bokova, Arnaud Galy, Boniface Mongo-Mboussa, Olivier Barlet, à Nordine Hassani pour *Le choix des ancêtres*, à Célia Sadai pour *Le Faiseur d'histoires* et à Anne Terrien aka Thaddée fidèle et joyeuse supportrice éfouienne. Un remerciement tout spécial à Anne Le Guennec pour *Io* et pour tant d'autres choses.

Merci à M. Aron de la rue Pascal ainsi qu'à ma famille et à mes amis, trop nombreux pour être tous cités ici : ma maman, mon frère, Yolande, Léo, Tina, Aurore, Marie-Jo, Pierrot, Arnaud, Pascaline, Jeanne, Constance, Yvan, Benoît, Emmanuelle, Jérémy, Alex, John, Meng, Claire... Un remerciement spécial au chef cuisinier du Méricourt Palace et à Camille, Julien et Auguste.

Enfin, à toutes ces belles rencontres que j'ai faites durant les années du parcours initiatique que représente le travail de thèse, la plus belle d'entre elles s'appelle Cassiopée... Merci surtout à son papa, Jean-Lucien, relecteur attentif, pour sa présence infaillible à mes côtés, la qualité de notre parole, l'amour et la confiance qui nous unissent.

*A Jean-Lucien et à Cassiopée,
pour la force qu'ils m'ont donnée, je ne
finirai jamais de les en remercier.*

*A Sylvie, pour tout ce qu'elle
accomplit, gratitude et reconnaissance
infinies.*

*A Kossi Efoui, pour l'insistance de
sa parole et la puissance de sa Poésie.*



Figure 3 Kossi Efoui et les mannequins du spectacle *En Guise de divertissement*, Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

SOMMAIRE

Introduction	15
PREMIERE PARTIE	
Kossi Efoui, ruse, rupture et résistance.....	67
Chapitre 1 Les dramaturgies afro-contemporaines au-delà de la postcolonie	68
Chapitre 2 Un faiseur d’histoires dans le paysage dramatique.....	95
DEUXIEME PARTIE	
Motilités poétiques : l’écriture, une dramaturgie « animée ».....	149
Chapitre 1 Impermanence et mutabilité du texte	150
Chapitre 2 Corps et voix : une esthétique du sillage	183
TROISIEME PARTIE	
Enjeux scénographiques : circonscrire l’espace d’où l’on se dérobe.....	265
Chapitre 1 Topographie d’une spatialisation marionnettique	266
Chapitre 2 La case vide : un espace à investir, un lieu où renaître	317
QUATRIEME PARTIE	
L’esthétique d’un drame figuratif : une prophétie théâtrale du passé	373
Chapitre 1 Figuration, défiguration, transfiguration des corps dramatiques	375
Chapitre 2 Territoires politiques de la figuration.....	429
Conclusion	469
Bibliographie	487
Table des illustrations	513
Index des œuvres	515
Table des matières	517
Sommaire des annexes	521

INTRODUCTION



Figure 4 Wifredo Lam, *Figure*, 1939.

Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ». Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais : Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai». Et je lui dirais encore : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »

Et venant je me dirais à moi-même : « Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse...

Aimé Césaire ^{3/4}

Le théâtre est-il « utile » ou bien plutôt « nécessaire » ? C'est la question que pose d'emblée la Compagnie du Théâtre Inutile avec laquelle Kossi Efoui entretient une démarche de compagnonnage depuis une vingtaine d'années maintenant. Comment définir le théâtre et, que peut-il face au monde ? N'est-il pas la réponse devant le « non-lieu » ou l'impossible « retour au pays natal » quand ce pays n'est fait que de chimères ? *Pays lointain*⁵ ou *Pays natal* – le théâtre n'est-il pas l'espace que l'on invente quand le lieu nous manque ? N'est-il pas, par excellence, l'espace de l'utopie, la « promesse de la terre »⁶ - cet espace de « liberté » à investir pour les « [voix] qui s'affaissent au cachot du désespoir » ? Pour Kossi Efoui,

³ CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, 1983, pp. 21-22.

⁴ Wifredo Lam (1902-1982), peintre et poète d'origine cubaine, initiateur de ce que le monde de l'art nomme une peinture « métissée » était très proche de Césaire dont il illustra les poèmes, dont *Cahier d'un retour au pays natal*. Il est par ailleurs mentionné par Kossi Efoui dans *Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2006, p. 72.

⁵ En référence au texte de Jean-Luc Lagarce (*Le pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999).

⁶ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op.cit.*, p. 77.

dramaturge, philosophe et romancier né en 1962 au Togo, le théâtre est sans doute d'abord un espace,⁷ fut-il mental ou symbolique, que l'on se représente et auquel on donne forme. Étymologiquement, le mot renvoie d'abord au lieu de représentation mais surtout à l'emplacement des spectateurs dans l'espace grec. Venant du verbe *theaomai*, il signifie « regarder », « contempler ». Le théâtre est donc l'espace d'où l'on regarde, il est tout à la fois lieu d'observation et projection. Parfois affranchi de la notion de « lieu », c'est d'abord l'espace du théâtre que déploient l'espace théâtral, la scène et les différentes écritures scéniques qu'on connaît aujourd'hui au plateau et dont Kossi Efoui s'empare au sein même de l'écriture textuelle. Endroit de tous les possibles, la représentation théâtrale et le texte dramatique sont autant de voyages vers ce pays imaginaire qui se fait espace de résilience individuelle et collective, présente et transgénérationnelle. Le geste théâtral est une fugitive figuration d'un voyage intérieur qui s'ancre dans l'idée que l'aspect inextricablement authentique de toute la violence du monde peut se métaboliser en quelque chose d'autre sous l'impulsion d'un récit dont les paroles dépassent le langage des mots. Cette question de l'espace intérieur est d'ailleurs un des enjeux du *Carrefour*, première pièce de Kossi Efoui, que nous considérons comme un texte matriciel.

Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire évoque les affres intérieurs des individus issus de l'Afrique et de ses diasporas, le voyage indéfini de l'existence, l'errance, dans lesquels se forge alors le projet de son geste artistique qui scelle le besoin de se faire force agissant sur le monde. L'enjeu de la création est de faire entendre ces voix intérieures, qui comme dans ce poème, nous parlent à nous-mêmes et nous animent au travers d'une sorte d'injonction à « agir ». Le théâtre de Kossi Efoui peut s'envisager comme une réponse au *Cahier* de Césaire. Il est une réponse face aux enjeux du monde contemporain : « l'œuvre tire son caractère décisif de la tentative désespérée du créateur de répondre ».⁸ Cette dynamique, que Césaire nous donne à lire en évoquant ce qu'il projette de faire et ce qu'il se dit à lui-même, témoigne d'une conscience traumatique mue par la volonté d'un déplacement et la quête d'un espace de résilience qui habite aussi les théâtres afro-contemporains. L'origine de la création théâtrale afrodescendante, plus que toute autre sans doute, est celle de « plaies » et d'inéluctables maux que le monde a aujourd'hui besoin d'affronter. Il ne s'agit ici nullement

⁷ « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » - BROOK, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Points », 2003, p. 25.

⁸ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », « Créateurs africains à Limoges », *Notre librairie*, numéro hors-série, 1993, pp. 40-41, avant d'être à nouveau publié en préface de *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Editions Acoria, 2000, pp. 7-10.

d'évoquer une « réalité ethnique »⁹ dont on se méfiera au contraire car, comme l'explique Aimé Césaire en invitant à penser, en son temps, le concept de « Négritude » :

[...] il ne faut pas que le mot nous égare [...] la Négritude n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique [...] elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite : c'est une des formes historiques de la condition faite à l'homme [...] ce qu'ils¹⁰ ont en commun c'est non pas forcément une couleur de peau, mais le fait qu'ils se rattachent d'une manière ou d'une autre à des groupes humains qui ont subi les pires violences de l'histoire, des groupes qui ont souffert et souvent souffrent encore d'être marginalisés et opprimés.¹¹

Kossi Efoui est héritier de ces « violences de l'histoire ». Il naît au Togo en 1962, au moment des Indépendances, fait marquant qui explique nombre des caractéristiques de son écriture :

L'inachèvement est chez moi lié au fait d'être né en 1962, dans une société qui inaugure en 1963 le premier coup d'État sanglant en Afrique. En 1967, Eyadéma prend vraiment le pouvoir. Plus tard je découvre tout cela et j'ai terriblement mal. Et c'est à partir du moment où j'ai commencé à mettre un mot à côté d'un autre sur un bout de papier que j'ai compris ce qui faisait mal. J'ai alors tout remis en cause. À commencer par l'histoire, et je continue à me dire : « Qu'est-ce qu'on ne m'a pas dit ? ».¹²

D'où parle-t-on ? Cette question ne vise pas à circonscrire un lieu mais à rendre le lecteur sensible à l'origine de la parole poétique qui s'ancre, chez Kossi Efoui, en écho à la parole d'Aimé Césaire, dans une blessure profonde. Pour aborder l'écriture de Kossi Efoui, et en général, celles des théâtres afro-contemporains, il faut avoir à l'esprit la manière dont l'histoire a marqué les descendants du continent africain de manière sensible, c'est-à-dire avant tout dans les corps. Les corps d'une histoire que nous avons tous en partage mais qui eux sont marqués par l'esclavage et les traites négrières, les déportations, la colonisation, les phénomènes migratoires mais aussi les problématiques très actuelles qui découlent de ces événements historiques et qui enferment encore les personnes de morphotype africain dans des clichés et des idées reçues qui les marginalisent tout en les renvoyant à cette mémoire

⁹ CESAIRE, Aimé, *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004, pp.80-81.

¹⁰ « Je parle de millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la vie, à la danse, à la sagesse. Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le labyrinisme », CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004, p. 24.

¹¹ *Ibid.*

¹² CHALAYE, Sylvie, entretien avec Kossi Efoui, « Kossi Efoui : le "marronnage" de l'écrivain », *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Editions Théâtrales, Paris, 2004, pp. 33-38.

traumatique. Nous entendons bien sûr évoquer ici la question de « l'altérité » comme une construction essentialisante et non dans l'acception galvaudée qu'on peut en faire de nos jours.

Ainsi, l'ethnicité s'avère souvent attenante aux discours accompagnant les productions des créateurs africains. Considérant « l'authenticité culturelle »¹³ comme un intégrisme annihilant la capacité créatrice de l'individu, Kossi Efoui dénonce à son tour les dangereux amalgames pouvant naître de ces réflexions ayant été rendues délicates par une histoire qui s'est justement arc-boutée sur les questions biologiques. Tant au sujet de la Négritude césairienne que de la vision théâtrale éfouienne, on tend à souligner la nécessité d'une « écoute plus pertinente [de] l'ébullition créatrice d'où émerger[aient] peut-être les échelles de valeurs de notre contemporanéité problématique »¹⁴ tout en réfutant les idéologies culturalistes qui n'ont d'autres fruits que le totalitarisme identitaire – ajoutant au lot des nombreuses aliénations historiques. D'où qu'Efoui évoque l'image de « la vieille peau de race » et convoque fréquemment Fanon pour rappeler, entre autres, que « [la] couleur n'est pas dépositaire de valeurs essentielles ».¹⁵ Si « la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium », le théâtre n'est-il pas le lieu qui permet justement de faire spectacle pour exorciser ces douleurs ? À l'instar d'Aimé Césaire, qui fait de la parole poétique un vibrant appel à sortir de « l'attitude stérile du spectateur » (non pas au théâtre mais dans la société), l'artiste de la scène transforme le théâtre du monde en un rituel salvateur qui n'est possible qu'au détour du geste artistique. Certes porte-parole, l'artiste permet de renverser le rapport de force vis-à-vis du réel en le définissant autrement que comme l'espace de ce que l'on subit, quand bien même l'aliénation serait au cœur de la construction de l'individu.

Ces territoires politiques de l'histoire du corps social et de ses représentations sont de toute évidence au cœur des lignes de force que proposent les textes de Kossi Efoui qui donnent à voir des paysages « chaotiques », pays se remettant de la guerre, studio de cinéma désaffecté, marché trottoir où traîne la misère ; des personnages dépossédés, des êtres « sans nom » qui fuient des univers de violence, les subissent ou y demeurent clandestinement cachés mais qui, souvent, pleurent aussi des personnes chères qui ont disparu... Même quand le ton se fait plus satirique et que l'atmosphère est à la bouffonnerie, la violence sourde du monde est toujours là, tapie quelque part comme un masque que l'on s'apprêterait à faire

¹³ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

tomber. Mais les personnages qui sont pris dans ces fictions savent aussi se faire résilients car c'est ce que permet justement l'espace du théâtre : montrer des corps debout qui se réinventent aussi pour construire le corps social de demain. Il est courant de saisir l'esthétique théâtrale par l'image d'un miroir tendu à la société, idée présente de manière centrale dans *La Malaventure* de Kossi Efoui. Cette idée qui relie depuis toujours théâtre et société traduit à elle seule le motif du détour qui lui est donc intrinsèque. Si le théâtre demeure une énigme c'est parce qu'il est par définition spectacle vivant, soumis à l'éphémère, à l'imprévisible et à l'insaisissable. Au-delà de l'espace, évoqué précédemment, c'est le corps qui scelle la possibilité de l'évènement théâtral et qui est le support de ce détour le reliant à l'espace social. Le corps occupe donc une place centrale au théâtre. C'est ce qui explique qu'il ait été au cœur des évolutions de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle quand il s'est agi de rompre avec le principe de pureté esthétique et d'ouvrir le drame aux autres formes d'expressions artistiques.¹⁶ À cette période-là, c'est alors par le biais de réflexions autour de la marionnette que ce sont amorcées les mutations du drame : Kleist, Maeterlinck, Craig ...

Art de « penser l'humain »,¹⁷ la marionnette est un objet de spectacle certes, mais c'est surtout un objet ancestral commun à toutes les sociétés et à toutes les cultures. Il en va de même pour le masque ainsi que nous le rappelle Roger Caillois :

J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'importance exceptionnelle du masque pour l'histoire de l'espèce humaine. Je répète ici ce que j'ai dit ailleurs : il est de fait que toute l'humanité porte ou a porté le masque. [...] Il n'est pas d'outil, d'invention, de croyance, de coutume ou d'institution qui fasse au même degré l'unité de l'humanité que le port du masque ne l'accomplit et ne la manifeste.¹⁸

Initialement consacrée aux cérémonies religieuses, d'où elle tire d'ailleurs son appellation,¹⁹ la marionnette, objet de représentation plastique, a été conçue pour figurer l'invisible, l'immatériel, l'absent. Son invention répond spontanément au besoin de donner une forme et un support matériel – par le biais de la création – à une présence ne pouvant exister en dehors de l'icône. C'est parce que les artistes des avant-gardes se sont saisis de l'objet, dans toutes ses potentialités, en en faisant à la fois un support de réflexion politique et

¹⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, 1981.

¹⁷ ERULLI, Brunella, « Penser l'humain », in « Les mythes de la marionnette », *PUCK*, N°14, IIM/Entretiens, 2006, pp. 8-14.

¹⁸ CAILLOIS, Roger, « Préface », in DEMOULIN- BERNARD, Henriette, *Masques...*, Paris, Olivier Perrin, 1965, pp. 5-6.

¹⁹ Etymologie de « marionnette » : diminutif (Petite Marie) servant à désigner les représentations plastiques de la Vierge Marie, origine – Moyen âge.

un outil artistique permettant de repenser les catégories esthétiques, qu'on a attribué au corps la place centrale qu'on lui connaît sur les scènes européennes, rendant alors également possible l'interrogation de son statut et de ses représentations dans nos sociétés. Ainsi, il nous semble être un outil à privilégier pour penser les nouvelles écritures dramatiques qui sont mues par une poétique du geste. L'éclatement, la polyphonie et l'hétérogénéité, à l'œuvre depuis l'avènement du drame moderne se signalent, en effet, comme autant de gestes (au sens d'actions remarquables) – politiques – dans le domaine du théâtre. Le terme est donc à entendre également dans le sens que donne Brecht à la notion de « *gestus* » :

« [...] un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et (le plus souvent) de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou de plusieurs autres ». Le « *gestus* » ne se limite donc évidemment pas aux « gestes » proprement dits, à la pantomime ; il s'étend à la physionomie et comprend les paroles, le tout constituant l'*attitude globale* d'une personne ou d'un groupe engagés dans des rapports interhumains. Il suppose de surcroît un choix d'éléments organisés pour devenir signifiants, par exemple la formalisation des gestes en une gestuelle, si bien que le *gestus* va de pair avec la conscience du rôle joué par le comédien et contribue au phénomène de distanciation. Dans le *Petit Organon*, Brecht précise que « chaque *gestus* montré s'accompagne d'un *gestus* général, qui est de montrer qu'on montre ». ²⁰

La notion dépasse l'action physique, le comportement, car il s'agit d'évoquer un principe fondamental animant l'ensemble des signes de la représentation théâtrale qui implique le corps social dans une certaine dynamique de l'« être au monde ». L'idée qu'il s'agisse d'une « attitude » est particulièrement pertinente concernant le théâtre de Kossi Efoui car elle rappelle un des *background* principaux de la poétique éfouienne : le geste de la musique blues. Au-delà d'être une musique, le blues est une véritable philosophie²¹ qui, comme le geste figuratif de la statuaire, a durablement influencé l'histoire des formes musicales occidentales en les renouvelant de manière significative : jazz, funk, soul, rock'n roll, hip-hop...

Les poétiques de la mutation du drame répondent, de manière globale, au besoin de représenter les méandres de l'intériorité en questionnant les échecs du monde social et de la communauté humaine face aux horreurs des crimes de masses issus, notamment, du XX^e siècle. L'utilisation du corps comme support artistique à travers des mises à l'épreuve (« performance ») qui soulignent barbarie, incommunicabilité, faillite ainsi que limites de l'homme et du langage, semble donc être un moyen désormais archétypal de rendre compte

²⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, pp. 95-96.

²¹ PARAIRE, Philippe, *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*, Les éditions de l'Épervier, Paris, 2012.

d'une mémoire traumatique agissant sur les individus. La relation à l'Absent, à la mémoire et à la cérémonie, que permet d'investir le geste artistique qui s'empare de la marionnette – cette narration picturale qui la lie aux poétiques du conte et de l'oralité – en fait, de l'Antiquité à nos jours, un truchement permettant tout à la fois de représenter et de dire les maux du monde, les voix du passé, les aspirations futures, les craintes, les croyances ou les espoirs... C'est pourquoi, les sociétés du XX^e siècle qui sont marquées par une grande somme de violences à métaboliser, se saisissent de l'espace artistique en convoquant la marionnette à l'instar de Tadeusz Kantor ou d'Ilka Schönbein, pour dire les corps meurtris et les esprits hantés par les traumas de l'histoire.

Le geste figuratif de la statuaire : modèle fécond d'une autre construction du réel

Masques et marionnettes sont, depuis toujours, au cœur des pratiques spectaculaires, théâtrales et religieuses en Afrique ainsi qu'en témoignent Olenka Darkowska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski en en présentant une historiographie précise et détaillée dans leur ouvrage *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*. Ils précisent d'ailleurs que :

Selon la tradition orale, la première marionnette apparut au temps du rêve, tout d'abord dans le mythe, la légende et le conte. Placée hors du temps réel, ses racines plongent au plus profond de l'imaginaire. Attestée dans plusieurs endroits en même temps, cette naissance insolite a été expliquée de diverses manières mais avec une certitude : contredisant la théorie qui la ferait naître d'une acculturation datant de l'époque coloniale, la marionnette africaine est un fait archaïque.²²

Mais ce qui informe notre étude se situe davantage dans le rapport à la statuaire (qui est bien évidemment lié à la question des masques et des marionnettes) se trouvant être le point cardinal des esthétiques afro-diasporiques. Ce lien est le signe d'un rapport figuratif au monde, renvoyant également à la période occidentale au cours de laquelle il s'est agi de trouver d'autres voies de représentations. Ces interrogations du XX^e siècle trouvèrent des réponses dans la plupart des arts, en travaillant autrement la question du corps et en allant donc puiser dans d'autres modèles, particulièrement extra-occidentaux puisque l'époque était marquée par ce nouveau rapport spatial à la mondialité. En ce sens, la statuaire africaine a officié comme un outil majeur dans les révolutions esthétiques des arts modernes puis contemporains. On pense aux révolutions esthétiques induites par les mouvements Dada et le

²² DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka, NIDZGORSKI, Denis, *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Saint-Maur, IIM/Sépia, 1998, p. 9.

Surréalisme qui allèrent puiser dans l'esthétique des arts d'Afrique qui sont éminemment animés d'une poétique du masque et de la représentation figurale.²³ Surréalistes qui, sous la houlette d'André Breton, s'élevèrent par ailleurs avec virulence contre les expositions coloniales et leurs exhibitions notamment en 1931.²⁴ Mais leur rapport aux esthétiques afrodescendantes est également d'ordre diasporique et musical de par leurs affinités avec le jazz africain américain.²⁵ Enfin, notons qu'Aimé Césaire adhère au Surréalisme et qu'il rencontre André Breton en 1941 à Fort-De-France. C'est sous l'influence de ce mouvement que Césaire écrit *Les Armes miraculeuses*²⁶ dont Breton rédige la préface... Quelques années plus tard, c'est Picasso qui illustrera les poèmes de l'ouvrage *Corps perdu*, qui paraît en 1950 aux éditions Fragrance. Picasso témoigne de l'empreinte laissée sur lui par la rencontre avec les ouvrages figuratifs de la statuaire afrodescendante : « Mes plus grandes émotions artistiques, je les ai ressenties lorsque m'apparut soudain la sublime beauté des sculptures exécutées par les artistes anonymes de l'Afrique. Ces ouvrages d'un religieux passionné et rigoureusement logique sont ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant et de plus beau ».²⁷



Figure 5 Pablo Picasso, *L'Orateur*

Ce détour par l'Afrique, qu'ont pris notamment les artistes de l'époque surréaliste, fut déjà vecteur d'inédit à un moment où les arts occidentaux s'interrogeaient justement sur la manière dont ils pouvaient produire des œuvres

²³ Voir : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2015-5-page-174.htm> (consulté le 25.05.2018) ; BERTHET, Dominique; COMINA B., Ingrid, *Surréalisme et arts primitifs, un air de famille*, Berlin, Hatje Cantz, 2014 ; BOUNOURE, Vincent, *Le Surréalisme et les arts sauvages*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; RENOUF, Magali, *Surréalisme africain et surréalisme français*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris, Tarrail, 2005 ; DEBRAY, Cécile, GIRARDEAU, Cécile, BURMEISTER, Ralf, OBERHOFER, Michaela, TISA FRANCINI, Esther, DARANYI, Sylphide, LOTH, Valérie, *Dictionnaire du surréalisme*, catalogue des expositions *Dada Africa*, Paris, Musées d'Orsay, Musée de l'Orangerie / Editions Hazan, 2017 et LE FUR, Yves (dir.), *Picasso Primitif*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac / Flammarion, 2017.

²⁴ BRETON, André, ELUARD, Paul, PERET, Benjamin, SADOUL, Georges, *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*, tract, 1931, PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1939)*, Terrain Vague, Ivry-sur-Seine, 1980, pp. 194-195 et pp. 451-452.

²⁵ Sur ce sujet voir entre autres : LEGRAND, Gérard, *Puissance du jazz*, Paris, Arcanes, 1953 ; SEITE, Yannick, *Le Jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010.

²⁶ CESAIRE, Aimé, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.

²⁷ PICASSO/APOLLINAIRE, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992, p. 201.

nouvelles, plus à même de refléter les mutations du monde. Si ce rapport transculturel a pu également susciter des dérives exotiques, il faut néanmoins souligner que ce n'est sans doute pas la raison de cette rencontre qui se situe davantage dans une vision et un rapport au monde se dégageant de l'esthétique figurative des masques et des marionnettes en Afrique. C'est pour le rapport allégorique à la production de ces objets qui disent un paradigme empreint d'animisme, c'est-à-dire ouvert aux voix qui traversent les sociétés humaines, que les artistes du XX^e siècle, interrogent la société occidentale aux prises avec les deux guerres mondiales, tout en s'appropriant les formes culturelles et artistiques de cultures africaines. C'est d'ailleurs en ce sens que les surréalistes entendent employer le terme « primitif »²⁸ pour désigner ces arts : « L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale ».²⁹ Vocable qui sera par la suite détourné pour connoter l'idée négative d'une forme d'archaïsme civilisationnel. Gustave Lanson, rapporte également qu'Apollinaire voyait dans les arts africains un modèle d'inspiration pour les arts occidentaux qui devaient « cesser d'être représentatifs pour devenir figuratifs et symboliques »³⁰ puisque c'était bien les normes esthétiques en vigueur qui, traduisant une façon désuète d'appréhender le monde, s'étaient faites carcans limitant l'imaginaire plus que modèle structural attisant la soif créatrice :

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ont vu dans le domaine des arts deux bouleversement que l'on n'associe pas forcément : la substitution de la photographie au concept d'image, et l'ouverture aux arts non occidentaux. [...] Elle a posé mécaniquement la question de la copie du réel, de la représentation, de la dialectique de la figuration et de l'abstraction. Elle a aussi déplacé la question du temps figé de l'image et de son expérience, faisant basculer toute image dans un passé immédiat, arrêtant le cours des choses, tous azimuts, dans une immense constellation de morceaux de morts vives. La découverte des arts non occidentaux est passée par le regard nouveau des artistes sur d'autres arts non académiques. [...] Les artistes furent confrontés à des formes artistiques dont les enjeux, les significations, les temporalités, fonctionnaient différemment. Ils pouvaient en avoir l'intuition ou les fantasmer, mais rarement les connaître, à une époque où l'ethnologie restait une discipline confidentielle et où les colonialismes avaient des intérêts politiques à « primitiviser » leurs « administrés ». Les musées d'ethnographie spécialisés et marginaux jouèrent un rôle mineur, et de manière tardive. L'idée perdura que ces œuvres continuaient de surgir d'un lointain passé dans une éternelle enfance de l'art. Que recouvrait alors le terme « primitif » ? Qu'allait-on y chercher, voire, pourquoi les plus modernes, aux

²⁸ C'est-à-dire au sens de « primordial », au-delà des conventions et susceptible d'être compris de tous.

²⁹ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 248.

³⁰ LANSON, Gustave, TRUFFRAU, Paul, *Manuel illustre d'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1958, p. 782.

sensibilités les plus vives au présent, se sont-ils alors tournés vers le primitif ? Ce retour au primitif ne recèle-t-il pas le paradoxe d'avoir posé au vif de la modernité la question de la valeur du présent ? La collection et la compréhension des formes inédites des objets que l'on désignait comme « art nègre », leur appropriation dans les œuvres modernes ont contribué à concevoir des œuvres différentes, fonctionnant différemment non seulement dans la création des formes, dans leurs agencements, mais aussi dans leur réception tout au long XX^e siècle. [...] Carl Einstein [...] est l'un des premiers à théoriser l'approche des « arts nègres » en montrant comment leur autonomie plastique est le vecteur d'une « présence » recherchée par les artistes, en dehors du naturalisme et des formules académiques. Il souligne l'absence de progrès en art, le déplacement des catégories établies, l'autonomie de l'œuvre d'art par le rapport entre ses parties et ses relations à l'espace³¹ [...].³²

Picasso, artiste majeur de l'histoire de l'art, le devint justement pour le caractère novateur de son geste qui bousculait, ou plus précisément qui déformait les codes de représentation du visage et du corps par des processus de torsion du réel et de défiguration. Il est celui qui entretint le rapport le plus étroit aux esthétiques de la statuaire africaine dont il a su saisir les enjeux paradigmatiques :

Picasso trouve dans ces œuvres qu'il a collectionnées toute sa vie une résonance avec sa recherche d'une autre construction du réel. Il y rencontre surtout une invention et une liberté formelle à l'opposé des conventions de la peinture et de la sculpture d'alors, académiques ou impressionnistes. « Primitif » est donc entendu au sens de primordial, au-delà des conventions, et susceptible d'être compris de tous, même si les créations de part et d'autre sont savantes. [...] Les proximités ne sont pas ici des preuves mais des rencontres sur de mêmes anxiétés et de même désirs. Parfois, un artiste anonyme africain aurait pu créer une œuvre de Picasso et réciproquement mais, le plus souvent, il s'agit de voir comment des problématiques plastiques, des matériaux, des procédés millénaires et universels ont été mis en œuvre par des artistes d'ailleurs et par Picasso.³³

Cette vision du monde extra-occidentale correspond à une esthétique de la *surréalité*³⁴ ainsi que la nommait Senghor, qui organisa d'ailleurs au Musée Dynamique de Dakar la première exposition Picasso sur le continent africain en 1972 alors qu'il était président de la République du Sénégal.³⁵ Il recourt à ce terme pour souligner le fait d'approcher le réel par quelque chose qui le dépasse. Le marionnettique est, de manière archétypale, le signe d'une approche « surréelle » qui est perçue par les spectateurs d'Afrique comme une vision réaliste³⁶ (contrecarrant la définition occidentale du réalisme qui se base donc sur une culture

³¹ EINSTEIN, Carl, *La Sculpture nègre* [1915], Paris, L'Harmattan, 1976, p. 18.

³² LE FUR, Yves, « Rien que primitif », in LE FUR, Yves (dir.), *Picasso Primitif*, op. cit., pp. 283-287.

³³ *Ibid.*, p.111.

³⁴ SENGHOR, Leopold, « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté I: Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 203.

³⁵ Voir *Exposition Picasso à Dakar*, 29 avril 1972, URL : <http://www.ina.fr/video/CAF97001684>

³⁶ *Ibid.*, témoignages des publics sénégalais de l'exposition, à partir de 2min15.

du mimétique et du représentatif pour dire ce qui se présente à l'œil de prime abord). Picasso lui-même avait investi cette notion figurative : « [La nature] n'est traduisible en peinture que par des signes. Mais on n'invente pas un signe. Il faut fortement viser la ressemblance pour aboutir au signe. Pour moi la surréalité n'est autre chose, et n'a jamais été autre chose, que cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent. »³⁷ Dans la mesure où elle puise dans le réel pour faire advenir de l'inédit tout en se voulant par excellence objet transcendantal vis-à-vis des limites de la matérialité et du vivant, la marionnette – pendant du marionnettique – répond d'un principe immanent à cette révélation de l'être entendu comme ce qui est. Par ailleurs, elle se définit de manière performative, c'est-à-dire qu'elle accomplit son existence par le biais de son apparition : « Au lieu d'être une image symbolique à décrypter, l'œuvre s'impose par sa présence, irréfutable. Le corps est le sujet. Il est forme archaïque et première, simplifié à la verticalité de sa présence ou métamorphosé, bouleversé ou magnifié selon les plaisirs et déformé selon les peurs. »³⁸

Objet d'entre-deux par excellence donc... Ne serait-il pas finalement cet *Objet invisible* malicieusement imaginé par Alberto Giacometti, qui sculpta nombre de présences figurales, ne se saisissant de la forme humaine que dans son essentiel pour en transmettre l'idée et en illustrer la déformation ?



Figure 6 Alberto Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934

³⁷ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 198.

³⁸ LE FUR, Yves, (dir.), *op.cit.*, p. 111.

Art de la silhouette, ces personnages marchant – chavirant, sont des corps anonymes qui figurent l’existentialisme³⁹ et qui disent le corps meurtri, décharné, ainsi que les vertiges de l’humain happé par le vide. *L’objet invisible* interroge à plusieurs égards. Sa posture d’une part, qui est entravée aux genoux et prise dans un cadre qui peut faire penser à une cage. Son genre qui par la poitrine connote le féminin. Sa bouche entrouverte qui semble dire quelque chose ou tout au moins « souffler », nous rappelant le *pneuma*. Ses mains, enfin, qui donnent l’impression d’un mouvement dansé... et qui semblent tenir un objet absent. Quel est-il ? Ou, plus précisément, quel est ici l’ « objet invisible » ? Ne serait-il pas question de figurer justement la création, l’engendrement – le geste artistique lui-même, pour mieux en interroger le statut ?

Problématisation, détours et paradoxes

Faire figurer le geste artistique au sein même de la création nous semble être un des tenants propre au geste figuratif qui est un procédé de contournement poétique opérant un détour, un pas de côté, vis-à-vis de ce que le réel donne à voir. La statuaire africaine, relève d’un même geste qui serait en quelque sorte archétypal pour penser les processus de figuration traversant désormais la création contemporaine. Néanmoins, et c’est là un des points d’achoppement de notre hypothèse de recherche, il ne s’agit pas d’assimiler le geste théâtral de Kossi Efoui à celui de la statuaire dite « africaine » ou encore « primitiviste ». Nous n’envisageons ici aucune filiation qui serait lisible dans l’écriture dramaturgique de Kossi Efoui. En effet, et c’est tout le paradoxe des aspects politiques de notre travail, si le geste théâtral de Kossi Efoui est celui d’une esthétique figurative elle serait davantage à décrypter en réfléchissant les dynamiques de la mondialité et la manière dont le figuratif a intrinsèquement renouvelé les approches de la création artistique moderne.

Cette circulation des idées à travers le monde implique elle-même un certain truchement qu’il convient d’observer en tant que métabolisation poétique d’un support initial (ici, la statuaire). Il est possible de supposer que la découverte d’une peinture comme *Guernica* de Picasso aura davantage sensibilisé Kossi Efoui au langage figuratif que la statuaire qu’il aura probablement côtoyée dans son enfance. Ce qui confère sa force et sa

³⁹ De même que pour le surréalisme, nous soulignons les affinités entre Jean-Paul Sartre, le jazz et les auteurs de la Négritude dont témoigne le texte « Orphée Noire » en préface à l’*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* éditée par Senghor en 1948. Sur ce sujet voir : Hubert Tardy Joubert, « Sartre et la Négritude : de l’existence à l’histoire », *Rue Descartes*, 2014/4 (n° 83), pp. 36-49.

puissance à l'esthétique figurative réside précisément dans cette hybridité dont elle témoigne au fil de l'histoire. En dehors de tout rapprochement afrocentriste vis-à-vis de l'écriture éfouienne, il s'agit pour nous d'affirmer l'héritage figuratif au sein de la création contemporaine comme véhicule d'une autre vision du monde. Car, comme l'indique Julie Sermon dans sans définition esthétique de la « figure » : « [la figure] pose la question de ce qu'on choisit de retenir du réel sous forme de paradigmes ».⁴⁰ Notre démarche ne vise pas à un rapprochement qui ramènerait l'écriture de Kossi Efoui dans le champ de l'afrocentrisme. Il s'agit d'affirmer l'héritage figuratif au sein des tenants de la pensée moderne comme un moyen idoine de dire, de raconter, de témoigner et de représenter le monde en tenant compte du bouleversement majeur l'ayant affecté depuis les Grandes Découvertes et l'ouverture des voies d'échanges, essentiellement commerciales, entre les différentes parties du globe.

C'est la rencontre entre différentes visions du monde qui a généré les perceptions et les paradigmes dont nous dépendons aujourd'hui. Le geste figuratif permet justement d'interroger ces données en convoquant l'histoire des nouvelles théâtralités à l'ère moderne. Nous pensons par exemple à *La Création du monde*, « fantaisie négrocubiste » chorégraphiée par Jean Börlin pour les Ballets suédois en 1923, à Paris, sur un argument de Blaise Cendrars, une musique de Darius Milhaud et une scénographie de Fernand Léger qui signe également les costumes. Ce ballet qui met alors en scène des effigies directement inspirées de la statuaire dite « africaine », déconcerte un public incapable alors d'entrer en relation avec ce transfuge théâtral dont le langage est finalement celui d'un « théâtre des voix »⁴¹ qui fait se rencontrer de manière totalement inouïe l'immanence et la transcendance. Faustin Linyekula, chorégraphe et danseur d'origine congolaise, revisite ce ballet en 2006 pour interroger l'héritage afrodescendant dans la danse « classique » et par extrapolation la présence de l'Afrique en Europe. L'héritage dépasse ici le cadre esthétique car il concerne avant tout les questions économiques, culturelles et les paradoxes entre ce que l'Europe a « apporté » au continent africain en regard de ce qu'elle lui a pris.

C'est donc le contraste entre la réalité de cette relation, sur le sol européen, par rapport à la situation vécue en Afrique, hier comme aujourd'hui, qui est mise en exergue par Faustin Linyekula. La question de la présence et de l'instrumentalisation de l'Afrique en Europe, sous-tendue par une invisibilisation des afrodescendants eux-mêmes, se pose en regard de l'omniprésence et de l'impérialisme occidental sur le continent africain. Dans *Du Noir au*

⁴⁰ SERMON, Julie, « Figure (approche théorique) », CORVIN, Michel (dir.), in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, pp. 559.

⁴¹ LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, Rennes, PUR, 2011.

nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960),⁴² Sylvie Chalaye souligne que si *La Création du monde* est le premier ballet d'inspiration « nègre » il faut néanmoins se souvenir qu'à l'époque la représentation du « Noir » au théâtre passait par des dispositifs de figuration générant une présence paradoxale dès lors qu'il n'existait pourtant physiquement jamais. C'est bien l'absence, le spectre, l'ombre, l'image, la statue, l'apparence, la reproduction et la représentation que questionnent la figuration.



Figure 7 Fernand Léger, détail de *La Création du monde* (ballet), 1963

⁴² CHALAYE, Sylvie, *Du Noir au nègre l'image du Noir au théâtre 1550-1960*, Paris, l'Harmattan, 2000.

Louis-Vincent Thomas envisage la marionnette comme un objet double-face relevant du « simulacre articulé » :

Chose inerte mais articulée, manipulée du dedans ou du dehors, poupée, statue, figurine ou même cadavre, la marionnette est objet mort ; mais elle vit (symboliquement) quand elle se nourrit du flux qui lui impulse le manipulateur. Pour résumer, je dirais que les marionnettes procèdent des simulacres articulés qui prolongent le corps du montreur. Elles parlent aux spectateurs de la vie et de la mort. C'est-à-dire de l'envers et de l'endroit de la réalité.⁴³

Dans son anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, *Les Mains de lumière*, Didier Plassard montre bien qu'au gré de toutes les époques et dans toutes les cultures, l'homme recourt à la marionnette en en faisant une allégorie de la destinée humaine, une manière d'interroger le vide par le plein. Et, nous le verrons, le vide habite le théâtre de Kossi Efoui. Il est ici question d'une béance historique dans laquelle s'origine justement son geste marionnettique. On constate, par ailleurs, la présence obsessionnelle des objets figuratifs dans son discours ainsi que dans ses œuvres : poupée, mannequin, pantin, masque, *etc.* Mais aussi des fantômes, des spectres, des ectoplasmes et des personnages opérant de manière récurrente un « retour », autrement dit des « revenants »... Ces éléments travaillent là encore l'absence et le creux. Il ne s'agit pas seulement d'un vide ontologique mais de dire la disparition d'êtres réels, victimes d'une histoire barbare. La marionnette, qui permet de « faire revivre sous d'autres dimensions »,⁴⁴ est alors une réponse, car comme l'explique Didier Plassard, elle a toujours été présente quand l'humain a été confronté à ce qui faisait défaut, à commencer par l'absence du comédien lui-même. Ainsi :

[...] que cette absence résulte d'un interdit, d'une impossibilité ou d'un choix, [le théâtre de marionnettes] est, fondamentalement, le lieu où l'acteur fait défaut, celui où il se cache aux yeux du public pour agir indirectement sur la scène, à tel point, que cet effacement est la définition la rigoureuse qui se puisse donner de son art – étant entendu qu'il existe vingt façon de s'absenter. [...] Légèreté, grâce, insolence ou miniaturisation, ces autres caractères qu'on associe volontiers à l'image de la marionnette, ne sont en somme que des accidents, des spécifications locales ou historiques, et l'on trouve toujours autant de contre-exemples à leur opposer que d'exemples pour les illustrer. Il résulte de cette définition en négatif – le théâtre de marionnette est celui dont l'acteur s'absente – que toute volonté de construire une essence positive de cet art, de codifier ses pratiques afin de tracer ses frontières « naturelles », valables hier aussi bien que demain, ne peut être entièrement convaincante. Surtout, il faut observer que les raisons pour lesquelles le théâtre de marionnettes s'est développé à travers les siècles et les cultures ne sont jamais généralisables, ni même véritablement comparables. L'esthétique s'y mêle trop

⁴³ THOMAS, Louis-Vincent, « L'envers et l'endroit : le simulacre articulé », in « Marionnette et société », *PUCK*, N°3, IIM/Entretemps, 1990, p. 74.

⁴⁴ PLASSARD, Didier, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, IIM, (1996), 2004, p. 9.

souvent au politique, au religieux ou à l'économique pour qu'on puisse espérer définir, à chaque fois, autre chose qu'un partage occasionnel des territoires.^{45/46}

On retrouve ici l'idée que la marionnette serait un outil idoine pour s'absenter du réel ou encore le dépasser, outil qui fait donc office de *surréalité*. C'est aussi pour cet aspect finalement plutôt transfiguratif que Kossi Efoui en fait un principe de travail pertinent. Dans un entretien que nous avons mené sur la présence de la marionnette dans son théâtre, il nous livrait une définition de ce que représente pour lui l'objet : « La marionnette me permet de sortir le corps de déterminants historiques, elle permet d'avoir quelque chose de l'ordre du corps universel et c'est ce qui m'intéresse. Il s'agit d'enlever toute détermination qui plonge ce corps dans un espace historique immédiatement identifiable. »⁴⁷ L'auteur rapproche la marionnette de sa propre vision du corps qui n'est pas une vision forcément anthropomorphe mais qui relève davantage de la silhouette. C'est pour sa présence en tant que verticalité que la marionnette est à même de figurer le corps.

Aux prises à la fois avec l'histoire, les béances qu'elle sème, et avec les représentations de l'homme qui en résultent et qui, elles, sont bien réelles ; la marionnette est un véritable principe d'écriture structurant la poétique éfouiienne. Elle est au théâtre ce que le théâtre est à la société : un miroir tendu qui révèle par le biais du détour poétique. Elle fonctionne donc comme une mise en abyme qui vient souligner la dimension allégorique et cérémoniel de l'acte théâtral ainsi que les enjeux qu'il revêt. L'objectif de cette thèse est d'étudier les modalités de la construction dramaturgique propre à l'écriture de Kossi Efoui en y interrogeant les problématiques du corps et de la marionnette. La marionnette, *a priori* objet scénique, pourrait-elle être une figure textuelle permettant de dépasser les limites du langage (constat dans lequel s'origine la crise du drame moderne) ? Notre approche prend en compte l'écriture comme un matériau global dont le moteur serait justement d'ordre dramaturgique au prisme de principes marionnettiques qui président à l'écriture de Kossi Efoui depuis toujours. En effet, la marionnette, qui est présente dès sa première pièce en 1989, *Le Carrefour*, par le

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴⁶ Les poétiques de la marionnette sont multiples et ne cessent aujourd'hui de réinventer les formes dramatiques allant de l'hyper-anthropomorphisme qu'amène la présence de certains robots sur la scène contemporaine, mais on pense aussi au travail de Béragère Vantusso, aux représentations abstraites du Padox de la Cie Houdart Heuclin mais aussi du Théâtre du Mouvement pour n'en citer que quelques-uns. Chaque artiste a sa propre conception de la marionnette et se démarquent justement par une esthétique qui lui est propre parce qu'elle regarde le matériau plastique dont la manipulation reste à l'essence d'une définition qui, là encore, échappe effectivement à toute nomenclature.

⁴⁷ DECHAUFOUR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « La marionnette, cette mémoire totale », in LE PORS, Sandrine (dir.), *Les voix marionnettiques, Etudes théâtrales*, n°60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014, p. 112.

biais du personnage du Souffleur qui est comparé à un « montreur de marionnettes »⁴⁸ ; ne cessera de revenir, même sous des motifs plus flous, de texte en texte : l'homme-papier de *La Polka*, marionnettes composites et poupées dans *Io (tragédie)*, dépossession et déstructuration physiques dans *Le Corps Liquide*, mannequin Oiseau dans *En Guise de divertissement* ou encore polichinelles dans *Sans ombre...*

Des metteurs en scène issus de l'univers de la marionnette en France, comme Renaud Herbin, Violaine Fimbel ou Thaïs Trulio, plébiscitent l'écriture de Kossi Efoui pour ses potentialités plastiques et s'emparent d'ailleurs de ses textes. Renaud Herbin montera, en 2000, *Le Faiseur d'histoires*, que Kossi Efoui avait écrit pendant la résidence *Biokysedi* avec le Théâtre Inutile. L'année suivante, Evelyn Lecucq et Roman Paska coordonnent un numéro d'*Alternatives théâtrales* consacré aux « Voix d'auteurs et marionnettes » dans lequel ils publient des images du spectacle ainsi qu'un court texte critique de Kossi Efoui sur la question marionnettique.⁴⁹ Ils retranscrivent également une rencontre entre Kossi Efoui, Matéi Visniec et Roland Fichet autour de « l'adaptation scénique ».⁵⁰ L'ensemble se déploie donc dans ce volume particulièrement important en ce qui concerne les écritures contemporaines et la marionnette, au carrefour de poétiques très diverses puisqu'il y est aussi question (entre autres) de Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Patrick Kermann ou encore Noëlle Renaude... L'Institut International de la Marionnette invitera Kossi Efoui à travailler auprès de sa neuvième promotion entre 2011 et 2014.⁵¹ Il poursuit, enfin, un compagnonnage depuis bientôt vingt ans avec le metteur en scène Nicolas Saelens (Cie Théâtre Inutile), actuel Président de THEMMAA – Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés. Cette rencontre autour d'une véritable vision esthétique que partagent les deux artistes a permis à Kossi Efoui de construire la place qu'il entendait occuper entre le plateau et la page blanche. Les nombreuses réécritures de ses textes, qu'il fait toujours à la faveur d'un projet de mise en scène, témoignent en effet de cette volonté d'intervenir dans les mécanismes de la création puisque c'est l'élément premier qui nourrit son geste d'écriture.

⁴⁸ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, in *Théâtre Sud*, n°2, Paris, L'Harmattan/RFI, 1990, p. 69.

⁴⁹ EFOUI, Kossi, « Par le truchement de... », in LECUCQ, Evelyne (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n°72, Bruxelles, 2002, pp. 46-47.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁵¹ Voir : <http://www.marionnette.com/fr/Esnam/EnImages/14/3> (consulté le 24.09.2017)



Figure 9 *Le Faiseur d'histoires*, m.e.s Renaud Herbin© DR



Figure 8 *Le Corps liquide*, m.e.s. Thaïs Trulio© DR

Chez Kossi Efoui, mise en abyme et marionnettique sont liés, comme le montre l'exemple du Souffleur « montreur de pantins » dans la didascalie initiale de son premier texte, *Le Carrefour*. Cette relation que le duo, Nicolas Saelens-Kossi Efoui, nomme de « co-inspiration » et qui s'ancre dans la pratique de la manipulation des objets, des matières et des pantins sur les territoires de la scène – autant d'éléments qu'ils avaient initialement à partager avec des outils différents – les a conduit à pratiquer aujourd'hui l'écriture au plateau et à se revendiquer théâtre de marionnettes.⁵² C'est aussi dans la constellation des artistes auxquels fait appel la Cie Théâtre Inutile, qui se trouve par ailleurs être accueillie par Sylvie Baillon, au *Tas de Sable – Ches Panses Vertes*,⁵³ lieu-compagnie de création, de recherches artistiques et culturelles autour des Arts de la marionnette et des écritures contemporaines ; que Kossi Efoui fréquente des acteurs du monde de la marionnette comme le scénographe Antoine Vasseur ou encore la comédien Philippe Jorda.

Kossi Efoui évoque souvent l'idée que le plateau, la page blanche, l'écran d'ordinateur... sont les espaces à investir comme supports de réflexion du geste pour l'auteur. Espace d'apparition et de disparition, par la force des histoires il s'agit de trouver les mots pour faire se dresser la marionnette humaine qui officie chez lui comme grand témoin d'une « mémoire totale ».⁵⁴ Ces multiples éléments qui convergent tous vers la marionnette sont autant de signes à interroger notamment parce qu'ils ne concourent pas pour autant à faire du théâtre de Kossi Efoui un théâtre de marionnettes. Ses textes, dans lesquels on recense beaucoup de présences marionnettiques mais peu d'indications renvoyant à des marionnettes entendues comme objets scéniques prenant en charge des personnages du drame, ne sont pas écrits pour des marionnettistes ou en vue de produire des spectacles de marionnettes.

Dès lors, de quelle nature est la relation qu'entretient Kossi Efoui à la marionnette ? Quels en sont les enjeux ? Ne serait-ce pas le signe d'un certain rapport au corps et plus précisément au « corps-texte » ?⁵⁵ La marionnette serait-elle alors un détour ? Si oui, de quel ordre ? Peut-on parler d' « écriture marionnettique »⁵⁶ concernant Kossi Efoui ? S'agit-il d'un « théâtre des voix » ?⁵⁷ Quelle vision du personnage émane de cette écriture ? Quelle est sa

⁵² Voir : DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Nicolas Saelens, inédit, voir volume des annexes, 2018.

⁵³ <http://letasdesable-cpv.org/> (consulté le 12.03.2017)

⁵⁴ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « La marionnette, cette mémoire totale », *art.cit.*, p.112.

⁵⁵ BARBOLOSI, Laurence, « Le corps-texte comme dernier palimpseste », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui*, *op.cit.*, p. 128.

⁵⁶ SERMON, Julie, in SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁵⁷ LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, *op.cit.*

nature dramatique ? Est-ce une figure ? Quel type de figure ? Si son esthétique procède d'un geste théâtral qui relève d'une écriture de la figuration, nous en interrogeons ici le paradoxe afin d'en définir les modalités dramaturgiques. Car dans ce théâtre, le contenu discursif est marqué par une omniprésence du corps, alors que sa représentation fait l'objet d'une quête pour les personnages qui en sont le plus souvent dépourvus.

L'écriture dramatique de Kossi Efoui : émergence et état des lieux de la recherche

Au carrefour des représentations de l'histoire et de la conception du corps social par l'usage politique des outils artistiques, c'est la place faite à la métathéâtralité qui s'avère primordiale pour entrer dans le texte éfouien. Elle renseigne, par ailleurs, sur les rapports très actuels qu'entretiennent art et littérature. Chez Kossi Efoui, la place faite au métathéâtral est si importante qu'elle exige à l'analyse de passer par le champ des études théâtrales. Dès lors, afin de mieux cerner les enjeux de l'écriture, même romanesque et de l'esthétique singulière qui est propre à Kossi Efoui, il nous semble impossible d'éluder sa production dramatique. Cette production est d'ailleurs riche puisque le corpus des textes dramatiques, que nous convoquons ici dans son ensemble, est bien plus important que celui de ses cinq romans primés, publiés aux éditions du Seuil. Fort de près de plus d'une vingtaine de textes dramatiques, pour la plupart publiés chez Lansman, le corpus éfouien compte plusieurs réécritures ainsi que des pièces inédites. C'est d'ailleurs par le biais de son théâtre qu'il émerge d'abord également dans le champ scientifique quand Jacques Scherer le remarque et l'inclus au corpus d'étude de son essai *Le Théâtre en Afrique noire francophone* dans un chapitre intitulé « Drame et symbole » :

Le Togolais Kossi Efoui a choisi le symbolique jusque dans le titre de sa pièce : *Le Carrefour* ; sur le lieu de la scène se croisent quatre personnages qui empruntent sans cesse et simultanément les chemins du symbolisme (le Poète) et du réalisme (le Flic) ; comme eux, la Femme n'est présentée qu'en termes généraux, bien que précis. Elle dit : « J'oublie mon texte », et le Souffleur le lui souffle, car tous ces personnages sont des acteurs. Grâce à ce recours volontaire à l'artifice sont évoqués les problèmes, à la fois onirique et réels, de la condition humaine. Par cette ambition esthétique, la négritude est ici dépassée.⁵⁸

⁵⁸ SCHERER, Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992, p. 90.

C'est à l'occasion du concours Radio France Internationale, dont il était membre du jury, que Jacques Chevrier rencontre l'écriture de Kossi Efoui qui obtient le prix en 1989 pour *Le Carrefour* :

[Nous] avons été des acteurs d'émergences effectivement, à un moment où on s'interrogeait – bon de toute façon on s'interroge toujours sur le devenir d'une littérature – mais là je crois qu'il y avait un tournant, il y avait un carrefour. Moi, j'ai écrit beaucoup sur la littérature africaine, sur la littérature nègre et les chapitres que j'ai consacrés au théâtre m'ont souvent été reprochés parce qu'on me disait : « bon, vous pérennisez au fond un héritage » – ce qui n'est pas entièrement faux – un héritage qui était largement scolaire. Les pièces que l'on jouait – j'ai quelques titres qui me passent par la tête du style *Notre fille ne se mariera pas* et d'autres textes comme ça – qui s'articulaient autour de l'opposition entre la tradition et la modernité. C'était un terreau fertile sur lequel on a beaucoup construit, mais c'était la plupart du temps des dramaturgies assez linéaires sur le plan de la mise en scène est assez sages sur le plan du langage. Quand j'ai lu *Le Carrefour*, j'ai eu le sentiment que Kossi Efoui radicalisait la rupture déjà amorcée par Sony Labou Tansi. Et je me souviens très bien qu'un critique avait dit lorsqu'on a publié les premiers textes de Sony Labou Tansi : « On ne reconnaît pas l'Afrique et les mots pour le dire ne sont plus ceux des inventaires habituels ». Et Kossi Efoui s'inscrivait tout à fait dans cette radicalité.⁵⁹

Avant de s'inscrire dans le champ des études littéraires, c'est donc par le théâtre que Kossi Efoui émerge tant au niveau critique qu'institutionnel. Sylvie Chalaye qui le rencontre et commence à travailler sur ses œuvres dès 1993 (notamment à la faveur de la création d'*Africultures*), a beaucoup œuvré par ses recherches à inscrire le théâtre de Kossi Efoui dans le paysage dramatique contemporain. En effet, elle organise d'abord à l'Université Rennes 2 avec le programme « corps champ de bataille », auquel elle associe ses étudiants, de nombreux séminaires et rencontres dont la table ronde « Africanité et création contemporaine » où elle invite Kossi Efoui auprès de Caya Makhélé et de Koffi Kwahulé le 13 janvier 1999. À la suite du numéro d'*Alternatives théâtrales* (48) spécial Avignon sous la direction de Caya Makhélé en 1995⁶⁰ et de l'ouvrage *Textes et dramaturgies du monde 93*⁶¹ publié la même année chez Lansman, les rencontres de Rennes à l'occasion desquelles d'importantes décisions tant esthétiques qu'éditoriales furent prises, auront pour fruit d'aboutir deux ans plus tard, en 2001, à la parution d'un important dossier critique consacré aux écritures d'Afrique et des diasporas francophones dans la revue *Théâtre/Public*.⁶² Ce

⁵⁹ CHEVRIER, Jacques, in CHALAYE, Sylvie, (dir.), « L'avènement du *Carrefour* », in *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, Africultures*, n°86, L'Harmattan, Paris, 2011, pp. 69-70. CHEVRIER, Jacques, « L'avènement du *Carrefour* », in *Ibid.*, pp. 69-70.

⁶⁰ MAKHELE, Caya, (dir.), « Théâtres d'Afrique noire », *Alternatives théâtrales*, N°48, 1995.

⁶¹ MAKHELE, Caya, (dir.), *Textes et dramaturgies du monde 93*, Carnières, Lansman, 1993.

⁶² CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines*, Théâtre/Public, N°158, 2001.

numéro historique qui aborde la contemporanéité des écritures d'Afrique noire inclut plusieurs articles ainsi que des retranscriptions d'entretiens et de rencontres dont celles précédemment mentionnées. Sylvie Chalaye y explore, entre autres, les phénomènes de chutes, de béances et de suspensions dans la poétique éfouienne par une approche esthétique et dramaturgique. Elle poursuivra ce travail autour de ces problématiques à l'Institut de Recherche en Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 où elle fonde le laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité et démarre un cycle intitulé « dramaturgies du marronnage : le corps théâtre du drame ». C'est dans cette dynamique qu'elle organise le premier colloque international consacré à l'œuvre de Kossi Efofi⁶³ en collaboration avec La Fondation Dapper en 2010, avec pour problématique la question du « marronnage créateur ». Tous ces événements réunissent au fil des années un public toujours plus nombreux. Néanmoins, la radicalité des partis pris esthétiques ainsi que les positions politiques de Kossi Efofi, tendent à déconcerter et à bousculer le public en dépit du soutien qu'il reçoit de la part du Festival des Francophonies en Limousin, de Françoise Ligier et de RFI :

Après une quinzaine de pièces éditées pour la plupart chez Lansman, Acoria ou Au Bruit des autres, et quatre romans publiés au Seuil, le théâtre de Kossi Efofi reste un ovni pour beaucoup de critiques. C'est que le théâtre de Kossi Efofi travaille justement sur l'insaisissable, le volatile, sur l'évaporation, l'échappée du temps et de l'espace aux hommes, l'impuissance qui est la nôtre à conserver la mémoire. Son théâtre convoque l'amnésie ; la fresque de l'Histoire comme celle de nos histoires intimes et percluse de trouées, de déchirures, d'incertitude. Nous sommes incapables de faire la part du vrai et du faux, et tout son théâtre traite de cette question de l'illusion que nos sens nous imposent. Nous prenons pour réel ce qui n'est que le fruit de notre imagination, car le rêve est liberté, comme l'éprouve le personnage du *Carrefour* entre les quatre murs de sa prison.⁶⁴

Kossi Efofi dit effectivement faire de la littérature et du théâtre parce qu'il ne croit pas « au monde des Hommes dit par l'Histoire qui les enferme ».⁶⁵ L'imaginaire est chez lui le socle du détour puisqu'il ne prétend pas décoller de la réalité mais s'en emparer pour créer davantage de visibilité. Il s'agit, en effet, de révéler ce qui a trop longtemps été invisibilisé. Pour ce faire, il joue principalement des codes de la représentation théâtrale qu'il met en abyme en créant des phénomènes d'emboîtement diégétiques. C'est donc bien pour la portée spatiale des formes théâtralisées (représentations, émission, carnaval etc...) qui confine à tout

⁶³ Après l'avoir fait pour l'auteur Koffi Kwahulé en 2008. Voir : CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Fratries Kwahulé, Africultures*, N°77-78, Paris, l'Harmattan, 2009.

⁶⁴ CHALAYE, Sylvie, « Introduction », in *Le Théâtre de Kossi Efofi : une poétique du marronnage*, op.cit., p.8.

⁶⁵ EFOFI, Kossi, Table ronde organisée par le Festival Afrique en marche en partenariat avec la librairie Millepages, Vincennes, 13.04.18.

type de cérémonie, que Kossi Efoui fait de la spectacularité une structure qui agence littéralement l'architecture de ses œuvres et qui fait office de support à l'emboîtement des fables. Mais, il use aussi des potentialités d'une écriture dramaturgique qu'il tresse aux pratiques orales du conte, qui sont à l'origine de tout récit fondateur. Car, c'est bien toujours des civilisations humaines et de leurs agissements, de leurs postures face au monde et à l'altérité, dont il est question chez lui. Comme pour réécrire de nouveaux paradigmes, reconfigurer notre système de références ou tout au moins mettre au jour les raisons des failles qui s'expriment dans la souffrance humaine aujourd'hui. Cet élan s'inscrit au seuil même des textes dont les titres sont évocateurs : *Le Carrefour*, *La Malaventure*, *Récupérations*, *Le Corps liquide*, *Io (tragédie)*, *Concessions*, *En Guise de divertissement*, *Sans ombre*, *L'Ombre des choses à venir*, *Solo d'un revenant*, *La Fabrique de cérémonies...*

A la croisée d'enjeux aussi bien philosophiques, politiques, qu'anthropologiques, cette thèse en études théâtrales étudie, dans le prolongement des travaux du laboratoire Scènes Francophones et Ecritures de l'Altérité (SeFeA), l'esthétique singulière que développe Kossi Efoui. Son œuvre dramatique procède d'un geste théâtral qui relève d'une écriture de la figuration influençant même ses romans. Notre réflexion s'inscrit donc dans le sillon des recherches sur les poétiques du drame moderne et contemporain en observant plus particulièrement les modalités de l'écriture et de la dramaturgie du texte, ces dernières étant indissociables d'une approche du plateau et d'une confrontation aux théories de l'acteur. Ainsi, nous nous proposons d'apporter un regard nouveau aux études déjà nombreuses existant sur l'écriture romanesque de Kossi Efoui. En abordant l'écriture de l'auteur par l'angle de la dramaturgie nous nous proposons de nourrir une réflexion d'ensemble sur l'esthétique de son écriture puisque nous constatons qu'un geste théâtral préside effectivement à l'écriture romanesque de Kossi Efoui. La singularité de l'approche dramaturgique vise justement à envisager l'écriture par le biais des expériences scéniques menées par Kossi Efoui depuis qu'il a commencé à écrire et, plus particulièrement, depuis qu'il mène un compagnonnage avec la Cie Théâtre Inutile. Une expérience qui déborde de la scène et s'avère lisible dans les romans qu'il a depuis publiés aux éditions du Seuil.

Les études au sujet de l'œuvre romanesque de Kossi Efoui démontrent un rapport à la souffrance au sein d'un terreau historique ayant permis d'inclure l'esthétique éfouienne dans le champ des problématiques postcoloniales depuis les années 2000. Ces études traitent de manière récurrente de la question du « retour », du traitement de la « mémoire historique » et d'une esthétique de la violence plus sous-jacente qu'explicite. Xavier Garnier a écrit sur « les

personnages obsédés et [la] résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui ». ⁶⁶ Dans cet article, Xavier Garnier met déjà en avant les dimensions figuratives de l'écriture romanesque de l'auteur. En effet, il montre comment la structure narrative est hantée par des effets de cadrage, de masque et d'effacement qui tendent à « configurer », par la parole, l'image du personnage romanesque. Le « visage » est au centre de cet article de Xavier Garnier qui s'était auparavant intéressé à la figure narrative du montreur de pantins ⁶⁷ en soulignant à quel point les personnages de l'auteur lui semblaient être pareil à d'étranges marionnettes pris dans un univers « apocalyptique ». Xavier Garnier évoque également l'auteur dans un article consacré à l'évolution des littératures africaines, ⁶⁸ alors que Didier Amela consacre une étude complète à *La Polka* dans un article qui traite du renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone. ⁶⁹ En 2006, Jacques Chevrier évoque la « fantasmagorie de l'Histoire » chez Kossi Efoui à travers deux articles. ⁷⁰ *La Fabrique de cérémonies* a été étudiée par Steeve Renombo Ogoula à travers le thème de la « mémoire intransitive », ⁷¹ et par Janos Riesz sous l'angle du « retour au pays natal ». ⁷² Sélom Komlan Gbanou est l'auteur de deux études, l'une sur « la nouvelle comme lieu générateur de l'écriture dramatique dans la littérature togolaise » ⁷³ et l'autre sur « l'ordre du désordre dans l'œuvre de Kossi Efoui ». ⁷⁴ Ozouf Sénamin Amedegnato s'est quant à lui penché sur « l'utopie décadentiste de Kossi Efoui comme mode d'actualisation de la mondialisation » ⁷⁵ ainsi que sur des questions liées à

⁶⁶ GARNIER, Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *Res Futurae*, n°7, 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 28 juin 2018. URL : <http://resf.revues.org/798>

⁶⁷ GARNIER, Xavier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, N°146, 2001, pp. 38-40.

⁶⁸ GARNIER, Xavier, « Evolution actuelle des littératures africaines », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, N°59, pp. 97-108.

⁶⁹ AMELA, Didier, « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Ethiopiennes*, N°77, 2006.

⁷⁰ CHEVRIER, Jacques, « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », in CHIKHI, Beïda, QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 489-502 ; CHEVRIER, Jacques, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », *Notre Libraire*, N°161, « Histoire : vues littéraires », 2006, pp. 25-30.

⁷¹ OGOULA, Steev Renombo, « *Patries imaginaires* : essai sur la mémoire intransitive dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », in MAMBENGA-YLAGOU, (dir.), *Ajouter du Monde au Monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de Montpellier 3, 2007, pp. 125-147.

⁷² RIESZ, Janos, « Le *Retour au Pays Natal* dans *La Fabrique de Cérémonies* de Kossi Efoui », *Ponti ponts*, N°3, 2003, pp. 63-78.

⁷³ GBANOU, Sélom. K., « La nouvelle comme lieu générateur de l'écriture dramatique dans la littérature togolaise », *Littératures et sociétés africaines*, 2001, pp. 319-347.

⁷⁴ GBANOU, Sélom. K., « L'Ordre du désordre dans l'œuvre de Kossi Efoui », in DIOP, Papa Samba, VUILLEMAIN, Alain (dir.), *Les littératures en langues française. Histoire, mythe et création*, Rennes, PUR, 2015, pp. 129-144.

⁷⁵ AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin, « L'utopie décadentiste de Kossi Efoui comme mode d'actualisation de la mondialisation », *Les littératures francophones : pour une littérature-monde ?*, N°7, Granada, 2011, pp. 25-37.

l'onomastique dans *La Polka*.⁷⁶ D'un point de vue qui concerne davantage la sociologie littéraire, Thorsten Schüller s'empare de certaines déclarations de Kossi Efoui dans « *La littérature africaine n'existe pas*, ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française »⁷⁷ mais il évoque aussi l'idée d'une « poétique du virtuel » dans *La Fabrique de cérémonies*.⁷⁸

Si nombre de thèses ont été soutenues autour de l'œuvre de Kossi Efoui, c'est surtout sur ses romans que s'est penchée jusqu'alors la recherche universitaire. Ainsi, on compte plusieurs thèses en Amérique du Nord dont celle d'Amevi Bocco, notable en ce qu'elle est une des seules à être exclusivement consacrée à l'auteur. Il s'agit d'une thèse de philosophie qui étudie la « perspective d'un nouvel engagement »⁷⁹ dans *Solo d'un revenant* et dans *L'Ombre des choses à venir*. En France et ailleurs, plusieurs thèses de Littérature comparée, comptant des œuvres de Kossi Efoui ou faisant mention de son parcours remarquable, sont soutenues chaque année : Ramcy Kabuya a montré en quoi l'aspect novateur de l'esthétique éfouienne reposait sur une nouvelle approche poétique de la violence,⁸⁰ la violence est également au cœur des travaux de Fernanda Vilar⁸¹ qui évoque les romans de Kossi Efoui. Marie-Pierre Bouchard, dans une dynamique plus juridique et relevant davantage de la sociologie de la littérature, se penche également sur les représentations des violences faites aux individus en analysant les stratégies rhétoriques de Kossi Efoui et la représentation de la notion de « personne » dans ses fictions romanesques.⁸² Elle est également auteure de

⁷⁶ AMEDEGNATO, Ozuf Sénamin, « De l'usage des noms comme prédication psychologique dans le roman *La Polka* de Kossi Efoui », in LEROY, Sarah, NOVAKOWSKA, Aleksandra Novakowska (dir.), *Aspects de la prédication*, Montpellier, Praxiling, Université Paul-Valéry, pp. 183-195.

⁷⁷ SCHULLER, Thorsten, « *La littérature africaine n'existe pas*, ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », *Etudes littéraires africaines*, N°32, 2011, pp. 135-146.

⁷⁸ SCHULLER, Thorsten, « Où est l'Afrique ? La poétique du virtuel et du « sans lieu » dans la littérature mondialisée francophone de l'Afrique noire – l'exemple de *La Fabrique de Cérémonies* de Kossi Efoui », in FENDLER, Ute, LUSEBRINK, Hans-Jurgen, VATTER, Christoph (dir.), *Francophonie et globalisation culturelle : politique, médias, littératures*, Frankfurt et Londres, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2008, pp. 163-174.

⁷⁹ BOCCO, Amevi, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans Solo d'un revenant et L'Ombre des choses à venir*, Thèse, Phd, Modern Foreign Languages and Literatures, University of Tennessee, 2013.

⁸⁰ KABUYA, Ramcy, *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de doctorat en Lettres, langues et civilisations, Université de Lorraine, 2014.

⁸¹ VILAR, Fernanda, *L'écriture de la violence dans le roman de l'Afrique Subsaharienne (domaines anglophones, francophones, lusophones)*, thèse de doctorat en littérature comparée, université de Paris 10, 2015.

⁸² BOUCHARD, Marie-Pierre, *Rhétoriques de personne. Stratégies de positionnement des littératures francophones d'Afrique dans le contexte mondial des droits de la personne (1986-2012)*, thèse de doctorat en Etudes Littéraires, Université du Québec, 2015. BOUCHARD, Marie-Pierre, « Topographie de la perte. La Fabrique de cérémonies de Kossi Efoui ou l'antithèse d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent », in DIOUF, Mbaye ; ZIETHEN, Antje (dir.), *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, Etudes Littéraires, vol. 46, N°1, Université de Laval, 2015, pp. 65-76.

« Topographie de la perte. *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui ou l'antéthese d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent ». ⁸³ Caroline Guiguère qui poursuit actuellement une thèse sur Kossi Efoui et qui a participé à la dramaturgie du spectacle *En Guise de divertissement*, a quant à elle traité de l'indicible dans *La Polka* et dans *La Fabrique de cérémonies*, ⁸⁴ titre auquel elle a consacré également une étude sur le motif de la réclusion. ⁸⁵ Aurélie Dinh-Van, qui a travaillé, dans le cadre de sa thèse, sur l'idée d'une « écologie-monde de la littérature » autour du principe de « diversité culturelle », ⁸⁶ s'est également intéressée au théâtre de Kossi Efoui qu'elle aborde par le motif de la dévoration. ⁸⁷ Canissius Allogho Mantwani a soutenu en 2015 une thèse intitulée « De la mémoire au présent. Approche poético-herméneutique du roman francophone : lecture de l'œuvre romanesque de Kossi Efoui ». ⁸⁸ En 2012, Yannick Mounienguet M'berah a quant à lui étudié le principe « d'identité, de théâtralité et le statut anthropologique de la fiction narrative » dans les romans de Kossi Efoui. ⁸⁹ Au-delà de ces très nombreux travaux qui attestent de l'importance de Kossi Efoui dans le champ de la littérature comparée, on note des thèses en cours : l'une sur l'esthétique du crime, ⁹⁰ une autre sur la question de l'intersection des arts et de la littérature ⁹¹, une autre encore l'autre sur la question de l'« évènement » et de la « revenance » ⁹², et enfin celle de Diane Chavelet autour de « la parole délivrée » et du lien

⁸³ BOUCHARD, Marie-Pierre, « Topographie de la perte. *La Fabrique de Cérémonies* de Kossi Efoui ou l'antéthese d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent », *Etudes littéraires*, vol. 46, N°1, 2015, pp. 65-76.

⁸⁴ GIGUERE, Caroline, « L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui : jeux de masques et de coulisses », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, « Indicible et littérarité », Lauriane Sable (dir.), mai 2010, pp. 131-140.

⁸⁵ GIGUERE, Caroline, « Enfermement médiatique et sortie en coulisse dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui » suivi de l'entretien « Des lieux qui laissent entendre », in BAZIE, Isaac ; FERRER, Carolina (dir.), *Ecritures de la réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 125-148.

⁸⁶ DINH-VAN, Aurélie, *Pour une écologie-monde de la littérature : relation esthétique et diversité culturelle*, Thèse de doctorat en lettres modernes, Université de Toulouse 2, 2014.

⁸⁷ DINH-VAN, Aurélie, « Plasticité du désir de dévoration du monde dans le théâtre de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op. cit.

⁸⁸ MANTWANI, Canissius Allogho, « De la mémoire au présent. Approche poético-herméneutique du roman francophone : lecture de l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », thèse de doctorat sous la dir. de Jean-François Durand, Univ. De Montpellier 3, 2015.

⁸⁹ M'BERAH, Yannick Mounienguet, *Identité, théâtralité et statut anthropologique de la fiction narrative dans The New York Trilogy de Paul Auster et La Polka, La Fabrique de Cérémonies et Solo d'un revenant de Kossi Efoui*, thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises, Université de Paris Est, 2012.

⁹⁰ TSETSE, Kodzo Etonam, *L'esthétique du crime chez les auteurs togolais : Kangni Alem, Kossi Efoui, Edem Kodjo et Théo Ananissah entre une vision locale du crime à la violence politique contemporaine*, thèse de doctorat en préparation, Université de Lorraine.

⁹¹ VANDENDORPE, Chloé, *Art(s) et littérature en Afrique subsaharienne : tierno Monémbo, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Léonara Miano*, thèse de doctorat en préparation, Sorbonne Université.

⁹² NAMESSI, Solange, *Ecrire l'évènement : poétiques de la revenance chez Kossi Efoui, Abdourahman A. Waberi, et Tierno Monémbo*, thèse de doctorat en préparation, Université de Strasbourg.

entre texte et performance dans la littérature d'Afrique subsaharienne de langue française contemporaine.⁹³

Des mémoires de master se soutiennent également, celui de Célia Sadai au début des années 2000 à Paris IV, celui d'Etienne Legault sur les « dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales »⁹⁴ plus récemment au Canada. Au Togo, il est intéressant de constater le nombre croissant de mémoires universitaires soutenus chaque année sur des textes particuliers de l'auteur, attestant ainsi de son impact sur l'histoire littéraire de son pays d'origine. En Côte d'Ivoire, les étudiants de littérature et d'arts du spectacle travaillent fréquemment sur des textes de Kossi Efoui, à l'instar d'Abdramane Bakayoko qui a proposé récemment une étude sur la problématique migratoire dans *Le Carrefour* et *Récupérations*.⁹⁵ Dominique Traroré, qui enseigne à l'Université Félix-Houphouët-Boigny, est effectivement l'auteur de *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*⁹⁶, il propose, dans l'ouvrage dirigé par Sylvie Chalaye autour de la poétique de Kossi Efoui, un article qu'il intitule : « pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui ».⁹⁷ Ambroise Têkeo-Agbo a produit en 1997 deux articles qui installent la poétique éfouienne comme régime novateur de la littérature togolaise.⁹⁸ Et, du côté des études théâtrales les travaux essaient après les premiers, entrepris par Sylvie Chalaye dans la dynamique des écritures contemporaines comme le volume *Africultures* qu'elle coordonne en 1998 autour des Festivals de Limoges et Avignon : *Théâtres en écritures*.⁹⁹ Le souci est alors d'inscrire les dramaturgies afro-contemporaines de l'époque dans une approche textuelle et non plus scénique les renvoyant à une poétique du folklore. Dans *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*¹⁰⁰ paru en 2001, elle propose

⁹³ CHAVELET, Diane, *La parole délivrée, performance, organisation et circulation du texte dans la littérature d'Afrique subsaharienne de langue française contemporaine*, thèse de doctorat en préparation, Université de Paris Diderot.

⁹⁴ LEGAULT, Etienne, *Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui*, Mémoire de la Maîtrise en Etudes Littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012.

⁹⁵ BAKAYOKO, Abdramane, *La dramaturgie « kossienne » et la question de l'immigration dans Récupérations et Le Carrefour*, mémoire de master en Lettres Modernes, Université Alassane Ouattara.

⁹⁶ TRAORE, Dominique, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Editions Le Manuscrit, 2008.

⁹⁷ TRAORE, Dominique, « Pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., pp. 22-29.

⁹⁸ TEKO-AGBO, Ambroise, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemjrodo », *Notre Librairie*, N°131, « Littérature togolaise », 1997, pp. 141-149 ; « Josué Kossi Efoui ou les fragments d'une nouvelle dynamique de l'écriture togolaise », in RIESZ, Janos, AMEGBLEAME, Simon. A. (dir.), *Histoire, littérature, et société au Togo*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, pp. 111-136.

⁹⁹ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtres en écritures, Africultures*, n° 10, Paris, L'Harmattan, septembre 1998.

¹⁰⁰ CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*, coll. « Regards croisés », Carnières, Lansman, 2001.

déjà une analyse approfondie de *La Malaventure* et, via le travail d'encyclopédie numérique entrepris sur *Afrithéâtre*,¹⁰¹ on recense plusieurs parcours dramaturgiques analysant certains textes de Kossi Efoui. C'est bien entendu l'ouvrage collectif qu'elle dirige suite au colloque international sur l'auteur qui permet d'en prendre la mesure. Mais on compte déjà nombre d'études sur la poétique éfouienne dans *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*¹⁰² (évoquée plus haut), dans *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*¹⁰³ (2001), dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*¹⁰⁴ un ouvrage qu'elle publie en 2003 avant de faire paraître, l'année suivante, aux éditions Théâtrales : *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*.¹⁰⁵ En 2006, un premier bilan historique est dressé dans *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*.¹⁰⁶ Mais nous pensons également à *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*¹⁰⁷ – qu'elle dirige en 2008 et dans lequel elle pose une poétique des « corps en écritures ». Cet ouvrage contient, par ailleurs, un article de Laurence Barbolosi sur la polyphonie épique et l'épopée lyrique dans le théâtre de Kossi Efoui¹⁰⁸ ainsi qu'une approche de cette dramaturgie sous l'angle de la boxe et de la « frappe » par Sylvie Ngilla¹⁰⁹ qui a soutenu depuis une thèse sur le « chaos »¹¹⁰ dans les dramaturgies africaines francophones où elle évoque une dizaine de pièces du corpus éfouien.

Dans *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*,¹¹¹ Sylvie Ngilla s'intéresse à la question de l'engagement et du sacrifice en analysant la pièce *Happy End*. Cet ouvrage collectif répondant d'une approche en études théâtrales, compte une vingtaine d'articles explorant tous la poétique éfouienne selon une approche précise visant mettre en

¹⁰¹ <http://www.afritheatre.com/repertoireauteur.php>

¹⁰² CHALAYE, Sylvie (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, op. cit.

¹⁰³ CHALAYE, Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2001.

¹⁰⁴ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noires francophone*, Rennes, PUR, 2003.

¹⁰⁵ CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Théâtrales, 2004.

¹⁰⁶ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, Paris, Notre Librairie, revue des littératures du Sud n° 162, ADPF/Cultures-France, 2006.

¹⁰⁷ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, Baltimore, L'Esprit Créateur, vol. 48/3, Johns Hopkins University Press, 2008.

¹⁰⁸ BARBOLOSI, Laurence, « Le Théâtre de Kossi Efoui: polyphonie épique ou épopée lyrique », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, op.cit., pp. 33-40.

¹⁰⁹ NGILLA, Sylvie, « Frapper les rythmes, frapper les corps: dramaturgie du k.o. chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, op.cit., pp. 66-75.

¹¹⁰ NGILLA, Sylvie, *Nouvelles dramaturgies africaines francophones du chaos*, thèse de doctorat de Philosophie, University of Minnesota/Paris 3, 2014.

¹¹¹ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Africultures, n°86, Paris, L'Harmattan, 2011.

exergue le motif de l'échappée et du « marronnage créateur »¹¹², une posture par ailleurs revendiquée par Kossi Efoui « comme un engagement esthétique et philosophique essentiel à sa démarche d'écrivain ».¹¹³ Sylvie Chalaye en rappelle le principe en introduction de *Corps marron*, ouvrage dans lequel elle consacre un chapitre à la dramaturgie « ductile et insaisissable » de Kossi Efoui fondant une esthétique faite de « masques et de facéties »¹¹⁴ :

[Les] dramaturgies afro-contemporaines se sont pourtant engagées dans une démarche qui refuse autant l'assignation identitaire bien-pensante issue de la postcolonie que l'imitation occidentale et convoquent une approche dramaturgique de la scène et du jeu qui ne renie pas le marcottage colonial et sa botanique culturelle d'hybridation, mais qui s'inspire d'une pratique héritée de l'esclavage, celle du marronnage, c'est-à-dire une aptitude à trouver de l'espace là où on ne vous en laisse pas, à travailler dans le pli, à jouer des masques, à ne jamais être où on vous attend, et à inventer en ne comptant que sur soi, rien dans les mains, rien dans les poches !¹¹⁵

Outre celles précédemment évoquées, on retrouve dans *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, une étude de Christophe Konkobo autour du « *Carrrefour* du théâtre et ses revenants », Amos Fergombé explore « les ruses d'un *Corps Liquide* », Edwige Gbouablé y questionne les mutations dramaturgiques, Bassidiki Kamagaté¹¹⁶ « l'espace dramatique comme palimpseste du tragique et de l'exil », Romain Piana la question de la tragédie et de la métamorphose dans *Io*, Paul Balagué le motif de la « fracture », Anaïs Nony¹¹⁷ la question du « dés-encrage » et de l'exil dans *Concessions*, Laurence Barbolosi « le corps-texte comme dernier palimpseste » où elle poursuit son travail sur la « *monumentum* » dans la poétique éfouienne, Fanny Le Guen interroge « l'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoui », Maria Brewer évoque le principe de la « cérémonie du devenir-visible », Suzie Suriam la « désappropriation/réappropriation du corps et de l'espace », Krystyna Maslowski présente les motifs de la parabole et de la veillée dans *Le Petit Frère du Rameur*, Judith Miller s'intéresse plus particulièrement au texte *Récupérations*, Virginie Soubrier traite quant à elle de la tragédie ainsi que de l'utopie et Sylvie Chalaye, qui dirige l'ensemble, propose une approche du théâtre éfouien par le « blackface » et la culture blues.

¹¹² Un concept forgé par Sylvie Chalaye à partir d'une formule de Kossi Efoui.

¹¹³ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op. cit., 2011.

¹¹⁴ CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, Caen, Passage(s), 2018, p. 79.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.16.

¹¹⁶ Il est également l'auteur de KAMAGATE, Bassidiki, « Le peritexte comme manifeste de l'insoumission créatrice. La réflexivité dans le théâtre de Kossi Efoui », *Estudios Romanicos*, Volumen 20, 2011, pp. 127-138.

¹¹⁷ Qui a également publié : NONY Anaïs, « L'étendue poétique comme lieu de transhumance chez Kossi Efoui », *Cahiers de la nouvelle Europe*, N°15, 2012, pp. 201-201 ; « Agency in Exile: Spectatorship, Television, and Mediation in Kossi Efoui's play *Récupérations* », *The French Review*, 89.3, 2016, pp. 134-147.

Il faut également citer l'article de Christine Ramat, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures », ¹¹⁸ qui évoquera elle aussi les motifs du grotesque et du monstrueux caractérisant une recherche nouvelle de la part de ces écritures qui questionnent les territoires de l'altérité. Alice Carré s'est intéressée aux questions identitaires par le biais du motif de la quête et a notamment travaillé sur *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*.¹¹⁹ Enfin, Amélie Thérésine dans son ouvrage consacré à Dieudonné Niangouna¹²⁰ et qui concède une large place à la définition du champ dramatique afro-contemporain francophone en ouverture, a bien montré l'importance de la poétique éfouienne ainsi que la manière dont le capital symbolique et esthétique de Kossi Efoui participe encore aujourd'hui de l'inscription des nouveaux auteurs dans le champ, comme un jalon de mesure de l'inédit. Elle y fait, bien sûr, également référence aux positions critiques et au discours auctorial autour de l'africanité qui dessine lui aussi une certaine radicalité, amenant les générations suivantes à s'en réclamer ou à s'en détacher mais nécessairement à se positionner.

Forger de nouveaux outils

Chez Kossi Efoui, les problématiques africaines, précoloniales, coloniales, comme postcoloniales, se veulent donc lancinantes bien que l'écriture soit sciemment pensée en dehors des habituels marqueurs de l'africanité et qu'elle soit philosophiquement posée par le biais de la mondialité¹²¹ : mondialité des rapports de domination, mondialité des événements traumatiques, mondialité du capitalisme¹²² et de la chosification des corps amorcée par les traites négrières¹²³ dont découlent la construction d'une image des afrodescendants enfermée dans le concept de l'altérité ayant toujours été un faire-valoir. Tout ceci dans une perspective transhistorique dont l'objectif serait de décrypter les origines de la barbarie. Mue par un élan dirigé vers l'avenir et parce que, comme il le souligne si bien, il faut impérativement

¹¹⁸ RAMAT, Christine, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 7 | 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/973> (consulté le 25.02.2018)

¹¹⁹ CARRE, Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2007) N° 0 : En quête du sujet, mis à jour le : 20/02/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329> (consulté le 25.02.2018)

¹²⁰ THERESINE, Amélie, *Le Théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole*, Condé-sur-Noireau, Acoria, 2013

¹²¹ Concept emprunté à Edouard Glissant. Voir également : ELIZEON, Isabelle, *Esthétiques de la Mondialité sur les scènes contemporaines, corps et écritures du déplacement*, thèse de doctorat en Etudes théâtrales, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2017.

¹²² Entendu au sens large comme régime économique et social dans lequel les capitaux, source de revenu, les moyens de production et d'échange n'appartiennent pas à ceux qui les mettent en œuvre par leur propre travail.

¹²³ WILLIAMS, Éric, *Capitalisme et esclavage*, (1944), Paris, Présence Africaine, 2000.

redessiner « les échelles de valeurs de notre contemporanéité problématique », ¹²⁴ et « répondre » ¹²⁵ par de nouvelles expressions à ces nouvelles expériences ; l'image prophétique que porte le titre de son texte critique, *Le Théâtre de ceux qui vont venir demain*, invite à imaginer une création sans limites mais surtout sans carcans.

Il dit en effet la volonté de faire exister quelque chose dans un espace concret bien qu'indéfini. ¹²⁶ C'est donc dans l'avenir que se situe la clef et non dans ce qui existe au présent. Mais l'avenir nécessite aussi d'être lu avec un regard neuf, lui-même débarrassé d'attentes spécifiques. Il s'agit d'une invitation à créer. Cette invitation s'adresse aux artistes mais aussi aux lecteurs et aux critiques : « cela signifie également, dans un premier temps, des propositions de *modèles critiques* qui mettent en relief les questions qui servent de ressort aux diverses démarches créatrices, dans le contexte global de l'aventure théâtrale ». ¹²⁷ Cette interpellation s'adresse donc à ceux qui pensent ces œuvres, et qui doivent forger des outils à la hauteur de leurs singularités poétiques. Sylvie Chalaye interpelle sur cette faille critique qui persiste encore et qu'elle considère pour sa part comme les territoires « impensés du théâtre contemporain » :

L'approche dramaturgique des théâtres contemporains, quelle que soit leur force de déconstruction, reste inféodée à la norme dramatique occidentale héritée de la tradition théâtrale du siècle classique. Si la discipline des Études théâtrales s'est intéressée, dès sa naissance dans les années 60 (Chalaye et Urrutiaguer, *Études Théâtrales. Les origines*, 122-132), aux formes dramatiques non-occidentales, puis à l'interculturalité à travers les pratiques de Brook ou de Mnouchkine dans les années 1980 et les recherches de Patrice Pavis ou Georges Banu, la démarche restait une investigation depuis les rivages des théâtres occidentaux et restait bien arrimée sur les fondations et les références des expressions dramatiques séculaires. Aussi le regard porté sur les expressions scéniques d'Afrique et des Caraïbes restait orienté et filtré par les canons occidentaux et surtout incapable de voir autre chose que ce qu'il était possible de reconnaître, donc incapable d'envisager l'inouï, voire l'hérésie, en bref incapable d'aborder ce qu'il faut bien définir comme « un impensé dramaturgique ». [...] Ces dramaturgies mettent en crise le spectateur, déplacent son point de vue et bousculent ses repères. Les canons dramaturgiques traditionnels, les modèles aristotéliens ne sont plus des outils d'analyses opérants. Ces dramaturgies improbables obéissent à des poétiques impensées. ¹²⁸

¹²⁴ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ C'est ce qui conduit Virginie Soubrier à formuler l'hypothèse d'un élan utopiste dans ses travaux, SOUBRIER, Virginie, « Tragédie et utopie chez Kossi Efoi », in *Le théâtre de Kossi Efoi : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 228.

¹²⁷ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

¹²⁸ CHALAYE, Sylvie, « Théâtres et marronnages en postcolonie ou les impensés du théâtre contemporain », in SOLBIAC, Rodolphe (dir.), *Pensée, pratiques et poétiques postcoloniales contemporaines*, coll. "Questions contemporaines", Paris, L'Harmattan, 2018.

Aux prises avec des processus historiques « monstrueux », ¹²⁹ que Sylvie Chalaye, par emprunt à une formule de Koffi Kwahulé prononcée lors d'un entretien, nomme « le syndrome Frankenstein », et qui concernent les mutations (et leurs inéluctables conséquences) des métissages forcés induits par la colonisation ; les dramaturgies afro-contemporaines francophones ne cessent de déjouer les idées reçues et de battre en brèche les conventions ou les effets de mode du théâtre en proposant des esthétiques d'ordre inédit. Cette monstruosité, sur laquelle nous reviendrons sous l'angle de la défiguration, rejoint l'hybridité de leurs poétiques et la radicalité de leurs esthétiques auxquelles fait écho l'idée de les regrouper comme génération dramatique sous l'appellation « Enfants terribles des Indépendances », ¹³⁰ « en référence à la tradition orale africaine où l'expression désigne celui qui s'engendre, se nomme seul et dont l'audace va jusqu'au meurtre des parents ». ¹³¹

Néanmoins, dans le domaine des Études Théâtrales, il est encore trop peu question de l'apport des dramaturgies afro-contemporaines francophones aux mutations du drame. L'objectif principal de la présente thèse s'inscrit justement dans une volonté de rendre compte des modalités poétiques d'une œuvre originale tout en tentant d'élaborer un appareil critique nouveau, puisqu'il s'agit de poétiques novatrices. Ces écritures s'intègrent à la cohérence de l'historiographie critique du théâtre moderne et des arts puisque l'histoire dont a hérité Kossi Efoui est avant tout celle du capitalisme mondial qui tend à réduire les conditions économiques, culturelles, sociales et politiques de la cohabitation du pluriel au profit de l'uniformisation. Cette dynamique ne questionne-t-elle pas avant tout le formatage de nos représentations et la nécessité de se figurer le monde autrement, de construire avec « la mémoire devant », ¹³² comme autant de corps que les espaces de la création théâtrale permettraient de révéler ? Car, pour Kossi Efoui, « Le passé est devant nous. Le futur derrière. [et] Le présent, c'est la tranquillité plus ou moins grande avec laquelle nous traversons l'apocalypse ». ¹³³ Cette affirmation peut d'ailleurs être mise en parallèle des démarches afrofuturistes. Ce mouvement a porté depuis les années 1960 aux Etats-Unis l'idée que face à

¹²⁹ CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2004, p. 55.

¹³⁰ CHALAYE, Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, *Africultures*, 1997, URL : <http://africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/> (consulté le 25.03.2018)

¹³¹ THERESINE, Amandine, *Le Théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole*, Condé-sur-Noireau, Acoria, 2013, p. 27.

¹³² Nous empruntons cette expression à François Tanguy qui dit : « Le théâtre ? C'est résister, pas reprendre, pas regagner parce qu'on a perdu. Résister, cela veut dire se souvenir : la mémoire devant, pas derrière », à propos de *Soubresaut*, Théâtre du Radeau, [en ligne], URL : <http://leradeau.fr/creations/soubresaut/soubresaut-propos/> (consulté le 15.03.2018)

¹³³ EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, p.124.

la béance mémorielle laissée par l'esclavage et les traites transatlantiques, les communautés afrodescendantes trouveraient une voie de résilience en se réinventant une mémoire du futur. Cette dernière consiste essentiellement à ouvrir et à créer, par l'imaginaire, d'autres modes de récits et d'autres espaces d'appartenance tout en fondant une véritable mythologie afroascendante (dans un rapport finalement anachronique à la mémoire).

L'écriture de Kossi Efoui est marquée par l'hétérogénéité de la forme dramatique, entre narrativisation, poésie, réécriture et non coopération des dialogues.¹³⁴ Dans ses pièces, plus souvent découpées en tableaux ou en séquences qu'en actes et en scènes, les fables prolifèrent et s'enchâssent. Les personnages sont davantage identifiés par leur fonction dramaturgique que par des noms. Les œuvres dépeignent souvent des personnages pris au piège ou bloqués dans une situation d'entre-deux, en quête d'une échappatoire concrète ou symbolique. Cette tension dramatique se donne également à lire dans l'espace qui est fait de lieux véhiculant l'ambivalence entre clôture et ouverture à l'image du carrefour dont la symbolique est largement déployée au fil des œuvres. Le rêve est alors souvent l'unique espace de liberté qui permette d'actualiser sa présence au monde. C'est le cas dans le triptyque *Le Carrefour - La Malaventure - Que la terre vous soit légère*, où le lecteur-spectateur apprend, *via* l'épilogue, que la pièce est en fait entièrement construite sur le principe d'une mise en abyme imaginaire dans laquelle un détenu rejoue le drame de sa vie et réécrit ainsi son histoire en observant le ciel par la fenêtre de sa cellule. On retrouve donc le motif de l'espace intérieur évoqué en ouverture de notre introduction. L'écriture dramatique de Kossi Efoui étant inclassable dès les premières heures, Scherer justifie de la présenter finalement par défaut comme un « drame » :

Les pièces africaines sont d'une grande variété et il est difficile de les désigner par des termes qui en regroupent vraiment les caractéristiques. La distinction entre tragédie et comédie, qui convenait assez bien à la France du XVII^e siècle, n'est pas ici opératoire, ne serait-ce que parce que les pièces sérieuses contiennent quelques fois des situations ou même des répliques qui sont comiques, et qu'inversement une comédie peut impliquer des situations dangereuses ou une atmosphère tendue. À l'intérieur du théâtre sérieux, la variété est grande également. Au reste le dogme classique de la séparation des genres n'a pas cours en Afrique. L'adjectif « sérieux », d'emploi pratique et fréquent, possède à la fois des avantages et des inconvénients. Il exclut le comique, mais il renvoie à un manque plus qu'à une originalité. Est sérieux ce qui n'est pas frivole. Comme rançon de son extension, la notion est assez vide. Elle peut n'être qu'un fourre-tout. On en dira autant, sinon plus, du mot

¹³⁴ Sur les « façons de raconter » au théâtre, voir RYNGAERT, Jean-Pierre, in *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op.cit.*

« pièce », qui a été employé pour désigner des recherches esthétiques nouvelles au XVIII^e siècle, mais ne permet pas de distinguer entre le « sérieux » et le risible. Le mot le plus adapté au contexte africain sera finalement celui de « drame ». Le genre et le mot sont nés en France au XVIII^e siècle, au milieu de beaucoup de contestations et d'hésitations. Étymologiquement, le mot signifie simplement action, sans préjuger du caractère émotif de cette action, qui peut, selon les moments, faire rire ou pleurer.¹³⁵

Le corpus

L'analyse de cette poétique si singulière révèle que l'écriture de Kossi Efoui se veut effectivement « transgenre » pour reprendre un article de presse paru dans *Le Magazine Littéraire* en 2011 au sujet de *L'Ombre des choses à venir*, un roman dont la fiction met justement en scène des personnages « transgenres ». Mais, c'est surtout que cette écriture est à penser en dehors des lignes de démarcation et est, par exemple, avant tout marquée par l'épreuve mentale mais aussi physique de l'espace du plateau.¹³⁶ Un espace qui convoque toujours des corps, qu'ils soient absents (voix), figuratifs (marionnettes et objets) ou humains (comédiens) comme les grands témoins des capacités introspectives de l'être humain. Penser le corps, cela revient à s'interroger sur la matière, tout ce qui fait forme, et au théâtre les possibilités sont multiples car les outils nombreux : espace, décors, sons, costumes, comédiens, lumières... Mais aussi langage, écriture. Le corpus de notre étude se compose de l'ensemble de l'œuvre dramatique jusqu'aux pièces les plus récentes et encore inédites que nous reproduisons, dans leurs versions plateau, en annexe. Nous évoquons également *L'Oubli de l'eau*, premier volet des *Suites prométhéennes*, spectacle conçu en compagnonnage avec Théâtre Inutile cette année (2018). Notre corpus primaire est donc constitué d'une vingtaine de textes et nous élargissons à certaines nouvelles qui appuient notre démonstration et peuvent être envisagées comme des monologues. Ces textes sont tous écrits entre 1989 et 2017 : *Le Carrefour* (1989), *Récupérations* (1992), *La Malaventure* (1993), *Le petit frère du rameur* (1995), *Que la terre vous soit légère* (1995), *Happy End !* (1997), *La Ballade des voisins anonymes, monologue pour un drôle d'oiseau* (1998), *Le Corps liquide* (1998), *Sans nom propre* (1998), *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio* (2000), *Le Faiseur d'histoires* (2000), *Enfant je n'inventais pas d'histoires* (2001), *Concessions* (2005),

¹³⁵ SCHERER, Jacques, *op.cit.*, pp. 79-80.

¹³⁶ Sur ce sujet, voir les différents entretiens du volume des annexes. Par exemple, DECHAUFOUR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

Io(tragédie) (2006), *Volatiles* (2006), *Oublie !* (2010), *Le choix des ancêtres* (2011), *En Guise de divertissement* (2013), *La Conférence des chiens* (2015) et *Sans ombre* (2017). Nous évoquons néanmoins de manière plus ponctuelle les textes romanesques écrits par Efoui ainsi que la très récente pièce brève *L'Oubli de l'eau* (2018) imaginée en compagnonnage avec la Cie Théâtre Inutile pour un projet intitulé *Suites Prométhéennes*. Notre approche prend en compte le texte comme un matériau global du travail d'écriture. Nous considérons que le geste théâtral de Kossi Efoui préside toujours à son écriture, favorisant une dramaticité qui contamine également l'œuvre littéraire et l'éclaire. C'est pourquoi il nous paraît essentiel de bien comprendre l'œuvre théâtrale pour entrer de plain-pied dans l'œuvre romanesque...

Enfin, le choix s'est opéré par souci d'explorer la plasticité des textes et comment leurs mouvements concourraient à servir un geste dramatique dont nous souhaitons cerner les contours. Nous tentons donc, au fil de ces pages, de décrypter ce qui fait la spécificité d'une écriture qui rend sensible le geste de l'élaboration et de l'accomplissement du processus de création comme on observerait un peintre traçant sous nos yeux les traits et les contours d'une figure. *In fine*, nous souhaiterions interroger la paradoxale possibilité, de lire, de dire ou d'écrire la marionnette en dehors de toute référence didascalique ou de tout discours descriptif. À l'origine se trouve donc le postulat selon lequel les mécanismes de la marionnette et la philosophie qu'elle porte, dont découle l'adjectif « marionnettique », peuvent habiter la stylistique d'un texte et en influencer la structure quand bien même il ne s'agirait pas de la faire exister en tant qu'objet matériel. L'auteur exploite l'entre-deux d'un univers qui la relie justement à l'invisible et qui fait qu'on la considère davantage comme une matérialisation des espaces mentaux¹³⁷ que comme une invisible figuration – signe de ce que le théâtre peut produire de novateur, c'est-à-dire de ce qu'il peut créer et non seulement représenter ou recréer.

La force du théâtre de Kossi Efoui est de se faire acteur au monde en ramenant le théâtre sur le devant de la scène afin de mieux souligner la spectacularité souvent annihilante de nos sociétés. En cela, il use de tous les mécanismes permettant de créer des effets de distanciation. Les corps de l'ours césairien sont alors convoqués dans un espace qui se trouve fréquemment être la clef de compréhension du texte et qui met en scène, selon une esthétique du débordement qui confine au baroque (dans son acception contemporaine), des typologies

¹³⁷ Nous pensons par exemple aux travaux de Marie Garré Nicoara, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de Doctorat en Arts de la scène, Université d'Artois, 2013 ; et à ceux, en cours, de Margot Dacheux, *Intériorités fantasmées : espaces mentaux sur la scène contemporaine*, thèse de Doctorat en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, en préparation.

déroutantes. Ces corps « marionnettiques » se donnent à voir par exhibition de leurs conflits intrapersonnels et par le biais de la parole qui est au centre du geste éfoui. En effet, dans cette dramaturgie qui procède par emboîtement, en tableaux, et que l'on qualifiera par conséquent de séquentielle, la didascalie se veut rarement informative pour répondre davantage d'un usage poétique. Dès lors, les lieux qui se dessinent, toujours incertains et mouvants, sont avant tout ceux de la parole, ultime espace permettant l'existence du corps, nous amenant à nous questionner sur leur nature que cette poétique si singulière fait exister. Quels espaces, quels corps, quels enjeux ? Comment ces différents éléments entrent-ils en résonance avec le terreau indéniablement politique, historique et social que donnent à voir, chez Kossi Efoui, en toile de fond, les éléments de la non fiction ?

Cette dimension métathéâtrale qui se construit sur le marionnettique est le signe que l'écriture de Kossi Efoui se veut également pensée de la « poïétique »¹³⁸ selon les travaux de René Passeron : à la fois étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre, qu'approche sémiotique d'un métadiscours autour de l'incrustation de cette pensée dans les motifs de l'œuvre elle-même. Quels sont alors les tenants et les aboutissants d'une présence de la « poïétique », instaurée en tant que geste, dans la fiction qui entérine par ailleurs son statut d'objet poétique ? Nous verrons comment, chez Kossi Efoui, la poïétique du geste, articule à la fois le motif de l'engendrement au sens propre du terme, à la genèse de l'art et quels sont les enjeux politiques de cette « attitude » irréductiblement esthétique vis-à-vis du geste d'écriture. Nous explorons donc à la fois une démarche rejoignant la « poïétique » en tant que méthode de recherche, et une écriture qui fictionnalise la « poïétique » (en tant que processus visant à donner une forme à l'informe) au sein même de l'œuvre. Pour ce faire, l'écriture exploite les grandes structures dramatiques et la manière dont elles questionnent la mise en jeu du réel.

Nous souhaitons donc ici interroger les enjeux esthétiques, ainsi que les matériaux poétiques dans lesquels puise l'écriture de Kossi Efoui afin d'en identifier l'originalité, l'inventivité, la dimension inouïe, afin de déjouer la vision énigmatique qu'on tend encore à projeter sur elle. C'est par le corps et par sa projection dans les œuvres, notamment, par la marionnette, que se déploie une certaine vision du corps scénique que sert l'écriture, qu'elle soit ou non dramatique, dans le but de faire advenir une vision du monde propre à l'auteur. Notre ambition est donc de résoudre l'énigme du théâtre de Kossi Efoui en montrant sa

¹³⁸ PASSERON, René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Cachan, Ae2cq éd., 1996.

dimension innovante et en quoi il crée une dramaturgie inédite qui passe par le marionnettique. Ce faisant, elle convoque finalement une tension relevant plutôt d'un phénomène de projection figurative que nous tenterons de définir car il ne s'agit pas ici d'un *medium*¹³⁹ mais bien d'un support qui existe en tant que tel. Notre objectif est donc de définir les modalités dramaturgiques de ce que nous appelons « drame figuratif » en théorisant une de ses esthétiques ainsi que la spécificité du théâtre de Kossi Efoui.

Le choix de la figure

Nos questionnements sur la figure sont nés d'une expérience de création en collaboration avec Kossi Efoui que relate le *making off Io à Lubumbashi*¹⁴⁰ co-réalisé avec Jeanne Lachèze. En 2011 nous nous sommes rendues pendant plusieurs mois à Lubumbashi en République Démocratique du Congo pour y conduire un projet de mise en scène de *Io (tragédie)* à l'Institut Français de la Halle de l'Etoile avec la compagnie semi-professionnelle *Mulao*. L'épreuve du texte au plateau, le travail scénographique, autour du masque et de la marionnette, mené avec le plasticien Trésor Malaya et l'expérience d'une pratique de dramaturge auprès de la Cie,



du metteur en scène Fabien Kabeya et de Kossi Efoui lui-même nous ont permis de prendre l'ampleur de la présence figurative, de mesurer la corporéité de sa présence dans le rapport au plateau ainsi que les enjeux qu'elle pouvait mettre au jour sur un territoire tel que celui du Katanga (province au sud de la R.D.Congo à laquelle nous sommes rattachée pour y avoir longuement vécu). C'est donc à la faveur de cette expérience que nous avons découvert le vertige de la figure et de la marionnette. Pour Edward Gordon Craig, « La marionnette fit jadis plus grande figure que [n]ous-même »...¹⁴¹

¹³⁹ Chez Kossi Efoui le *medium* serait d'ailleurs plutôt l'acteur.

¹⁴⁰ Un film documentaire co-réalisé avec Jeanne Lachèze retrace cette expérience : <https://www.youtube.com/watch?v=dwLnhFPiEfk>. Voir également : SADAI, Célia, « Rencontre autour de Io de Kossi Efoui, avec Pénélope Dechaufour, Jeanne Lacheze et Kossi Efoui. », *La plume Francophone*, [en ligne] URL : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-io-tragedie-de-kossi-efoui-a-lubumbashi-87699887.html> (consulté le 21.07.2018)

¹⁴¹ CRAIG, Edward, Gordon, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, 1999, p. 103.



Figure 10 *Io (tragédie)*, Cie Mulao© Jeanne Lachèze



Figure 11 *Io (tragédie)*, Cie Mulao© Jeanne Lachèze

Dans notre travail, la figuration est à entendre non pas uniquement dans le sens galvaudé qu'on lui connaît aujourd'hui, c'est-à-dire comme le fait de représenter quelque chose en passant par l'image, mais dans le lien qu'elle entretient avec la « figure »¹⁴² et la manière dont elle questionne les représentations ontologique de l'humain. Nos travaux de recherche ont été initiés à l'issue d'un travail de Master qui portait sur la « poétique du mouvement » dans cinq textes dramatiques de Kossi Efoui. Cette amorce a été l'occasion de cerner d'une part l'importance du détour – symbolique, allégorique, métaphorique – dans les œuvres de cet auteur, d'autre part, de prendre la mesure de l'importance de sa rencontre avec Nicolas Saelens et la Cie Théâtre Inutile. En effet, quand on observe les parcours artistique et institutionnel de Kossi Efoui, on note une volonté de s'impliquer dans les projets scéniques liés à ses textes et même d'y intervenir très concrètement. Selon sa propre formule : « le véritable évènement, c'est la scène », ¹⁴³ on comprend donc l'émergence progressive mais exponentielle de la démarche de l'écriture de plateau que Kossi Efoui et Nicolas Saelens mènent en revanche dans une dynamique singulière qu'il conviendra de définir. La complexité des rapports avec les metteurs en scène précédents ou avec certaines institutions comme le festival des Francophonies en Limousin, dirigé à l'époque par Monique Blin, ou Théâtre Ouvert, traduit à la fois une irréductible vision esthétique du théâtre mais aussi la nécessité d'une certaine approche du plateau qui trouvera écho dans la pratique de l'objet telle que la conçoit justement Nicolas Saelens. C'est-à-dire selon une conscience sensible des potentialités associées au fait d'exploiter une multitude d'écritures scéniques sous l'angle de la manipulation des matériaux : voix, corps, texte, sons, lumières, objets, matières, costumes *etc.*

Cet évènement que représente la forme scénique est bien plus qu'un motif concernant le passage du texte au plateau puisqu'il est au cœur des problématiques qui agitent le théâtre de Kossi Efoui. Dès sa première pièce, *Le Carrefour*, il est en effet déjà question de théâtre dans le théâtre. La marionnette est l'autre élément, et ce n'est pas sans lien, qui est présent dès les premiers écrits de Kossi Efoui et qui coïncide avec cette notion de « mouvement ». La jonction d'un texte sans cesse mouvant – symptôme d'un matériau pérenne et fondateur mais secondaire que l'auteur retravaille inlassablement (particulièrement quand il est confronté au plateau) de la présence du pantin, du masque ou de la marionnette comme principe de travail ;

¹⁴² SERMON, Julie, « Figure (approche théorique) », CORVIN, Michel (dir.), in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op.cit.*, pp. 558-559.

¹⁴³ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

et le tournant de la rencontre avec Nicolas Saelens, qui propose depuis toujours un théâtre de manipulation, est le signe d'une esthétique éfouienne se focalisant sur le corps et sur le geste. C'est la raison pour laquelle les spectacles de la Cie Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui nous ont effectivement paru faire sens et révéler, à leur tour, ce que l'auteur tentait de mettre en exergue par ses textes. C'est par le détour évoqué ci-dessus que s'opère cette correspondance des codes comme l'explique lui-même Nicolas Saelens au sujet de la marionnette : « pour questionner quelque chose, on passe par le détour, le truchement. Le théâtre est un jeu, mais un jeu très sérieux. »¹⁴⁴

Dans ce dialogue avec Kossi Efoui, Nicolas Saelens revient sur l'origine de leur rencontre en expliquant qu'il a tout de suite été frappé par une dramaturgie se pensant sur le mode du « système » et de la marionnette. Il dit exactement : « il me semblait que Kossi avait une écriture « marionnette », une écriture qui portait en elle matière à manipuler. »¹⁴⁵ La problématique du mouvement, que nous avons d'abord abordée en observant les motifs thématiques du voyage, de la transhumance, de la migration, de l'exil ou encore de la déportation, avait mis au jour une certaine tension dramatique entre mobilité et immobilité. Nous avons remarqué que l'écriture de Kossi Efoui fonctionnait selon un agencement dramaturgique qui articulait une poétique de la captivité (souvent par le biais d'un certain traitement de l'espace) à une typologie singulière des corps. Ces derniers occupent en effet une place débordant la fiction, ou le statut du personnage, pour se faire sujet, objet et support de l'écriture dramaturgique.

C'est en partant du terme « marionnette », dont l'usage est très courant chez les praticiens du milieu des arts de la marionnette, que Julie Sermon a forgé un concept opérant pour penser les écritures relevant de ce qu'elle pose comme un nouveau régime de théâtralité.¹⁴⁶ Les « dramaturgies marionnettes » concernent des écritures comme celles de Marion Aubert, Philippe Minyana, Philippe Aumont ou encore Valère Novarina. L'idée de l'existence d'une « dramaturgie » ou d'une « écriture » qui serait « marionnette » est pertinente et novatrice en bien des points puisqu'elle rappelle la révolution du drame moderne en dépassant la scission texte/plateau et en s'élaborant sur le principe de la transversalité des arts. Le champ des « dramaturgies marionnettes » se propose de penser la présence de

¹⁴⁴ SAELENS, Nicolas, « Rencontre sur la route, dialogue entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens », entretien retranscrit dans le dossier artistique de *Happy End*, 2008, [en ligne], URL : https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2016/01/dossier_du_spectacle_happy_end.pdf (consulté le 12.05.2018)

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettes », *L'Annuaire Théâtral*, N°48, 2010, pp. 113-129, [en ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2010-n48-annuaire016/1007844ar/> (consulté le 21.07.2018)

l'objet, ou des résurgences de celui-ci, à la fois dans les écritures destinées à la marionnette et mises en scène par l'objet mais au-delà, puisque ce régime théâtral traite tout aussi bien de la prégnance de l'objet et de l'effet marionnettique dans les systèmes d'écriture eux-mêmes. Nul besoin donc qu'une marionnette soit explicitement mentionnée pour que le marionnettique advienne. Il s'agit d'une écriture se fondant sur le sensible et travaillant à la déconstruction des codes dramatiques en passant par un certain traitement du corps. Si la marionnette est surtout connue dans sa dimension scénique, elle est encore trop souvent mise à la marge des réflexions autour des arts ou victime de préjugés quant à son lien avec la forme spécifique du « guignol » et/ou ses connivences avec le jeune public, les formes populaires et orales à connotations souvent archaïques. La marionnette mérite pourtant d'être portée par un discours qui lui redonne l'importance qu'elle occupe depuis toujours dans les sociétés humaines (importance politique, populaire et métaphysique).

En faire un modèle critique nous semble pertinent à bien des égards puisqu'elle a officié comme fer de lance du renouvellement théâtral ayant abouti à la libération des formes et aux poétiques dramatiques modernes et contemporaines telles que nous les connaissons aujourd'hui (déconstruction des normes et poétiques de plateau, travail de montage et de tressage des écritures scéniques fragmentées que le spectacle articule ensemble). Objet clef pour penser la « crise du drame », les apports innovants de la marionnette par des artistes qui la découvraient parfois et qui étaient avant tout attachés à un projet de « rethéâtralisation » en pleine période du réalisme et du naturalisme, sont au cœur de la recherche actuelle en Études théâtrales ainsi qu'en témoignent également les travaux de Didier Plassard ou d'Hélène Beauchamp. Ainsi, la marionnette fut tant un objet de contestation politique qu'une source de protestation artistique ayant pour enjeu « l'attaque » du théâtre officiel et des institutions. La conquête subversive de la marionnette sur les scènes du théâtre européen, à la fois clandestine et à la marge, prise dans les carcans du réalisme mais happée par les apports du symbolisme et aboutissant quelques années plus tard aux réflexions brechtiennes autour de la distanciation, connurent selon nous des ramifications ayant nourri, même inconsciemment, les auteurs dramatiques de l'extrême contemporain :

Selon Jean-Pierre Sarrazac, « le *carrefour naturo-symboliste* constitue le portique idéal pour aborder plus globalement la crise et les mutations de la forme dramatique au XXe siècle. » [...] Jean-Pierre Sarrazac explique [au sujet de cette formule - *carrefour naturo-symboliste*, qu'elle] tient compte de « cette relation de compromis ou de tension qui s'instaure dans un grand nombre de pièce au tournant du siècle entre un théâtre tourné vers le monde réel [...] et un théâtre de la psyché ». [II

s'agit d'auteurs] qui « n'empruntent pas un seul chemin, naturaliste ou symboliste, [...] mais qui se situent à leur intersection ». D'où le mot *carrefour*. [...] Cette crise générique est perceptible dans la dissolution des limites et des structures de l'écriture, la libération des contraintes, le choix des personnages, la nature des sujets traités. [...] l'une des conséquences les plus importantes de cette crise du drame est le renouvellement de la relation entre la scène et la parole. Ce théâtre du *carrefour naturo-symboliste* tourne le dos [...] à l'action et à la psychologie des personnages ; mais certains auteurs, portés plutôt vers un théâtre symboliste, vont encore plus loin : ils se complaisent en un climat irréel de songe et de légende, où l'aphasie, le silence et le balbutiement mettent en évidence la crise de la parole. C'est bien le cas des « drames du regard d'essence métaphysique » (Catherine Treilhou-Baladé) de Maeterlinck.¹⁴⁷

La fascination des poétiques de Beckett ou de Kantor en témoigne avec force et invite à penser au prisme de la marionnette, c'est-à-dire par le « marionnettique ». Pris dans l'historiographie théâtrale, la rencontre, à la période des avant-gardes européennes, entre la marionnette et la scène a produit autant d'innovations dramatiques, de reconfiguration dans la manière de penser le théâtre que de mutations sur l'objet lui-même qui dépasse désormais fructueusement l'anthropomorphisme. Depuis les avant-gardes, il n'est pas anodin de constater que la frontière qui marginalisait jusqu'ici les pratiques marionnettiques tend à s'effacer au profit d'une contamination fructueuse sur la scène contemporaine. L'écriture chemine alors de plus en plus vers une véritable rencontre de deux langages longtemps considérés comme possiblement complémentaires mais appréhendés plutôt séparément. Mettre le geste, le corps, au centre du processus d'écriture, qu'elle soit scénique ou textuelle, permet de déplacer les normes et de faire émerger de nouvelles formes dramatiques. Comme l'indique, par ailleurs, Evelyne Lecuq : « la marionnette trouve un écho chargé de sens dans le traitement que les auteurs contemporains font subir à la langue [...] la scène marionnettique – avec ou sans castelet, avec ou sans marionnettes – offre à la parole inattendue une place laissée longtemps vacante ».¹⁴⁸

Les poétiques de l'éclatement et de la diffraction au théâtre font écho à des réflexions sur le traitement de l'histoire par les arts. Elles sont aussi appelées poétiques de la mémoire. Ces esthétiques passent par le corps pour dire là où la parole, espace privilégié par le texte, révèle ses limites. Ainsi, nous considérons de plus en plus le spectacle, ou le texte dramatique, comme un corps auquel on ferait subir un certain nombre de traitements. Cette vision érige alors ce dernier en support global de signes. Ces signes représentent quant à eux des états

¹⁴⁷ MOREIRA DA SILVA, Alexandra, « La mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 – parcours et inquiétudes esthétiques », *Registres*, N°4, Paris, PSN, 1999, pp. 103-109.

¹⁴⁸ LECUQ, Evelyne (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n°72, Bruxelles, 2002.

d'âme que l'on pourrait qualifier de sociétaux parce qu'ils concernent le collectif. Par exemple, rompre la linéarité de la représentation ou du récit permet de représenter la diffraction du corps social ou les problématiques liées aux migrations et à la diaspora. Sans pouvoir toujours parler de marionnette en tant que tel, il s'agit alors d'évoquer le drame en recourant à des termes permettant de connoter une certaine physicalité ramenant le spectateur au corps. On citera pour exemple les thèses de jeunes chercheurs comme Maxence Cambron autour de la notion de la « remembrance théâtrale »¹⁴⁹ ou encore celle d'Agathe Bel autour de la « truculence ».¹⁵⁰ Nos travaux s'adosent à ceux de notre laboratoire, le SeFeA, au sein duquel nous tentons d'élaborer de nouveaux outils conceptuels pour permettre d'accroître la visibilité et les relations des textes afro-contemporains aux publics. La notion de « drame figuratif », elle-même focalisée sur le « corps », s'inscrit donc dans un prolongement avec des concepts tels que ceux de la « truculence », du « corps champ de bataille », ou encore du « marronnage créateur » et « du corps théâtre du drame », qui interrogent le corps comme « espace d'écriture », à la fois champ, chant et chantier¹⁵¹ mais aussi les plus récents travaux menés autour des « Esthétique(s) Jazz ».¹⁵² Enfin, cette thèse doit également beaucoup aux travaux d'une autre structure scientifique à laquelle nous sommes affiliée, l'équipe Praxis et esthétique des arts, qui, sous la direction d'Amos Fergombé, s'est employée à penser depuis de nombreuses années les enjeux de la figuration, notamment par le séminaire « corps, figure et représentation ».

Comment dire la présence centrale d'une philosophie du corps traduisant les impacts de nos traversées d'une histoire traumatique sur le corps contemporain et ce par la création théâtrale ? Si la question de l'« effigie » a permis, depuis Didier Plassard, de convoquer la présence de la marionnette au-delà de la représentation anthropomorphe et à travers la question de l'acteur en scène, puis, grâce à Julie Sermon, de penser les procédés de mises en effigie qui peuvent être internes aux écritures dramatiques, dans le cas de Kossi Efoui, il nous semble que c'est la notion de « figure » qui s'avère plus appropriée. En effet, dans son écriture dramaturgique, la marionnette est présente sans se signaler systématiquement comme objet scénique. Cette présence ainsi que la vision singulière du personnage qui se déploie chez

¹⁴⁹ CAMBRON, Maxence, *De la remembrance théâtrale : poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe* (François Tanguy, Christoph Marthaler, Maguy Marin), thèse de Doctorat en Arts de la scène, Université d'Artois, 2016.

¹⁵⁰ BEL, Agathe, *La poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux Etats-Unis : Koffi Kwahulé, Marcio Meirelles, Suzan-Lori Parks*, thèse de Doctorat en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014.

¹⁵¹ http://www.afrithetre.com/presentation_sefea.php (consulté le 25.06.2018)

¹⁵² <https://esthetiquesjazz.tumblr.com/>

l'auteur, permettent de révéler le système de l'écriture. Le passage du texte au plateau ménage quant à lui une esthétique du matériau manipulé (tout en faisant majoritairement fi de la marionnette elle-même). À travers le marionnettique et par le biais d'une poétique qui fictionnalise la *poiétique* en mettant en scène le geste, nous tentons donc de questionner la possibilité de faire de la marionnette une figure textuelle qui se veut tout à la fois procédé stylistique et représentation des enjeux sous-jacents du « drame ». La mise en abyme est ici le support d'une réflexion métathéâtrale à laquelle concourt la marionnette comme substrat symbolique exploité en tant qu'écriture dramatique – textuelle et/ou scénique – et objet philosophique archaïque qui se signale donc comme une présence qui ne vise pas à servir un théâtre dit « de » ou « pour » marionnettes. L'envergure de la présence du marionnettique sert une figuration affranchie de l'objet marionnette-masque ou pantin, dont elle s'inspire pourtant, pour questionner la notion de « représentation » qui scelle la vision que nous avons des paradigmes du réel.

Points cardinaux de notre recherche

Sous le signe du « carrefour », comme l'est l'œuvre de Kossi Efoui, notre recherche se veut donc à la croisée de plusieurs approches qui définissent les grandes directions qui ont été les nôtres, ainsi que les perspectives du travail, et bien sûr les axes qui le structurent. La dynamique de notre développement suit ces chemins empruntés et traduit les enjeux d'une recherche nécessitant d'orienter son regard vers différentes disciplines pour mieux ouvrir l'horizon à de nouvelles voies. Les textes de Kossi Efoui engagent, en effet, une certaine vision du réel, et plus particulièrement des discours qui le construisent. Dans ses textes, il ne s'agit pas seulement d'exposer cette vision et d'appeler à une reconfiguration. Le mécanisme de déconstruction des discours qui constituent le réel se déploie au sein même de l'esthétique éfouienne et ne demeure pas sur des seuils thématiques. La question des paradigmes s'avère également indissociable de la figure de l'auteur lui-même et des partis pris de ses discours politique et littéraire. C'est pourquoi nous ouvrons notre travail par une partie qui tente de reprendre les éléments de l'historiographie du théâtre dit « africain » abordé comme un genre fabriqué, un carcan auquel s'est trouvé rattaché Kossi Efoui. Ce faisant nous construisons ici une autre histoire des écritures dramatiques afrodescendantes en y incluant d'une part la démarche critique qui nous semble y être intrinsèquement liée et, d'autre part, en orientant

notre propos sur le parcours de Kossi Efoui et les enjeux de sa présence dans le paysage du théâtre contemporain.

Auteur de la « ruse », de la « rupture » et de la « résistance » poétique, Kossi Efoui invite à penser au-delà de la « postcolonie » c'est-à-dire dans un espace qui doit être à envisager comme radicalement neuf et affranchi des déterminismes du discours historique (l'espace poétique n'étant pas à entendre dans un sens métaphorique). Véritable « faiseur d'histoires », pour reprendre le titre d'une de ses pièces, le second chapitre de cette partie est consacré à une présentation typologique des différentes catégories dramatiques qui se font jour dans son œuvre et qui traduisent un rapport ténu à la fable, au récit, à l'heure où l'on s'interroge sur la présence et le travail des auteurs dramatiques en France. Les quatre typologies que nous proposons alors ont été établies par l'observation des situations dramatiques que déploient les textes du corpus. Nous constatons la présence de divertissements satiriques, de dialogues intérieurs, de veillées et de contes philosophiques qui exploitent le motif de l'enfance. Ces catégories n'ont néanmoins pas pour objectif de cloisonner et nous verrons à quel point les frontières sont poreuses de l'une à l'autre. Le corpus éfouien se donne à lire comme un grand maillage à l'intérieur duquel les motifs, à l'instar des voix, circulent, se répètent, disparaissent puis reviennent. Par conséquent, les textes sont liés les uns aux autres et forment le véritable tissu organique d'une œuvre qui se poursuit de texte en texte.

Cette mise en réseau générale favorise un certain statut de l'écriture dramaturgique que nous abordons dans une seconde grande partie au sein de laquelle nous entendons présenter les différentes poétiques qui concourent à faire de celle de Kossi Efoui une entité hybride et déterminée par des souffles, des rythmes et des présences. C'est pourquoi nous l'envisageons sous l'angle de la motilité en parlant également d'une dramaturgie « animée ». Chez Kossi Efoui les effets de répétitions, de retours, de réécritures et de transtextualités sont très nombreux. Ils produisent des effets d'instabilité, des turbulences, qui nous ont amené à envisager le texte comme un matériau « impermanent ». C'est aussi le rapport de l'auteur à l'édition du texte et la manière donc les expériences de plateau nourrissent son écriture et sa vision du théâtre qui trouvent écho dans cette idée à laquelle nous adossons le principe de mutabilité du texte. Dans les deux chapitres de cette partie, nous présentons les grands ressorts de la dramaturgie éfouienne, ce qui la compose et les différents modes de production du texte qui s'avèrent ici déterminants. C'est pourquoi nous revenons largement sur l'expérience de compagnonnage que mène Kossi Efoui avec le metteur en scène Nicolas Saelens et la Cie du Théâtre Inutile depuis une vingtaine d'années. L'expérience qu'ils

conduisent ensemble, d'une écriture au plateau, est déterminante dans l'esthétique des derniers textes dramatiques de Kossi Efoui. Nous reproduisons ces textes inédits dans leur version plateau en annexe de la thèse et, quand nous évoquons ces pièces au cours de notre étude, nous verrons qu'elles sont indissociables de leurs versions scéniques. Notre étude se veut, par ailleurs, nourrie des processus de création des spectacles montés par la Cie Théâtre Inutile depuis 2011 dans la mesure où nous avons assisté à leurs différentes étapes d'élaboration par des temps d'immersion et d'observations qui ont été essentiels pour nous permettre de saisir les enjeux de la création au sein des œuvres de Kossi Efoui.

Ainsi, si le premier chapitre de cette seconde partie se penche sur ce qui constitue la dramaturgie du matériau texto-scénique éfouien, notamment son découpage et tout ce qui entre en résonance dans l'écriture, particulièrement la poésie, la musique et d'autres présences textuelles, le second chapitre s'intéresse à la manifestation concrète des corps et des voix. Nous pensons ces derniers comme les vecteurs d'une « esthétique du sillage », de la trace, du signe laissé par le passage d'un corps dans un fluide. Le motif aqueux est, en effet, récurrent chez Kossi Efoui et convoque des éléments permettant de repenser les enjeux de la cérémonie théâtrale aujourd'hui. La présence du conteur, et de multiples figures fonctionnant comme des avatars de ce dernier, est alors évoquée pour faire ressortir les clés d'une construction qui bien que non linéaire, se donne à lire dans une certaine homogénéité qui fonde la cohérence globale malgré la fragmentation et la pluralité des registres. Cette présence du conteur et de l'oralité rapproche, par ailleurs, l'écriture éfouienne d'autres esthétiques sur lesquelles s'est par exemple penché Jean-Pierre Sarrazac à l'ère des poétiques du drame moderne et à l'aune de concepts tels que la « rhapsodisation » ou encore la figure de « l'impersonnage ».¹⁵³

Après avoir mis en relief un mode de fonctionnement relevant du processus cérémoniel, notre troisième partie se focalise sur les enjeux scénographiques propres au théâtre de Kossi Efoui. Car, si son écriture entretient une relation si spécifique aux matériaux marionnettiques, cette dernière influence aussi bien sûr les structures spatio-temporelles des pièces. Ainsi, nous constatons la récurrence d'un système spatial qui est mis en place dans le but de favoriser l'échappée. Kossi Efoui construit en somme un dispositif de clôture (relevant symboliquement de l'espace mental) et d'enfermement pour mieux permettre de matérialiser l'idée que l'action des personnages concerne la manière dont ils vont pouvoir s'en dérober. Cette gestion de l'espace fait émerger l'archétype du « carrefour », présent dès le premier

¹⁵³ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 183.

texte de Kossi Efoui, et dont la toponymie est évocatrice. Après en avoir exploré les enjeux nous montrons ses différentes déclinaisons au fil du corpus. Si le « carrefour », à l'instar de ce qu'agite la pièce portant ce titre, impose d'emblée une réflexion existentielle, nous verrons également en quoi il est une métaphore permettant de déployer l'idée que le théâtre est une interface mnémonique, qui concerne donc la mémoire et la « revenance » de cette dernière.

C'est par le cadre de scène, qui concerne alors ici le plateau autant que l'écriture, s'établissant dans une certaine scénographie textuelle, que les éléments mnésiques peuvent alors faire résurgence et se voir restitués sur « les lieux de la scène », pour reprendre une formule fétiche de Kossi Efoui. La clôture de l'espace convoque à nouveau l'univers marionnettique et le dispositif du « castelet ». C'est pourquoi nous évoquons la question du « drame-castelet » et le glissement, par une composition singulière des personnages, d'un corps « de montreur », avatar du marionnettiste, à un « corps montreur » (qui rappelle le corps-castelet)... Dans la dynamique du compagnonnage avec Théâtre Inutile, ce procédé prend forme à travers le dispositif de la « case vide ». Ce tracé d'un « cadre » sur le plateau est aussi présent dans des textes comme *Oublie !* et confère un aspect ludique au conte à travers l'idée que la scène serait comme le tablier d'un jeu de société. Mais, cette « case vide » a également une signification symbolique que nous rapprochons des motifs de la naissance, de l'engendrement et des figures maternelles chez Kossi Efoui. C'est pourquoi la scène théâtrale devient l'ultime espace où devenir visible. Le passage de l'invisible au visible est une question propre aux représentations marionnettiques et figuratives. Chez Kossi Efoui, le théâtre est cet ectoplasme qui officie comme le seul lieu où les voix et les figures peuvent « exister » parce qu'elles entrent alors « en scène » (ainsi que le rappelle l'étymologie du vocable). Dans cette dramaturgie où tout s'emboîte et se superpose à la manière d'un palimpseste, la naissance entend elle-même représenter les conditions et les enjeux de l'avènement de la fable, de la fiction. A l'issue de ces trois premières parties et en guise de transition avant d'entrer plus concrètement dans l'analyse conceptuelle des enjeux de notre recherche, nous évoquons la manière dont l'ensemble des éléments mis en exergue instaure le détour marionnettique comme un geste testimonial.

Ainsi, dans notre quatrième et dernière partie, nous posons les enjeux de l'esthétique singulière que propose Kossi Efoui d'une approche relevant selon nous du « drame figuratif ». Nous développons alors l'idée que le théâtre de Kossi Efoui, structuré par la notion de « geste » telle qu'elle s'est alors déployée dans son envergure polysémique au fil de la thèse, serait une prophétie théâtrale du passé. Cette idée s'illustre d'ailleurs dans le titre d'un roman

de Kossi Efoui : *L'Ombre des choses à venir*. En tissant des liens avec l'approche de Tadeusz Kantor et du *Théâtre de la Mort*, nous montrons comment le marionnettique agit ici en tant que figure textuelle. En prenant appui sur les travaux de Julie Sermon autour des « dramaturgies marionnettiques » il s'agit d'affirmer l'idée que l'écriture de Kossi Efoui recèle un paradoxe clé qui explique la défiguration du corps dramatique. L'omniprésence du corps dans la parole dramatique y est en fait proportionnelle à l'absence de ce dernier dans l'appréhension des identités figurales du drame qui en sont effectivement le plus souvent dépourvues. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Julie Sermon explique que « le devenir-figure est un travail de déformation de l'être théâtral, par découpe, prélèvement, montage de ses éléments et de ses effets constitutifs ». ¹⁵⁴

Plus loin, en rapprochant la figure de son acception géométrique (sur laquelle prend par exemple appui le cubisme) elle affirme que « les figures théâtrales sont des personnages intrinsèquement liés à un univers d'écriture, qui énonce ses propres règles de jeu et de représentation ». ¹⁵⁵ Or, ce qui a guidé la construction de notre approche vers l'idée du « drame figuratif » réside principalement dans la nécessité que nous rencontrons de forger de nouveaux outils pour mettre en relation les textes de Kossi Efoui avec un public souvent déconcerté par son écriture. La tentative de formulation d'un nouveau concept s'origine dans l'inadéquation globale entre l'esthétique éfouienne et les concepts actuellement en usage pour penser les enjeux dramaturgiques de l'écriture théâtrale. Le geste figuratif est ici un « filtre » apposé aux éléments du réel qui floute et crée alors des effets d'effacements sans pour autant projeter le lecteur-spectateur dans un univers « fantastique » : « identités poétiques, dans le sens où la façon dont sont définis, parlent et se composent les personnages, est comme déformée par un filtre textuel qui ne renvoie que partiellement et ponctuellement à la *réalité* » ¹⁵⁶ nous dit encore Julie Sermon pour définir une approche esthétique de la figure.

Ce rapport au réel est précisément ce qui nous amène sur les territoires politiques de la figuration. Nous rappelons alors les liens entre une mémoire du trauma et le renouvellement des approches dramatiques au prisme du marionnettique avant d'évoquer les capacités du théâtre à opérer une reconfiguration des paradigmes et des concepts du commun. Notamment, dans le cas de Kossi Efoui, nous montrons que comme dans la pensée de Walter Benjamin, l'histoire est à aborder non plus dans un rapport chronologique linéaire mais avant tout sur le

¹⁵⁴ SERMON, Julie, « Figure (approche théorique) », CORVIN, Michel (dir.), in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op.cit., loc.cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

mode d'une relation « au présent ». Les territoires politiques concernent ici la mémoire de l'histoire afrodescendante et la mondialisation, depuis l'essor du capitalisme via les traites négrières, comme terreau tragique dans lequel s'origine la création. En effet, chez Kossi Efoui, l'écriture et la création dramatique nous semblent répondre d'un enjeu majeur : celui d'opérer une résilience par le biais de la construction concrète et matérielle de l'œuvre. C'est ce que nous appelons alors l' « œuvre-résiliente ». Poétique de l'allégorie et du détour, le théâtre de Kossi Efoui s'adresse résolument à « ceux qui vont venir demain »¹⁵⁷ pour qu'ils ne soient plus hantés par le passé.



Figure 12 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

¹⁵⁷ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.



Figure 13 *Le Grand initié*, Thaddée

PREMIERE PARTIE

KOSSI EFOUI : Ruse, rupture et résistance



Figure 14 Les polichinelles de *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivaux

CHAPITRE 1 Les dramaturgies afro-contemporaines au-delà de la postcolonie

1.1. Le « théâtre africain » : fabrication d'un genre (1930-1980)

Si l'histoire des origines du théâtre reste incertaine, c'est sans doute encore plus vrai en ce qui concerne celles du théâtre en Afrique. Nous savons que des formes de théâtre oral ont toujours existé, même si celles-ci s'apparentaient davantage à des rituels, à des cérémonies, qu'à une forme théâtrale à l'image de celle que connut l'Occident dès l'Antiquité. Même en l'absence de preuves tangibles sur ce qu'était la situation théâtrale en Afrique avant la colonisation, il est absurde de supposer ou d'affirmer que le théâtre naît sur le continent africain par l'apport culturel occidental :

Les griots et les aèdes n'ont-ils pas, par leur art, montré que l'invention du théâtre en Afrique ne s'est pas opérée grâce au contact de ce continent avec la colonisation ? Qu'on réponde par oui ou par non, nous reconnaissons avec Alain Ricard que : « *Le théâtre s'invente quand le métier de comédien apparaît*¹⁵⁸ » et à ce titre, le continent africain a eu ses comédiens et certainement connu des formes de représentation théâtrale qui auraient pu suivre ou connaître une évolution spécifique si, elles n'avaient pas été court-circuitées, à la genèse de leur existence.¹⁵⁹

Ce que nous savons de l'histoire du théâtre africain commence, en revanche, avec les témoignages d'explorateurs. Rogo Koffi Fiangor, dans son essai consacré à l'histoire du théâtre africain francophone, évoque l'émergence d'informations théâtrales dans ces récits de voyage au sein d'un chapitre sur la période pré-coloniale :

On en trouve des traces, à travers quelques témoignages d'explorateurs, de missionnaires ou d'historiens, des gens qui sont tout, sauf des critiques littéraires. Leur regard simple et limpide est chargé de toutes les subjectivités attribuées aux récits coloniaux, à savoir : partialité, imprécision, complexe de supériorité du visiteur ou du narrateur, influence d'idées reçues et de stéréotypes culturels divers, problème de langues de communication et de traduction.¹⁶⁰

Nous ne pouvons donc étudier le théâtre en Afrique noire francophone qu'à partir de l'implantation de la culture occidentale, soit sous l'empire colonial, empire normatif de l'écrit et de l'archivage, qui renia et élimina les formes culturelles des autochtones,

¹⁵⁸ RICARD, Alain, *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique Noire*, Lausanne, Editions l'âge de l'homme, 1986, p. 9.

¹⁵⁹ FIANGOR ROGO, Koffi, *Le théâtre africain francophone-Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 23.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

principalement orales concernant le spectaculaire,¹⁶¹ éradiquant ainsi l'histoire même de ces peuples. Ce modelage des identités, qui se fera par la force et la violence d'une relation où le colon soumet le colonisé¹⁶², passera également par l'invasion des pratiques culturelles, sociologiques et religieuses des nations colonisatrices en Afrique. La culture, moyen privilégié par qui cherche à façonner les foules, est un media essentiel à qui veut forger une identité selon son bon vouloir. Cela a été un outil d'autant plus redoutable qu'il s'agissait alors de conquérir à grande échelle et d'implanter les fondements de la civilisation occidentale tout en gardant la mainmise sur des populations.

L'historiographie du théâtre en Afrique requiert donc une approche délicate qui ne saurait s'affranchir de ces présupposés historiques qui seront au cœur des démarches artistiques à partir de la Négritude :

La création qui se fait, avec comme support d'immortalité l'oralité, a bien évidemment laissé moins de traces que celle qui s'est couplée avec la production écrite. [...] Aujourd'hui, on sait que la tradition porte en elle un dynamisme qui opère des changements culturels et sociaux et qui promeut l'évolution des sociétés vers des perfectionnements et des enrichissements de leurs activités culturelles et artistiques. Ce qui implique que dans tous les cas de figure envisageables, les pré-théâtres [d'avant la colonisation] étaient appelés à évoluer. De quelle manière cette évolution aurait pu se faire et à quoi aurait-on abouti ? Nul ne saurait répondre, aujourd'hui, puisque le contact de l'Afrique avec l'Occident a dévié cette perspective pour inscrire le devenir des pré-théâtres dans un autre schéma. [...] Finalement, en fait, l'enjeu n'est plus de chercher à savoir à quel moment serait né le théâtre africain ni de savoir avec précision à quel moment, historiquement, on est passé des coutumes théâtralisées à la modernité théâtrale. Il est plutôt question de retrouver des repères qui localisent la fécondation en tant qu'influence, aliénation ou enrichissement.¹⁶³

L'empire colonial construit des écoles afin de faire *tabula rasa* des pratiques autochtones et pour mieux endoctriner les populations, forcer les consciences à adopter une pensée dominante et une histoire qui ne coule pas de source. Mais le but, en colonisant non seulement les corps et les esprits mais aussi les imaginaires¹⁶⁴, est également de faire intégrer des réalités psychosociologiques leur étant étrangères, ce qui engendra un certain nombre de hiatus, de générations en générations. Ce dont témoigne la récurrence des réflexions autour du conflit entre tradition et modernité, mais aussi le motif « monstrueux »

¹⁶¹ Contrairement aux cultures plastiques du masque par exemple.

¹⁶² Sur les questions du rapport de domination coloniale voir les ouvrages de Frantz Fanon, Albert Memmi ou Achille Mbembe (entre autres).

¹⁶³ FIANGOR ROGO, Koffi, *Le théâtre africain francophone-Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, op.cit., pp. 20-21.

¹⁶⁴ Ces processus sont profonds et restent encore aujourd'hui à déconstruire. En témoigne le travail mené par l'association « Décoloniser les arts » dont le manifeste est paru en septembre 2018 aux éditions de L'Arche.

dont s'emparent les auteurs contemporains pour mieux questionner l'aliénation coloniale originelle.

En 1932, Charles Béart, un professeur, commence à développer la pratique théâtrale au Sénégal. Il sera nommé à l'École d'administration William-Ponty en 1935, donnant ainsi naissance aux premiers auteurs dramatiques d'Afrique noire francophone. Mais il s'agit d'enseigner les grands textes et les modèles européens et non d'ouvrir une brèche pour favoriser une création artistique originale qui permettrait à l'Afrique de se construire une esthétique personnelle, et donc une histoire culturelle qui lui soit propre. Ainsi, comme l'explique Jacques Scherer :

L'esprit « pontin » [...] n'est pas aisé à définir. Certains critiques sont heureux d'y voir la recherche d'une vraie authenticité africaine ; pour d'autres, il ne s'agit que d'une vraie propagande colonialiste mal déguisée. En demandant aux élèves de recueillir des traditions « indigènes » et d'en tirer des pièces construites selon les normes européennes, jugées supérieures, Charles Béart s'installait au cœur d'une ambiguïté qui dure encore.¹⁶⁵

Sous couvert de vouloir développer un théâtre « africain », l'école William-Ponty, de même que la colonisation, façonne ces nouvelles formes artistiques naissantes à l'image du théâtre occidental. Les étudiants vont rapidement imiter les modèles enseignés et le théâtre se tourne alors immédiatement vers un public d'Européens. Ce dernier se délecte d'un exotisme lui ouvrant un univers et des tonalités nouvelles qu'il apprécie aussi sans doute dans la mesure où l'influence occidentale y est particulièrement prégnante. A la fois autre mais structurellement identifiable, voilà qui avait de quoi flatter des individus en mal de domination et aux prises avec une culpabilité que l'altérité permettait déjà de mettre à distance. Ce théâtre-là aura vite fait de ne s'adresser qu'aux expatriés et les populations locales s'en détournent rapidement. C'est pour cette raison que l'expression dramatique deviendra un des fers de lance des mouvements politiques et identitaires, en quête de réappropriation à partir des Indépendances :

A l'époque de Charles Béart, dans un esprit de candeur qui n'impliquait nulle mauvaise foi, il était possible qu'aucune contradiction n'ait pu être ressentie entre développer une inspiration proprement africaine et faire néanmoins comprendre la supériorité européenne. C'était la paix coloniale et la tranquillité. A partir de l'indépendance, c'est une liberté critique et conquérante qui s'affirme.¹⁶⁶

Nous sommes alors dans les années 1960, la vague des Indépendances souffle

¹⁶⁵ SCHERER, Jacques, *op.cit.*, pp. 22-23.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

effectivement sur les pays africains et, par le biais de l'université, les premiers ouvrages critiques sur le théâtre voient le jour. Bakary Traoré publie en 1958 *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Le théâtre devient très vite un mode d'expression permettant de contrecarrer les pouvoirs coloniaux et de rendre sa dignité aux peuples africains. Même les élèves endoctrinés de l'école William-Ponty s'affranchissent alors des canons thématiques auxquels ils étaient soumis, même si, d'un point de vue structurel, ils restent encore attachés à l'esthétique occidentale :

Avec les Indépendances ces jeunes dramaturges [les élèves de Charles Béart, soit Bernard Dadié, Coffi Gadeau et Amon d'Aby] commencent par s'émanciper des thèmes imposés par l'éducation coloniale qui visaient à défendre l'idéologie du progrès face à une tradition sclérosante. Ils se lancent dans un théâtre de la négritude, résolument panafricain et défendent une « poétique nègre ». La première décennie des Indépendances voit fleurir un théâtre de héros tragiques, héros de résistance, martyr comme Lumumba, inflexible comme le roi Christophe, meneur d'hommes comme Chaka Zoulou, âme noble comme Albouri, courageux et entêté comme Béhanzin. Ces grandes figures historiques ont pour enjeu de galvaniser le peuple noir autour des figures historiques panafricaines dignes d'admiration et de construire aussi une histoire africaine de la résistance à la colonisation.¹⁶⁷

Après les Indépendances, la première génération d'auteurs dramatiques est donc celle issue de la formation Ponty, ces étudiants devenus acteurs du paysage théâtral initient le « Théâtre Indigène » :

On a affaire à une écriture qui s'opère au moyen de la langue française et dont les mécanismes, notamment ceux du dialogue tirent presque entièrement leurs sources des modèles classiques comme Molière et/ou Corneille. En outre, au niveau de la mise en scène, malgré ses artifices locaux et traditionnels, ce théâtre est profondément d'inspiration occidentale.¹⁶⁸

Rapidement un mouvement qui deviendra panafricain et mondial s'impose : la Négritude. Il s'agit de rassembler des écrivains noirs francophones, dont les principales figures seront Césaire, Senghor et Damas, autour de l'anticolonialisme et de la revendication de l'identité noire et de sa culture, face à une européanité perçue comme oppressante et vue comme instrument de l'admiration coloniale française. On note trois influences majeures dans ce courant : la philosophie des Lumières, le panafricanisme et le marxisme. Senghor définit la Négritude comme « un fait, une culture » et affirme qu'il s'agit de « l'ensemble des valeurs économiques, politiques, intellectuelles, morales,

¹⁶⁷ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *Cultures Sud*, 2010, URL : www.culturessud.com (consulté le 06.04.2018)

¹⁶⁸ TRAORE, Dominique, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 28.

artistiques et sociales des peuples d'Afrique et des minorités noires d'Amérique, d'Asie et d'Océanie »¹⁶⁹. Pour Césaire, « ce mot désigne en premier lieu le rejet », « le rejet de l'assimilation culturelle ; le rejet d'une certaine image du Noir paisible, incapable de construire une civilisation » ; chez lui, « le culturel prime sur le politique »¹⁷⁰. Jacques Scherer qualifie le théâtre de la Négritude, c'est-à-dire écrit par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, de drame symbolique :

Les plus connues des œuvres qui acceptent l'étiquette de symbolique, sont celles de Senghor et de Césaire. Apôtre de la négritude, donnée à la fois culturelle et politique, Senghor domine la littérature africaine de langue française. Mais il est essentiellement un poète, et n'a jamais voulu prendre les risques inhérents à la présentation d'œuvres théâtrales. [...] Lui-même n'a abordé la forme dramatique qu'une fois, dans une œuvre de quelques pages présentée comme un « poème dramatique à plusieurs voix » et intitulée *Chaka*. [...] Du personnage historique Senghor n'a retenu que le sens de son existence. Il ne s'attarde pas à raconter la vie de Chaka ; il se borne à présenter, au moment où son héros va mourir, une brève et intense méditation poétique sur la mort et sur le pouvoir. [...] Martiniquais, Aimé Césaire ne laisse pas de revendiquer son appartenance africaine. [...] Dans sa première pièce, *Et les chiens se taisaient* (1956) [...] l'action est traitée sur le mode l'abstraction ; aucun des personnages n'a de nom propre, la figure centrale s'appelle le Rebelle et, si le contenu est contestataire, l'écriture est poétique. *Une Saison au Congo* (1967) est plus proche de l'actualité politique, donc plus âpre. *Une Tempête* (1969), version africaine de la pièce de Shakespeare¹⁷¹, doit à cette origine d'être une revanche de la poésie. Caliban y dénonce le colonialisme, un « dieu-diable nègre » s'y ajoute aux instruments de la magie et Césaire ne perd jamais de vue son modèle shakespearien tout en lui ajoutant son propre univers. L'œuvre majeure reste *La Tragédie du roi Christophe*, publiée en 1963 et qui devait entrer au répertoire de la Comédie-Française en 1991. [...] L'action du *Roi Christophe* comme le détail des répliques sont irrigués par un puissant courant de poésie. Celle-ci est parfaitement définie par le cadre historique où se situait la jeunesse de Césaire : le surréalisme. [...] Le Maître de Cérémonies¹⁷², détaillant les noms et les titres de la nouvelle cour, en suggère le ridicule, mais aussi, à travers cette dérision, les proclame comme témoins d'un profond amour pour la terre natale.¹⁷³

Ce penchant pour le symbolique, voire cette proximité avec le poème dramatique, préfigure ce que seront les écritures afro-contemporaines des années 1990. Dominique Traoré évoque quant à lui la période fondamentale de la Négritude malgré tout comme un prolongement d'une certaine esthétique occidentale, élément qui permettra par la suite de dater et de mesurer l'émergence de poétiques nouvelles, à l'ère d'enjeux différents bien que

¹⁶⁹ Voir : *L'Étudiant noir*, n°3, Paris, 1935.

¹⁷⁰ CESAIRE, Aimé, « Conscience raciale et révolution sociale », *L'Étudiant noir*, n°3, Paris, 1935.

¹⁷¹ Notons que Kossi Efoui s'est également emparé de cette pièce de Shakespeare dans *Concessions*. Par ailleurs, la figure du Rebelle dans la pièce de Césaire, *Et les chiens se taisaient*, est une évocation de la figure prométhéenne que l'on retrouve dans le texte d'Eschyle, un matériau dont Kossi Efoui se saisira également à plusieurs reprises.

¹⁷² Figure de personnage récurrente chez Kossi Efoui.

¹⁷³ SCHERER, Jacques, *op.cit.*, pp. 84-87.

demeurant néanmoins marqués par ce que permit la Négritude :

L'influence de la Négritude sur la littérature « noire » (caractérisée par la volonté de réhabiliter la culture noire et l'engagement politique) qui a suivi l'avènement du théâtre de Ponty (disparu dans les années 1948) ne change pas l'ordre des choses. Malgré quelques efforts pour améliorer la composition des pièces, la langue française demeure l'unique moyen d'expression et les canons esthétiques européens sont toujours les seuls repères de l'écriture théâtrale négro-africaine.¹⁷⁴

En effet, pour les dramaturges de la Négritude, le bouleversement se fait à nouveau d'un point de vue thématique et les forces se concentrent sur l'idée que le théâtre est une arme critique et un pouvoir de construction des identités bafouées. L'enjeu est également de montrer des qualités d'orateur et une maîtrise des codes artistiques et linguistiques équivalentes voire supérieures aux connaissances concédées par les européens. La phase d'imitation du modèle occidental se poursuit donc comme une démonstration défiant le modèle longtemps imposé, insistant alors sur l'identité « nègre » d'un peuple à la recherche de soi. Après des années de colonisation, au moment où une voie libertaire est ouverte, il est logique qu'un rapport de force s'installe immédiatement entre les deux systèmes culturels. La quête d'une esthétique propre au théâtre africain ne pourra se faire que plus tard. On commence, à partir des années 1970, à dépasser cet objectif de glorification de la culture africaine pour représenter l'urgence et la désillusion dans laquelle se trouve le continent. C'est la période qu'on appelle d'ailleurs « Théâtre de la Désillusion ». Cette entreprise d'expression d'une réalité sociopolitique engage les actants du théâtre à chercher une voix créatrice qui leur soit propre ainsi que le rappelle Sylvie Chalaye :

Dix ans après les Indépendances, l'enthousiasme fait place au désenchantement, face aux violences et aux dictatures où s'enfonce le Continent. Se développe alors un théâtre de satire politique et de comédies de mœurs qui s'inspire de Molière, Labiche ou Courteline et dresse un tableau caustique de la société africaine, que ce soit les petites gens comme le monde du pouvoir. Les dramaturges abandonnent leur vision idéaliste de l'histoire et tournent le dos aux épopées héroïques d'un théâtre édifiant pour dénoncer la corruption, les malversations politiques et financières et fustiger ceux qui confisquent le pouvoir au profit de leur réussite personnelle et finissent par enfoncer le continent dans le chaos.¹⁷⁵

¹⁷⁴ TRAORE, Dominique, *op.cit.*, pp. 28-29.

¹⁷⁵ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *art. cit.*

En 1966, le Concours Interafricain de Radio France Internationale voit le jour. Dispositif fondamental pour le développement et le rayonnement du théâtre africain, la création de ce concours répond à un besoin essentiel de diffusion. Il y a, à ce moment-là, une grande nécessité à faire entendre les écritures dramatiques d'Afrique noire francophone, qui trouvent enfin un écho chez les spectateurs africains eux-mêmes. La diffusion sera effective grâce à des pièces radiophoniques et bientôt par la publication.¹⁷⁶

Entre les années 1960 et 1980, on constate un certain tâtonnement esthétique. La forme évolue mais ne bouleverse toujours pas les canons occidentaux. La prise de conscience est ici plus d'ordre social, politique, culturel et humain. Le vrai bouleversement arrivera dans les années 1980. En effet, les auteurs de cette génération, représentent « un tournant esthétique qui s'appuie sur l'idée qu'affirmer son indépendance suppose justement la recherche d'une dramaturgie qui assume une rupture manifeste avec le modèle occidental »¹⁷⁷ nous dit Sylvie Chalaye. Dans un souci de retour à une forme purement africaine, le théâtre scénique se mêle à des rituels ethnologiques afin d'insuffler un renouveau tant aux plus anciennes pratiques du spectaculaire qu'au théâtre moderne tel que pratiqué depuis la colonisation. C'est la période de la griotique et du Kotéba, une tentative d'affirmer une esthétique propre en théâtralisant des rituels ethniques.

C'est à cette même période que Monique Blin, dans un souci de visibilité des écritures dramatiques africaines d'expression française, crée en 1984 le Festival International des Francophonies en Limousin. L'année suivante, Gabriel Garran, lui emboîte le pas en inaugurant le TILF (Théâtre International de Langue Française) qui deviendra le Tarmac en 2005 sous la direction de Valérie Baran¹⁷⁸. Il s'agit, à l'origine, d'une initiative imaginée par Pierre Debauche dans le but de donner de la visibilité aux théâtres d'Outre-mer. Dans la lignée de ces projets institutionnels qui fonctionneront essentiellement en partenariat et créer un véritable réseau auquel Kossi Efoui prendra part, on peut également mentionner La Maison des Auteurs à Limoges (fondée en 1988 sur

¹⁷⁶ Sur ce concours et, plus largement, sur les enjeux importants du développement des festivals et autres dispositifs institutionnels favorisant la circulation et l'émergence des théâtres d'Afrique noire francophone, voir : THERESINE, Amélie, « Structure du champ théâtral africain francophone contemporain : un espace soumis à une concurrence accrue », *op.cit.*, pp. 19-33.

¹⁷⁷ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *art. cit.*

¹⁷⁸ Le ministère de la Culture a publié le 31 janvier 2018 un communiqué de presse annonçant la fin du projet actuel du Tarmac, URL : <http://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Francoise-Nyssen-annonce-un-nouveau-projet-au-service-de-la-francophonie-sur-le-site-du-Tarmac-a-Paris> (consulté le 18.09.2018)

l'initiative de Monique Blin)¹⁷⁹, l'association Ecritures vagabondes et la SACD. Les espaces de diffusion français ne sont toujours pas nombreux mais on peut citer le théâtre de la Tempête, le Lavoisier Moderne Parisien, le Théâtre Ouvert, la Chapelle du Verbe Incarné à Avignon ou encore la Comédie de Saint-Etienne et La Loge où l'on peut voir des spectacles d'artistes afrodescendants, bien que les politiques de programmation de ces lieux ne soient pas explicitement centrées sur ces problématiques de visibilité.

1.2. Sony Labou Tansi : amorce d'une esthétique de la subversion

Les années 1980 sont surtout marquées par un auteur congolais qui annonce la rupture esthétique des années à venir. Sony Labou Tansi « explore davantage l'écriture et recherche une dramaturgie subversive où la langue est court-circuitée », ainsi que l'a montré Edwige Gbaoublé dans sa thèse de doctorat¹⁸⁰, « par des sens qui la dépassent, il invente des mots, structure une syntaxe inouïe, violente la langue pour lui imprimer sa vision du monde »¹⁸¹ :

J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue-là que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure oui, finalement. Il faut dire que s'il y a du français et de moi quelqu'un qui soit en position de force, ce n'est pas le français, c'est moi. Je n'ai jamais eu recours au français c'est lui a recours à moi.¹⁸²

Scherer va quant à lui tout de suite l'identifier également comme un auteur avant-gardiste. Il le rapproche d'Artaud et estime qu'il :

[...] représente sans doute l'extrême pointe de la recherche dans le théâtre négro-africain en ce que, dépassant toute vaine poursuite de la couleur locale, il dirige son robuste talent au-delà des voies habituelles de la négritude et s'applique à définir des actions à la fois abstraites et symboliques dont les personnages appartiennent à l'humanité la plus

¹⁷⁹ Kossi Efoui, lauréat de la bourse Beaumarchais de la SACD y sera accueilli en résidence (3 mois) en 1992. Il restera plus ou moins lié aux Festival des Francophonies : en 1993, création de *La Malaventure* dans une mise en scène de Max Eyrolle - Théâtre Expression 7 (10^{es} Francophonies en Limousin) ; en 1997 - 14^{es} Francophonies en Limousin : mise en espace de *Happy End* par Marc Doré, (*Au Café d'ailleurs*, initié par la Maison du Geste et de l'Image) ; en 2007, Kossi Efoui a participé à la deuxième édition de *Nouvelles Zébrures* (en partenariat avec "Les auteurs vivants ne sont pas tous morts", des extraits de ses textes, publiés ou en cours d'écriture ont été lus à Guéret et Limoges) ; en octobre 2008, il était présent aux 25^{es} Francophonies en Limousin pour une lecture de *Solo d'un revenant* ; en mars 2011, il est à nouveau invité à *Nouvelles Zébrures*, à l'occasion de la publication de son roman *L'Ombre des choses à venir*.

¹⁸⁰ GBOUABLE, Edwige, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, thèse de Doctorat en Etudes théâtrales, Université Rennes 2, 2007.

¹⁸¹ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *art. cit.*

¹⁸² LABOU TANSI, Sony, « Sony face à douze mots », *Equateur*, N°1, 1986.

générale [...] Le théâtre africain, dans son ensemble, n'est pas tendre. Les pièces de Sony Labou Tansi sont parmi les plus dures. Il y règne une rare violence, physique certes, mais également métaphysique. Ce climat constant des relations humaines engendre une hantise de la mort qui est le véritable sujet de ce théâtre.¹⁸³

Sony Labou Tansi est le premier auteur publié ouvrant alors « une voie inédite dans le catalogue [des éditions Lansman] dont la ligne éditoriale de prime abord ne concernait pas le domaine francophone »¹⁸⁴. Amélie Thérésine explique qu'en effet, c'est « séduit par la verve audacieuse du Congolais, [que] l'éditeur belge poursuit avec des générations d'auteurs [dont Kossi Efoui] dont les préoccupations se jouent des frontières »¹⁸⁵. Les thématiques sont à nouveau sociales et politiques mais on sent poindre des interrogations plus larges sur la condition humaine et une quête identitaire explicitement exposée. Elle s'exprime à travers une langue torturée, avec laquelle l'auteur entretient un rapport passionnel au sens originel du terme¹⁸⁶. Ce rapport se lit dans son écriture où, pour une des premières fois, on n'a plus peur des « mots » et des images-choc pour dénoncer ou tout simplement exprimer des émotions et des souffrances dépassant l'individu. Le conflit intrapersonnel et l'introspection s'y déploient. Cependant, l'intrigue reste bien ficelée, s'appuyant sur une construction théâtrale rigoureuse, des scènes, des rebondissements et un dénouement ne bousculant pas les repères du spectateur. Ses « tropicalités »¹⁸⁷ enchantent alors le public occidental. Sony Labou Tansi est une figure majeure des dramaturgies d'Afrique noire et des diasporas d'expression française. Les études sur son œuvre, notamment dramatique, se multiplient ces dernières années, à la faveur de la visibilité acquise par Dieudonné Niangouna¹⁸⁸ qui se réclame de Sony Labou Tansi. Sans renier l'apport stylistique majeur qui fut le sien, les critiques qui tentent d'affilier Kossi Efoui à Sony Labou Tansi font néanmoins souvent fausse route, et pour cause. Quand en 2000 Sylvie Chalaye lui demande ouvertement s'il se considère comme faisant partie des « auteurs d'après Sony Labou Tansi », Kossi Efoui répond :

Si nous avons une parenté avec Sony, c'est que nous sommes tous allés boire à d'autres sources. J'avais déjà écrit ma première pièce avant de lire le théâtre de Sony. Je me suis dit : « tiens, ça ne ressemble à rien ».

¹⁸³ SCHERER, Jacques, *op.cit.*, pp. 94-96.

¹⁸⁴ THERESINE, Amélie, *op.cit.*, pp. 24-25.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Sur Sony Labou Tansi et le rapport à la langue voir : GARNIER, Xavier, « Forcer les mots contre le système de la langue française. Quelques propositions sur la poétique de Sony Labou Tansi » in MBANGA Anatole (dir.) *Regards sur la langue française au Congo*, Actes du colloque international de Brazzaville du 18 au 19 mars 2011, Paris, l'Harmattan, 2013, pp. 59-70.

¹⁸⁷ Terme emprunté à l'auteur. Voir : MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

¹⁸⁸ THERESINE, Amélie, *op.cit.*, *passim*.

« Rien », pour moi, voulait dire tout ce que j'ai pu lire à travers ma culture scolaire. C'est la leçon que j'ai reçue de Sony : « Voyage, va boire à d'autres sources ! ». Ce qui me fait penser qu'il y a une famille d'esprit, c'est cela : nous qui sommes tous des enfants des Indépendances, avec toute l'ironie macabre que cela suppose, nous sommes tous allés boire ailleurs, à d'autres sources. [...] Ce n'est pas forcément du théâtre. En fait, ce que Sony a inventé c'est un traitement de la langue. Il ne se réfugiait pas dans l'exercice dialectal ; il attrapait la langue comme un matériau et faisait ce que fait n'importe quel écrivain, quelle que soit la langue dans laquelle il écrit. Dans *Les mots*, Sartre dit : « ceux qui n'aiment pas mes livres disent que ça sent le fort en thème. » Et Il répond : « Je ne connais pas d'écrivain qui soit fort en version. Tous les écrivains sont des forts en thème. On parle sa langue maternelle, on écrit dans une autre langue. » La langue qu'écrit Sony, c'est du Sony.¹⁸⁹

Le méconnaissance initiale qu'avait Kossi Efoui des textes de Sony Labou Tansi rappelle, en outre, que l'hybridité dont font preuve les poétiques afro-contemporaines, qui ne sont pas principalement irriguées par le patrimoine littéraire afrodescendant, s'explique du fait de la complexité de la circulation des livres sur le continent africain et plus particulièrement de l'absence (même si c'est un phénomène qui tend à s'amoinrir) d'existence de maisons d'éditions auprès desquelles les auteurs puissent librement trouver un espace de parole sur place. Pendant très longtemps, les vellétés panafricanistes ont été perçues comme des dangers (c'est encore le cas dans de nombreux pays) c'est pourquoi l'on a entravé les voies de communication notamment de la culture et des artistes qui ont alors, à cette période, systématiquement fait le détour par l'Occident afin de pouvoir y pratiquer leur métier.

Mais les deux auteurs ont donc bien un espace en partage - à défaut d'une filiation concrète - qu'il serait possible de mettre en avant. C'est cet espace de pensée qui conduit les éditions du Seuil à demander à Kossi Efoui en 2015 de préfacier le recueil de textes critiques de Sony : *Encre, sueur, salive et sang*. Le titre seul de ce volume, et la préface le confirmera, suffit à comprendre le rapport physique, charnel et organique qu'entretient Sony Labou Tansi au texte. Si les modalités esthétiques des deux auteurs divergent considérablement, on peut néanmoins leur trouver des poétiques communes et des préoccupations partagées. La personnification de la langue qui émane de la citation précédente mentionnant le rapport de force entre l'auteur et son outil d'écriture, le jaillissement de la violence comme signe d'un trauma mnésique et l'idée que l'espace de l'écriture est avant tout celui de la traduction d'une langue maternelle, qui n'est

¹⁸⁹ EFOUI, Kossi, « Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines*, op. cit., pp. 81-82.

nécessairement pas la langue transmise par la mère, mais celle qui concerne notre nature intérieure, c'est-à-dire le langage paradigmatique dont émane notre vision du monde, sont autant de points de rapprochements qu'il est possible d'exploiter par la transfiguration et de la béance¹⁹⁰. En cela, le langage tourmenté de Sony Labou Tansi opère également une poésie du détour dans le geste de témoigner d'un trauma historique.

Ainsi, un nouveau conflit naît entre l'Afrique et l'Occident à travers un public européen se délectant d'un théâtre africain les faisant voyager dans une contrée lointaine. La diffusion de ces pièces en Europe entraîne une image caricaturale des réalités africaines et aura vite fait d'enfermer le théâtre dans un certain genre, satisfaisant la curiosité et le dépaysement des publics européens. Les années 1990 représentent une rupture en ce sens : le théâtre africain ne sera plus là où on l'attend.

1.3. *Le Carrefour* – un tournant esthétique

C'est la première pièce de Kossi Efoui, *Le Carrefour*, qui marque ce tournant de l'histoire du théâtre en Afrique noire francophone. Ce texte remporte en 1989 le prix interafricain de Radio France Internationale, qui changera de titre à la même période indiquant alors un nouvel axe et un changement des paradigmes dramaturgiques alors diffusés :

Pour Rogo Koffi Fiangor, la transformation du Concours Théâtral interafricain – dénomination adoptée depuis 1968 – en « RFI-Théâtre, Textes et dramaturgies du monde » consécutive au *Carrefour* de Kossi Efoui dont une réécriture, *La Malaventure*, est proposée pour le Festival de Limoges en 1992 « scelle clairement le tournant nouveau dans lequel s'engageait la compétition, tant du point de vue des organisateurs que des concurrents »¹⁹¹. Si à sa suite la rupture peut-être reconnue comme la mise en œuvre d'une concurrence, elle est définitoire du fonctionnement du champ théâtral par la lutte pour l'appropriation de la « vraie » définition de l'art exercé et métier d'écrivain.¹⁹²

Cette distinction reçue, qui auréole *Le Carrefour* permet à différents publics de découvrir un théâtre structuré autour de symboles et de métaphores, ayant une portée hautement philosophique et politique rattachée au monde contemporain, ainsi que le

¹⁹⁰ Sony Labou Tansi est d'ailleurs l'auteur d'une pièce qui s'intitule *Le Trou* et qui est publiée aux éditions Lansman.

¹⁹¹ FIANGOR, Rogo Koffi, *op.cit.*, p. 191.

¹⁹² THERESINE, Amélie, *op.cit.*, p. 29.

souligne Jacques Scherer, qui indique alors « l'ambition esthétique nouvelle »¹⁹³ de Kossi Efovi. Dans cette pièce, l'Afrique n'est pas explicitement présente et les enjeux dramatiques se situent davantage dans l'expression d'une forme esthétique originale. Très vite, d'autres auteurs émergent dans la même veine, celle d'une langue enfin ouverte à tous les possibles et à tous les jaillissements qui traversent la complexité de la nature humaine. Ces auteurs, Caya Makhélé et Léandre-Alain Baker (du Congo), Koffi Kwahulé (de Côte-d'Ivoire), Koulsy Lamko (du Tchad) ou Michèle Rakotoson (de Madagascar), se rencontreront en France par le biais du concours RFI et du Festival des Francophonies en Limousin de Limoges. Ils sont essentiellement publiés chez Lansman. Par la suite, d'autres auteurs tels que José Pliya, Kagni Alem, Rodrigue Norman, Marcel Zang, Dieudonné Niangouna ou encore Gustave Akakpo, habiteront ce paysage théâtral institutionnellement dépendant de la diffusion française, mais sans cesse en lien (notamment à la faveur des festivals) avec les pays du continent africain où se montent leurs pièces.

Dans ces écritures, il n'y a plus ce désir de défier à tout prix l'histoire et ses acteurs sur le continent africain. Il s'agit davantage d'aller de l'avant et les fables de ces dramaturgies illustrent l'idée d'affronter son destin et sa mémoire, dans un perpétuel désir de questionnement. L'enjeu est de trouver un mécanisme de résilience et de construction, un véritable mécanisme créatif qui passe par la forme dramatique. Fréquemment confrontés à la désappropriation, ces auteurs jouent de l'espace éphémère du théâtre pour créer des poétiques fugitives et insaisissables, à l'identité fuyante car rétive à toute forme d'oppression et de récupération¹⁹⁴. Les préoccupations, historiques ou actuelles, liées à l'Afrique demeurent présentes bien que nichées dans des allégories, des symboles ou des tournures poétiques. On efface les contours d'une certaine Afrique pour mieux la redessiner, la redéfinir notamment en se saisissant de la portée du sous-texte dramatique. Néanmoins, il s'agit bien d'une littérature inconditionnellement engagée, qui ne peut se défaire des préoccupations d'un continent outragé, qui continue de subir les conséquences de cet outrage. Mais, désormais, les artistes tendent à dépasser leur périmètre biographique. L'engagement est avant tout d'ordre humain et se veut lié aux préoccupations d'une humanité en crise. C'est cet engagement global, tissé d'une histoire qui leur est propre et qui concerne les corps de l'Afrique, mais qui ne sacrifie rien à l'impératif de renouveau esthétique, que s'est fixée la création contemporaine. Celle-ci détache peut-être dramaturgies d'Afrique noire et des diasporas d'un certain pan esthétique

¹⁹³ Voir SCHERER, Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, op.cit.

¹⁹⁴ D'où le titre ironique de la pièce de Kossi Efovi qui sera publiée chez Lansman en 1992.

issu de la modernité et des affirmations accompagnant le slogan « l'Art ou l'art », attribué à Théophile Gautier et apparu à la fin du XIXe siècle en Occident qui s'attache à une quête esthétique et/ou stylistique faisant parfois fi du reste.

Si depuis les années 2010, les publics et les institutions théâtrales françaises plébiscitent de plus en plus les poétiques afro-contemporaines, cela n'a pas toujours été le cas. D'ailleurs, force est de constater que ces théâtres, s'ils sont appelés à venir s'exprimer dans les espaces publics desdites institutions à travers des rencontres, des conférences ou des lectures, leurs créations scéniques en elles-mêmes sont encore les grandes absentes des saisons annuelles, notamment dans la sphère du théâtre public. Quand ces auteurs émergent dans le paysage théâtral, leurs écritures déroutent de prime abord plus qu'autre chose. Le public occidental peine à accéder aux enjeux dramatiques que ces auteurs travaillent et il ne parvient surtout pas à se départir d'un exotisme colonial qui a façonné, depuis les traites négrières et les exhibitions¹⁹⁵, l'image de l' « africain » au prisme de l'altérité. C'est donc toujours après cette *Afrique* devenue *fantôme*¹⁹⁶ que court le spectateur, lui qui voit, par ailleurs et sans doute inconsciemment, d'un très mauvais œil l'affranchissement esthétique dont leur « désespacement » est le signe.

Ces écritures désorientent et invitent à un certain nombre de reconfigurations qui semblent être toujours en cours puisque si ces dernières années on a pu voir de grandes institutions tenter de s'ouvrir aux poétiques afro-contemporaines et afrodescendantes en France, il s'est quasi systématiquement agi de le faire par des événements de regroupement mettant encore à profit le capital symbolique (géopolitique) de ces artistes issus de la « diversité » ou dans le cadre de focus les reliant à l'Afrique¹⁹⁷. Autant de dispositifs qui nous amènent à questionner les ramifications complexes et ambiguës des nouveaux paradigmes d'exhibition du continent et qui font que les spectateurs passent à côté de la richesse de ces expressions dramatiques cherchant à se construire au travers du théâtre, donc en faisant (et en proposant) l'expérience d'une création (aux racines de la *poiêsis*) qui permet de s'inventer aussi soi-même au monde dans une réinvention constante et sans cesse réactualisée par l'évènement scénique, d'où la présence notamment du métathéâtre.

¹⁹⁵ BOETSCH, Gilles, DEROO, Éric, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas et BLANCHARD, Pascal (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011 ; BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, JACOMIJN SNOEP, Nanette, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Arles, Actes Sud, 2011 ; BLANCHARD, Pascal (dir.), *La France noire*, Paris, La Découverte, 2011.

¹⁹⁶ LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, (1934), Paris, Gallimard, 1988.

¹⁹⁷ Voir CHALAYE, Sylvie, URL : <https://www.achac.com/blogs/156> et DECHAUFOR, Pénélope, URL : <http://africultures.com/festival-davignon-in-2013-lafrique-fait-le-buzz-11517/> (consulté le 14.10.2017)

Sans cesse renvoyées à l'image de l' « étranger », l'altérité – qu'on la recherche avidement (exotisme) ou qu'on la craigne farouchement (racisme) – est une notion de cristallisation pour les dramaturgies afro-contemporaines, notamment quand elles rayonnent hors du continent africain à partir des années 1980 pour connaître une diffusion européenne puis internationale. La réception des pièces de Kossi Efoui, le premier à obtenir une large diffusion par le biais du concours RFI, a posé un problème sensible. La critique passait alors à côté des enjeux dramaturgiques de ces textes, n'y retrouvant pas les thématiques attendues et la forme conventionnelle de ce que l'on définissait alors comme « africain », un genre fabriqué dont il fallait apprendre à se défaire. Cette nouvelle esthétique, évinçant les préjugés et les attentes du public occidental en quête d'exotisme, d'« africanité », déstabilisera et engendrera une importante incompréhension. Aujourd'hui encore, on connaît davantage Kossi Efoui pour ses positions polémiques liées à l'africanité¹⁹⁸ que pour ses œuvres, qu'elles soient dramatiques ou romanesques. Cette polémique, souvent mal interprétée, répond en fait à une volonté de dénoncer une vision essentialisante. Car, ne s'agirait-il pas d'un état d'esprit hérité de l'histoire de l'esclavage puis de la colonisation qui tend à déposséder l'Afrique d'une quelconque forme de liberté créatrice, prolongeant alors la spoliation historique du continent et l'aliénation l'ayant accompagnée ? Et qu'en est-il d'une approche nationaliste de l'Afrique qu'on présente comme un territoire homogène ? Existe-t-il un pays « Afrique » comme il existe la France ? Ces approches déterritorialisent le continent en restreignant son envergure ainsi que la diversité culturelle et linguistique qui s'y déploie. Que signifie réellement l'africanité d'un texte ou de toute œuvre artistique ? Est-il possible de réduire la richesse d'un continent composé de pas moins de cinquante-quatre nations à un catalogue de traits essentiels qui seraient propre à sa littérature ou à ses arts ? Outre le fait qu'une telle chose soit

¹⁹⁸ Il proclame, en effet, dans plusieurs entretiens que « la littérature africaine n'existe pas » - ce que le public ne tardera pas à transformer en « l'Afrique n'existe pas ». A titre indicatif, sa fiche Wikipédia, première occurrence d'une recherche nominative sur internet le concernant, précise qu' « il est l'un des jeunes auteurs africains les plus originaux et les plus détachés d'une certaine obligation de fidélité au panafricanisme et à la négritude qui pesait sur ses prédécesseurs d'Afrique francophone ¹⁹⁸ ». Et la sixième occurrence générée par le moteur de recherche présente une interview vidéo que l'auteur accorde au *Courrier International* s'intitulant « Je ne suis pas un auteur africain ¹⁹⁸ ». Amusé, il y précise sa position qui vise avant tout à dénoncer une vision patrimoniale de la littérature. En effet, il est pertinent de noter combien cette question est prédominante dans le champ des littératures africaines où les analyses discutant l'africanité des textes et des contextes d'écriture prennent une place considérable au regard des études purement esthétiques. A interroger également, l'absence totale de questionnements similaires en ce qui concerne la majorité des autres littératures à travers le monde. Kossi Efoui l'évoque justement dans cette interview vidéo : est-il jamais question de l'américanité, de l'européanité ou bien encore de la francité d'un texte littéraire ?

impossible, il faut également avouer qu'une telle entreprise serait bien vaine et peu productive...

Et pourtant, quand les pièces de Kossi Efoui parviennent du Togo jusqu'aux spectateurs français, la confusion s'impose et la critique entérine les crispations. A la même époque, c'est le déferlement des *postcolonial studies* – études postcoloniales venues des Etats-Unis – dans les universités françaises. Dans l'ouvrage collectif tiré du colloque organisé en mai 2016 par Alain Mabanckou qui était alors professeur invité au Collège de France, se trouve un texte écrit par Abdourahman Waberi et initialement paru dans *Notre Librairie* en 1996, dans lequel il entend dresser en quelque sorte une typologie des auteurs appartenant à cette génération, qu'il nomme pour sa part « les enfants de la postcolonie ou génération transcontinentale ». Il évoque alors Kossi Efoui en tant qu'exemple extrême de ces positions nouvelles qui viseraient à dépasser les revendications africanistes. Il juge son « interrogation, angoissée et polémique, de l'idée même, sinon de l'existence, d'un théâtre africain saine à plus d'un titre ». Néanmoins, il semble résumer l'engagement éfouien à une posture qu'il attribue à toute cette génération d'auteurs qui serait pour lui les « premiers à user sans complexe du double passeport, à jouer sur deux, trois ou quatre tableaux, à se considérer comme africains et à vouloir en même temps dépasser cette appartenance ». Il poursuit :

Pour forcer un peu sur le trait, on pourrait dire qu'avant on se voulait d'abord nègre et qu'aujourd'hui on se voudrait d'abord écrivain et accessoirement nègre. [...] Par provocation, on pourrait les appeler (pour certains d'entre eux) les « Franco-quelque chose » - « les pas tout-à-fait », [...] Débarrassés des schémas idéologiques de leurs prédécesseurs dont la ferveur tiers-mondiste n'avait d'égale que la foi sans faille en une littérature d'engagement et d'éducation des masses comme chez Ousmane Sembène ou chez son vis-à-vis anglophone Ngugi wa Thiong'o, écœurés par les errements politiques en cours dans leurs pays d'origine quand ce n'est pas carrément l'implosion de l'Etat-nation comme récemment au Congo d'Emmanuel B. Dongala, séduits et tentés peut-être par les succès des écrivains de la World Fiction à l'instar de Ben Okri, Salman Rushdie ou de leurs pendants francophones que sont Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf, Patrick Chamoiseau, tous récipiendaires du fameux pis Goncourt, ils se considèrent, peut-être, eux aussi, comme « ces bâtards internationaux nés dans un endroit et qui décident de vivre dans un autre » *dixit* Salman Rushdie. Ces nouvelles générations ne se contentent plus d'écouter sagement les grands maîtres, de quelque école qu'ils soient. A cet égard, on notera combien le thème du retour au pays natal a pratiquement disparu du paysage romanesque africain, c'est le thème contraire (l'arrivée de l'Africain en France) qui fait fureur chez les jeunes écrivains et, dans une moindre mesure, chez les moins jeunes. A se demander si le sentiment de culpabilité entretenu par les générations précédentes n'aurait pas disparu.¹⁹⁹

Si la provocation est consentie, ce texte nous semble révélateur des amalgames malheureusement entretenus par bon nombre de critiques se penchant davantage sur les

¹⁹⁹ WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie », in MABANCKOU, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, pp. 156-157.

aspects sociologiques de la littérature, sans recourir aux œuvres elles-mêmes. Car, en effet, s'il est erroné d'imaginer que la transcontinentalité ne serait que le fruit d'une multi-appartenance administrative (caractérisée par la possession de plusieurs identités nationales donc) en niant que le phénomène voit le jour avec le commerce triangulaire (qui scelle l'origine du capitalisme) et même avant, depuis l'époque des caravelles, ainsi que le montre justement Kossi Efoui dans *Sans Ombre*, inclure le projet éfouien dans un indéterminisme identitaire, qu'il serait le premier à subir, paraît inopérant pour permettre une lecture révélatrice de l'œuvre. Comme nous le soulignerons à plusieurs reprises, la pensée éfouienne s'ancre dans une filiation avec la démarche de Frantz Fanon qui, bien qu'étant attaché à la Négritude, oriente son discours vers un dépassement et un arrachement à toute forme de déterminismes identitaires.

1.4. Altérité – Africanité

Dès 1997, afin de rappeler que ces auteurs ne voulaient pas se définir par rapport à la colonisation, l'idée étant justement de s'émanciper de la colonie pour affirmer une indépendance esthétique et se réinventer au monde²⁰⁰, Sylvie Chalaye publie, au sortir d'une édition du festival des Francophonies en Limousin, un article intitulé « Les Enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain »²⁰¹, tournure qui sera par la suite adoptée tant par les artistes, la critique, que la recherche pour évoquer les auteurs afro-contemporains (issus des années 1990), leurs rébellions esthétiques et leur caractère incatégorisable (*indiscipliné*²⁰²)²⁰³. Elle s'appuie alors particulièrement sur un court texte critique écrit par Kossi Efoui et paru chez Lansman en post-scriptum à la pièce *Récupérations*, en 1992 :

[...] les dramaturges francophones de ces dernières décennies ne cessent de remettre en cause la notion d'africanité, produisant un théâtre qui ne répond plus à ces critères ethnographiques, voire climatiques facilement repérables et rassurants. Le romancier et dramaturge togolais Kossi Efoui met en garde ceux qui s'indigneraient de voir disparaître ce qu'ils croient être l'africanité : « *L'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine*²⁰⁴ ». L'idole n'est plus à l'évidence qu'une vieille momie et le théâtre doit se libérer de ces bandelettes qui voudraient panser les plaies de la colonisation en préservant les restes d'un passé pourtant irrémédiablement perdu. Aussi Kossi Efoui

²⁰⁰ C'est-à-dire aussi amener à reconfigurer les systèmes de représentation de l' « autre ».

²⁰¹ CHALAYE, Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, *Africultures*, 1997, URL : <http://africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/> (consulté le 25.03.2018)

²⁰² Pour reprendre notamment l'idée des travaux d'Alain Ricard.

²⁰³ Sylvie Chalaye réécrit ce texte que l'on retrouve en ouverture de son ouvrage *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2001, pp. 19-26.

²⁰⁴ EFOUI, Kossi, « Post-scriptum », *Récupérations*, Lansman, Carnières, 1992, p. 44.

ne craint-il pas d'être iconoclaste: « *Il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne trouverait pas une soi-disant spécificité africaine et où on noterait au contraire chez son auteur de « singuliers penchants européens*²⁰⁵ » ». [...] Ne confondons pas l'africanité avec cette spécificité africaine parfumée d'exotisme qui rassérène l'œil occidental ! [...] L'appel à la tradition, la reconquête d'une identité perdue, le retour aux origines n'est qu'un leurre pour mieux camoufler la rupture historique que doit assumer une Afrique spoliée de son passé. L'esclavage et la colonisation ont condamné à jamais le peuple noir à l'exil. La rencontre avec le monde occidental a ébranlé définitivement l'identité d'un peuple mosaïque contraint soudain de se penser un et indivisible alors même que le Blanc le réduisait à une entité raciale et le figeait derrière le cliché du nègre. Le peuple africain s'est trouvé dépossédé de son histoire, et propulsé dans l'histoire de l'autre, comme faire-valoir anecdotique, dépossédé de son espace aussi : l'Afrique en tant que continent n'a pas d'existence dans l'espace mental de l'Occident avant les grands découvreurs du XIXe siècle, et exilé, disséminé loin de la terre natale par la traite ou disloqué par la colonisation et les indépendances. Son histoire, son identité ne peuvent être reconstruites puisque sa civilisation reposait sur l'oralité, et sur une conception du passé qui ne trouve aucun écho dans l'ordonnement du monde orchestré par l'Occident. L'Afrique de ses ancêtres n'est qu'une reconstitution mythique, aussi l'artiste africain est-il condamné au voyage interculturel : son identité n'est pas plus au village qu'à Paris ou New York. En Amérique, aux Caraïbes comme sur la terre d'Afrique, l'artiste noir est en exil, car la terre de ses ancêtres est une terre fantôme, elle appartient à un passé qui n'a plus d'histoire. Son identité lui a été ravie comme Eurydice à Orphée ; il est soumis à une quête impossible. Et c'est justement parce qu'il ne peut se reposer sur l'Histoire et qu'il est irrémédiablement voué à la quête inquiète de soi, que l'artiste africain, comme le dit Kossi Efoui, doit « *refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture*.²⁰⁶ » Voilà peut-être où il faut chercher l'africanité qui unit les peuples d'Afrique et de la diaspora. Elle n'est pas dans l'affirmation d'une identité circonscrite et figée par les taxidermistes nostalgiques de la culture africaine, mais dans la quête identitaire elle-même, une quête tournée vers l'avenir pour inventer l'Afrique de demain.²⁰⁷

Deux ans après la publication de ce texte, Sylvie Chalaye organise à l'Université Rennes 2, où elle dirige alors le département des Arts du spectacle, la table ronde intitulée « Africanité et Création contemporaine »²⁰⁸ à laquelle elle convie Caya Makhélé, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui pour réfléchir à cette problématique qui persiste depuis le malaise lié à la présentation du *Carrefour*, presque dix ans plus tôt, à Limoges. En effet, dès 1993 et la même année que paraît le significatif recueil *Textes et Dramaturgies du monde 93* chez Lansman, Kossi Efoui publie dans un hors-série de la revue *Notre Librairie*, portant sur les créateurs africains au Festival de Limoges (*Francophonies en Limousin*), un court essai,

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ CHALAYE, Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, *Africultures*, 1997, URL : <http://africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/> (consulté le 25.03.2018)

²⁰⁸ CHALAYE, Sylvie, *Africanité et création contemporaine*, *Africultures*, 2001, URL : <http://africultures.com/africanite-et-creation-contemporaine-1839/> (consulté le 14.08.2018)

intitulé *Le Théâtre de ceux qui vont venir demain*²⁰⁹, texte que Caya Makhélé, qui a fondé les éditions Acoria en 1997, décidera de republier en 2000, en préface à *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*, suite aux rencontres de Rennes 2. Il y dresse un réquisitoire contre les partisans de l'africanité assignant les créateurs à une pseudo authenticité, que l'auteur dénonce comme étant de l'ordre de l'« intégrisme culturel » :

L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle. Sur le deuxième point, notre position est irréductible : l'authenticité culturelle est un intégrisme. Et comme telle, elle est totalitaire. [...] Or, l'intégrisme culturel de ceux qui savent ce qu'est le théâtre africain, et qui en ont cerné l'identité close, vise uniquement à exiger du créateur qu'il endosse des normes esthétiques collectives d'une identité totalisante. [...] Ceci nous amène à poser la nécessité d'une critique qui prendrait en compte une œuvre au regard de paramètres d'authenticité qui ne seraient pas dominés par ceux d'une idéologie culturaliste. Certes, la lecture d'une œuvre ne peut faire abstraction des présupposés culturels, religieux, politiques et tant d'autres qui la traversent. Elle n'y est en aucun cas réductible. Car, quelle que soit la considération accordée aux phénomènes anthropologiques qui constituent le réseau d'interprétation d'une œuvre, il va sans dire que le théâtre ne se *découvre* pas, il s'invente.²¹⁰

Nous sommes alors au début des années 1990 et Kossi Efoui répond principalement à la critique virulente de Françoise Gründ parue un peu plus tôt dans le N°102 de la revue *Notre Librairie* et intitulée « La parole lourde des théâtres en Afrique noire », dans laquelle elle estime que « la voie royale des théâtres africains ne se situe pas dans le processus littéraire » et que ces derniers portent même une parole aux antipodes des modèles occidentaux en ce que « le théâtre africain charge alors que le théâtre européen lave, évacue, épure ²¹¹ ». Des affirmations très violentes qui se poursuivent par l'idée qu'à chaque fois qu'un auteur d'origine africaine « s'inspire d'une œuvre occidentale il fait fausse route parce qu'il se piège dans un jeu qui n'est pas le sien. » La réponse du créateur sera sans appel : « Faut-il le dire ? Cet *homme de théâtre africain* paradigmatique ne peut pas faire fausse route, pour la simple raison qu'il n'existe sur aucune route. Il n'existe pas ». ²¹²

Alors en France depuis à peine plus de trois ans, Kossi Efoui, avec ce texte, dit bien le malaise qu'éprouvent les auteurs des diasporas, contraints à migrer vers les pays du Nord en raison de l'absence d'économie culturelle dans leurs pays d'origine et sur lesquels les politiques culturelles françaises, ainsi que les lecteurs, plaquent un certain nombre de clichés

²⁰⁹ EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ GRUND, Françoise, « La Parole lourde des théâtres en Afrique noire », *Notre Librairie*, N°102, Paris, Théâtre/Théâtres, Clef, juillet-août 1990, p.17.

²¹² EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

produisant des attentes annihilant le pouvoir créateur du geste artistique et renforçant une aliénation historique que mêlait déjà la rencontre entre ces deux espaces continentaux. Dès lors, deux voies s'offrent à ces artistes en exil : répondre aux attentes du marché littéraire et théâtral afin d'obtenir un espace de visibilité dans les circuits économiques ; ou bien évoluer à contre-courant et prendre le risque de sombrer dans l'anonymat, voire d'être obligés de renoncer au statut d'auteur. C'est la raison pour laquelle Kossi Efoui clôt son texte en ces termes :

Non pas légiférer, avons-nous dit, mais juger. Ce qui implique que la critique prenne le risque de participer par une écoute plus pertinente à l'ébullition créatrice d'où émergeront peut-être les échelles de valeurs de notre contemporanéité problématique. Cela signifie également, dans un premier temps, des propositions de modèles critiques qui mettent en relief les questions qui servent de ressort aux diverses démarches créatrices, dans le contexte global de l'aventure théâtrale.²¹³

Dominique Traoré a d'ailleurs proposé une « herméneutique du théâtre de Kossi Efoui » en partant de la lecture de ce petit manifeste et en montrant que « les approches que récuse [l'auteur] sont celles qui procèdent d'une définition par les frontières ».²¹⁴ Kossi Efoui est également issu de la seconde génération d'auteurs bénéficiant des circuits de coopérations permettant aux écrivains d'Afrique de prétendre à un statut professionnel en s'installant en Occident. Il avait pour exemple la triste histoire de grandes figures littéraires telles que Sony Labou Tansi, qui a souffert des modes de fonctionnement, inclusif-exclusif, du champ et des structures institutionnels en France:

Les trois instances de production et de diffusion que sont le Festival de Limoges, l'éditeur Lansman et RFI sont devenues en une dizaine d'années de véritables instances de légitimation. La trajectoire de Sony Labou Tansi nous en fournit un bon exemple. [...] Ainsi, le début de carrière de nombreux dramaturges passe bien souvent par au moins l'une de ces instances : c'est le cas de Bernard Zadi Zaourou, Jean Pliya, Michèle Rakotoson, Caya Makhélé ou Kossi Efoui. [...] Des initiatives individuelles constituent l'une des particularités des modalités d'intervention fournissant un terreau fertile aux productions artistiques africaines. Ainsi, l'autonomie du champ s'est renforcée mais elle demeure relative car les artistes restent tributaires en grande partie d'instances qui ne sont pas localisées sur le continent et d'un système de subventionnement qui provient de financements extérieurs. Les programmations se font majoritairement en termes européens via les commandes d'écriture ; même à la scène, l'artiste a rarement l'initiative du fait de la coopération : les pièces de Sony Labou Tansi ont fait l'objet de co-mises en scène. Coopération, qui si elle est devenue moins normative existe encore aujourd'hui.²¹⁵

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ TRAORE, Dominique, « Pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 22.

²¹⁵ THERESINE, Amélie, *op.cit.*, pp. 25-26 et pp. 21-33. Sur ce sujet, voir élégamment le roman de ANANNISSOH, Théo, *Le Soleil sans se brûler*, Tunis, Elyzad, 2015.

Pour toutes ces raisons, Kossi Efoui a donc manifesté très rapidement sa réticence face à tout type d'assignation menée par les institutions dans un esprit tutélaire hérité du paternalisme colonial, qui a longtemps façonné les esprits occidentaux, pendant qu'il colonisait les imaginaires africains. C'est donc en dehors des circuits de production les plus accessibles que l'auteur évoluera et constituera son *capital symbolique*²¹⁶. Il y parviendra notamment par le biais de l'écriture romanesque et *via* les éditions du Seuil qui le publient depuis 1998 tout en persistant dans le refus d'être catalogué :

Il ne s'agit pas de refuser d'être écrivain africain, mais de refuser d'être catalogué. La fameuse rupture est idéologique : être en dehors. Et être en dehors, c'est être en dehors d'un discours dominant. Ce qui peut nous identifier, parmi les auteurs que je connais, ce n'est pas la façon dont nous fabriquerions une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes, mais le refus de la définition. Es-tu bien africain ? « Oui et... » « Oui, peut-être... » « Non, mais... » C'est ce jeu de points de suspension qui ouvre sur ailleurs et marque la rupture avec Senghor et les autres jusqu'à Sony. Jusqu'à Sony les rendez-vous étaient déjà donnés dans des espaces du passé, chacun savait où retrouver l'autre, mais aujourd'hui, quand je parle avec Raharimanana, avec Kwahulé, avec Wabéri, avec Makhélé... l'impression que j'ai, c'est qu'on aura les rendez-vous qu'on voudra bien se donner. Ces espaces de rendez-vous, on va devoir les fabriquer.²¹⁷

1.5. « Entre-deux » et « marronnage créateur »

Ces débats autour de l'africanité fondent une des spécificités critique dont se saisiront les auteurs pour en faire un motif dramaturgique : l'« entre-deux », à l'image de la pièce d'Efoui, *L'Entre-deux rêves de Pitagaba...* Ils renvoient bien sûr à la question de l'ethnicité que nous évoquions en introduction générale et constituent le socle de la « monstruosité » dont émanent les enjeux de la défiguration du corps dramatique – ce « bel animal »²¹⁸ selon la formule d'Aristote – mais aussi des questions liées à l'incarnation qui trouvent une voie de réflexion privilégiée grâce au support que représente le personnage au théâtre. Pure création de l'histoire coloniale puis condamnée à être reclus dans la préfiguration que véhicule la notion d'« altérité », l'Afrique est aujourd'hui encore victime d'être laissée pour compte sur

²¹⁶ Sur ces questions : « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. », BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 161 et sur la théorie des champs littéraires : BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; FONKOUA, Romuald, HALEN, Pierre, (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2011.

²¹⁷ Entretien de Kossi Efoui accordé à Sylvie Chalaye, « Kossi Efoui : le "marronnage" de l'écrivain » in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., pp. 33-38.

²¹⁸ ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

l'échiquier mondial et on fait mine de la méconnaître dès que la mainmise s'affaiblie. C'est cette monstruosité comme force structurelle que les dramaturgies afro-contemporaines renvoient au monde qui les a finalement engendrées et qui attend spécieusement qu'elles retournent à un passé dont toutes traces ont été effacées. Au contraire d'une dynamique misérabiliste, ces auteurs exploitent la blessure pour en faire une force créatrice car « l'alinéation est désormais le terreau où doit tomber le grain - et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle »²¹⁹ :

L'identité de l'Africain est une identité sans doute déplacée de son axe d'origine, une identité d'exilé, qui a subi la colonisation et aujourd'hui n'échappe pas à la mondialisation. Son identité culturelle est nécessairement métissée. C'est une « *identité du carrefour* », pour reprendre Kossi Efoui. [...] Ceux qui ont œuvré à l'occidentalisation de l'Afrique, qui ont déshabillé le Masque, voudraient retrouver aujourd'hui une Afrique pure, authentique, qui ne serait pas dénaturée. Rêve dangereux s'il en est ! Rêve que Koffi Kwahulé définissait comme « *le syndrome Frankenstein* » lors d'une table ronde où on le questionnait sur le peu d'identité africaine de son écriture, syndrome de celui qui s'est acharné à détourner la nature, et qui préfère anéantir sa créature quand elle prétend à une existence autonome qu'il ne contrôle plus. [...] La polémique s'est d'abord levée au théâtre, parce que l'identité culturelle africaine, pour un certain regard occidental, s'attache à la danse et à la musique, deux disciplines du spectacle qui participeraient inévitablement à toute expression scénique africaine, au point d'en faire la spécificité esthétique de ce théâtre. Il faut dire que cette idée a été largement relayée, à la fin des années 1970, par les intellectuels et artistes africains qui voyaient dans cette esthétique le moyen d'affirmer un théâtre qui romprait radicalement avec le modèle occidental. [...] C'est pourquoi les dramaturges africains, qui les premiers ont revendiqué un théâtre textuel et littéraire qui ne passait pas nécessairement par une quelconque expression musicale ou chorégraphique, ont été suspectés de trahisons culturelles ; ils ont été accusés de ne pas faire du théâtre africain, mais du théâtre « dégénéré », voire « dénaturé ». Kossi Efoui s'insurge, dans sa préface à *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, contre les affirmations péremptoires de Françoise Gründ persuadée alors d'avoir cerné les spécificités des arts scéniques africains : « *Le théâtre africain charge, alors que le théâtre européen lave, évacue, épure. D'ailleurs, ajoute-t-elle, la voie royale des théâtres africains ne se situe pas dans le processus littéraire.* » Aussi quand il s'inspire « *d'une œuvre occidentale, l'homme de théâtre africain fait fausse route, parce qu'il se piège dans un jeu qui n'est pas le sien.* » Et Kossi Efoui de répondre, non sans ironie, « *cet homme de théâtre africain paradigmatique ne peut pas faire fausse route, pour la simple raison qu'il n'existe sur aucune route.* »²²⁰

Questionnements sur le « vivre ensemble », l'hybridité ou sur le vivre avec soi-même en étant parcouru d'une multitude d'identités ; vérité inhérente à la nature humaine mais qui semble d'autant plus vraie pour les civilisations victimes des traites négrières et de la colonisation :

²¹⁹ EFOUI, Kossi, « Post-scriptum », *Récupérations*, op.cit.

²²⁰ CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., pp. 21-22.

[...] dans un article qui fera date, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », Caya Makhélé constate la naissance d'une dramaturgie nouvelle dont les personnages ne sont plus ni des figures mythiques, ni des porte-parole politiques ou des fers de lance de la contestation, mais avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain, « *des personnages qui ont ingéré les maux de la ville, les éclats du choc des cultures* ». Et ce théâtre, loin de se réfugier derrière des certitudes tente au contraire de restituer la déconstruction du monde et d'apprendre à vivre avec les complexités humaines en se frottant aux altérités. Ces dramaturges se réclament de tous les héritages et de tous les voyages.²²¹

Leurs théâtres sont imprégnés d'influences très variées et de mélanges explicites à d'autres auteurs, d'autres œuvres ou d'autres formes artistiques. Koffi Kwahulé rédige ses pièces comme des partitions de free-jazz, nous y retrouvons d'ailleurs la thématique de l'insaisissabilité, de l'inachèvement, du jaillissement et l'esthétique *free*²²² et Caya Makhélé s'inspire énormément des mythes grecs afin d'éclairer le présent. L'esthétique éfouienne est elle-même constituée de poétiques hybrides et d'un mode de production du texte allant de la réécriture au collage, répondant aussi de l'écriture de plateau. Traversé par des voix du passé, celles du blues ou du reggae comme celles d'Épictète, Nietzsche, Marguerite Yourcenar, Samuel Beckett, Aimé Césaire, Amadou Hampâté Bâ ou Ahmadou Kourouma ; l'enjeu fondamental de cette diversité est l'expression d'une *poétique de la relation*.²²³ La notion d'altérité est centrale car innervé tout ce qui structure le drame. L'incompréhension des êtres humains entre eux reste une question récurrente.

Cette question du rapport à l'autre, qu'il soit présent ou absent, s'entend également dans une langue où toutes les barrières tombent et que l'on appréhende dans sa matérialité et pour son envers charnel. Il y a un vrai travail qui s'élabore autour du rythme, ces écritures n'ont pas peur des mots et de la véhémence de certaines des images qu'ils véhiculent. Et quand les mots ne disent plus rien ou que l'incompréhension fait rage, d'autres systèmes de truchement sont alors mis en place. Le théâtre n'est plus un simple espace de représentation ou d'échange discursif entre des identités. Il devient un champ d'expérimentation de nouveaux modes de communication à l'instar d'autres dramaturgies contemporaines qui empruntent les *nouveaux territoires du dialogue*.²²⁴ Ainsi, la langue y est elle-même déstructurée et participe de la déconstruction. Dominique Traoré parle de

²²¹ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention. » in *Cultures Sud*, article paru en 2010, URL : www.culturesud.com. (consulté le 20.09.2018)

²²² KWAHULE, Koffi et MOUÉLLIC, Gilles, *Frères de son*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2007.

²²³ En référence à la philosophie d'Édouard Glissant.

²²⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005.

d'une « poétique de la décomposition »,²²⁵ d'un monde trop plein d'idées reçues, de préjugés ou de définitions toutes faites. Il n'y a plus de règles sur la coopération des dialogues, corps et voix se croisent, se mêlent, s'entrechoquent et s'enlacent pour tisser une choralité bien sûr politique. Tout ce qui habite la scène ou le texte théâtral est source de vie, d'animation, de souffle... La rupture avec toute idée de cohésion, de linéarité et d'unicité inscrit ces dramaturgies dans une intemporalité qui suspend également la forme dramatique et réinvente les instances du découpage du texte : Kossi Efoui fonctionne par « séquences » et Koffi Kwahulé n'inscrit même plus les noms des personnages devant les répliques, ni en liste liminaire. Loin d'être en quête d'universalité, cette intemporalité participe du caractère fugitif des dramaturgies afro-contemporaines et de leur refus d'être captives d'une définition :

On pourrait définir ce théâtre comme un théâtre de l'identité humaine, qui abandonne les oripeaux folkloriques que l'Occident a imposé au « nègre » et que celui-ci a accepté de revêtir pour continuer à exister en camouflant ses plaies au lieu de les dépasser. Ces dramaturges ont fait le deuil d'une certaine Afrique qui appartenait aux légendes et au passé pour construire une Afrique d'aujourd'hui avec ses paradoxes et ses contradictions, ses ambiguïtés. Leurs dramaturgies tentent de construire une identité africaine contemporaine en devenir. « *L'identité africaine aujourd'hui, c'est cette errance, cette quête, ce questionnement même de l'identité* » pour Koulsy Lamko. [...] Ce théâtre tente de reconstruire une identité qui passe par la langue, par une réappropriation de la langue, un détournement, une réinvention de la forme aussi. Aussi ce théâtre est-il étonnamment traversé par l'oralité, aussi bien au plan structurel que linguistique et musical, et engendre une dramaturgie inouïe. A la différence des dramaturgies contemporaines occidentales travaillées par l'impossibilité de raconter, confrontées à la faillite du récit et du personnage, ce théâtre, au contraire, dynamisé par une philosophie du rêve et du mensonge, défend en somme la nécessité de la fable pour échafauder au-dessus du vide et continuer à vivre en dépit des traquenards de l'histoire.²²⁶

La possibilité du dire est ponctuée de manques, de pauses, de trous, qui sont autant de moments où l'identité humaine a la possibilité de se libérer du *Carrefour*, de l'*Interzone*, ce *no man's land*, espace de la page blanche incitant à l'ankylose mais porteuse de la possibilité de faire exister une autre réalité. De tous les auteurs évoqués ci-dessus, Kossi Efoui reste l'homme de la rupture. De par l'importance du choc produit par sa première pièce *Le Carrefour*, mais avant tout parce que son écriture est celle qui procède le plus par ses manques, ses abîmes, cette déconstruction, cette fuite hors de l'espace et du temps. Si les discours, encore beaucoup trop nombreux, autour de l'africanité continuent d'entretenir

²²⁵ TRAORE, Dominique, « Corps, voix et voies du dialogue », in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, L'Esprit Créateur vol. 48/3, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 41.

²²⁶ CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., pp. 96-97.

une image pervertie du détachement éfouien vis-à-vis de l'africanité, ils nous paraissent poser le problème majeur d'une mauvaise lecture voire de l'absence de lecture des textes qui, pourtant, font montre d'une géographie assez symbolique pour n'être ni poétique du retour, ni celle de l'arrivée en terre d'expatriation...²²⁷ Si ce type d'approche cristallise nombre d'idées reçues dont sont la cible Kossi Efoui et/ou son œuvre, pouvant expliquer le décalage entre le capital symbolique de l'auteur et son capital « économique », il est important pour nous d'analyser ici de tels propos, dans le but de souligner la persistance de ces incohérences et de démontrer comment une partie de la sociologie littéraire entrave encore aujourd'hui une lecture qu'on voudrait d'abord esthétique et poétique, à même de rendre compte de la créativité et de l'invention dont elles font preuve :

Sylvie Chalaye : Ce qui caractérise ces écritures, c'est aussi cette capacité à faire feu de tout bois et la force d'invention qui en ressort. On n'est plus dans la dynamique du modèle ou de la tradition. Les écritures théâtrales africaines inventent des formes, des langues ; il y a là une indépendance artistique très étonnante...

Kossi Efoui : C'est le refus de l'affirmation. Je traverse ma vie et ma vie c'est le monde. Traverser ma mémoire, c'est fabriquer un rapport à cette mémoire-là, et je veux que ce rapport soit inédit. On écrit pour quoi ? Pour faire de l'inédit. Si on écrit pour rendre compte, on n'écrit pas. On écrit parce qu'on a l'orgueil de fabriquer de l'inédit. Elle est surtout là la rupture. La véritable rupture vient du fait que nous considérons qu'il n'y a pas d'adhésion mécanique à la mémoire que nous portons. [...] [C'est] un théâtre de l'éclatement du sens. Un éclatement du sens qui ébranle ce que l'Occident considère comme théâtre, c'est-à-dire l'héritage grec ; qui ébranle aussi les certitudes de ceux qui nous ont précédé et qui avaient envie de prouver l'existence d'un théâtre africain, d'une philosophie africaine... qu'il y ait un théâtre africain ou qu'il n'y en ait pas n'est pas notre affaire. La question que nous nous posons est celle des outils dont nous disposons aujourd'hui pour dévorer le monde, pour dire notre appétit du monde.²²⁸

Cette génération des « Enfants terribles », à laquelle appartient Kossi Efoui, se démarque donc avant tout pour son geste novateur qui nourrit les poétiques du drame moderne et contemporain de manière aussi variée qu'elle compte de nombreux auteurs ayant des trajectoires qui leur sont propres. Dans la conclusion de son chapitre sur la structuration du champ théâtral africain francophone, Amélie Thérésine résume bien l'équilibre entre cette appartenance et l'autonomie intrinsèque à chacun et la manière dont certains acteurs du

²²⁷ Dans son article « Théâtres et marronnages en postcolonie ou les impensés du théâtre contemporain », Sylvie Chalaye note justement que les dramaturgies d'Afrique et des diasporas « représentent désormais un répertoire contemporain et ne s'inscrivent plus dans une recherche identitaire. [...] Ils se pensent au monde et sont investis d'un désir d'inventer l'art d'une identité contemporaine, plurielle, diasporique, transcontinentale, prise entre Afrique, Europe et Amérique(s) et tournée vers un avenir à construire, « une promesse d'inédit » pour reprendre encore une formule de Koffi Kwahulé. », CHALAYE, Sylvie, « Théâtres et marronnages en postcolonie ou les impensés du théâtre contemporain », in SOLBIAC, Rodolphe (dir.), *Pensée, pratiques et poétiques postcoloniales contemporaines*, coll. "Questions contemporaines", Paris, L'Harmattan, 2018.

²²⁸ CHALAYE, Sylvie, Entretien avec Kossi Efoui, « Kossi Efoui : le "marronnage" de l'écrivain », in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., pp. 33-38.

champ universitaire, comme Sylvie Chalaye, participent de ce compagnonnage intellectuel qui sera primordial tant du point de vue des développements esthétiques qu'opéreront ces écritures que sur le plan de leur diffusion et de leur légitimation auprès des institutions. Il s'agit d'avantage d'une communion de pensée autour d'enjeux dramatiques que de canons que se partageraient les auteurs comme autant d'exercices de style :

L'appartenance à des groupes n'est pas revendiquée comme telle : s'ils acceptent l'appellation d' « enfants terribles », cela n'a rien d'une école. Chacun au contraire prend soin de signaler la singularité de sa démarche d'écriture mais les résidences d'écriture, les festivals internationaux auxquels ils participent lorsqu'ils sont jeunes auteurs ainsi que les tables rondes auxquelles ils sont invités autour de Sylvie Chalaye a fondé une communauté de pensée toujours vivace comme l'atteste la dernière rencontre autour du colloque sur le théâtre de Kossi Efoui. Réunis autour du geste qui fonde l'écriture et par des affinités électives, ces dramaturges ont pour autre point commun d'avoir fait l'expérience de l'exil, qu'il ait été choisi ou contraint. « Ecrivains de la migritude » pour Jacques Chevrier, ces dramaturges revendiquent une culture transcontinentale. Conséquence de l'esprit de sédition qu'ils représentent lorsqu'ils font rupture dans le champ théâtral africain francophone et de l'acquis d'une légitimité, les parcours de ces auteurs sont autant de balises de trajectoire qui deviennent symboliquement normatives pour tout nouvel entrant.²²⁹

De la « monstruosité » à l'éclatement – un éclatement qui selon les propres mots de Kossi Efoui est celui du « sens » plus que de la forme²³⁰ que nous qualifierons plutôt de désarticulée – du *postdramatique* au postcolonial, si Kossi Efoui choisit de passer par la fable pour témoigner de son époque, c'est pour mieux questionner la réalité. Le truchement que représente la fable fait effectivement saillir chez lui les aspects factices du réel en proposant d'instaurer des réalités plus tangibles, ou plus cohérentes, dans l'espace du théâtre qu'il conçoit, avec la Cie Théâtre Inutile comme « celui du rêve et de l'hospitalité » où se construisent les « idéaux ».²³¹ Faire jouer la fiction contre la fiction, voilà l'état d'esprit de ce théâtre ! Et la première fiction qui façonne l'individu est incarnée par l'histoire qui fait de nous des *sujets historiques*²³² essentiellement dépourvus de libre arbitre. Cette histoire, depuis les traites négrières et les colonisations à leur suite, s'offre sous un point de vue privilégié en Afrique, particulièrement chez Kossi Efoui qui est originaire du Togo.

Ces éléments muent en motifs poétiques fondent le concept de « marronnage créateur » comme un moteur poétique qui concerne les théâtres afro-contemporains et afrodescendants contraints d'opérer des détours, tant esthétiques que sociologiques, s'ils

²²⁹ THERESINE, Amélie, *op.cit.*, pp. 32-33.

²³⁰ Nous faisons ici références aux esthétiques dites « éclatées », que cela concerne la dramaturgie du texte, la scène ou l'action, dans les poétiques du drame moderne et contemporain.

²³¹ Cie THEATRE INUTILE, in *Dossier de production*, 2011, p.3.

²³² En référence à l'approche de Marx, voir : Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres III*, Paris, Folio-Gallimard, 2000, p. 437.

veulent exister dans le champ dramatique aujourd'hui. Cette démarche inscrit leurs poétiques dans des processus de ruses qui constituent autant d'énigmes étant renvoyés au spectateur qui doit, à son tour, essayer de « déjouer » le jeu dramatique :

À la marge des dramaturgies contemporaines, ont vu le jour en quelques décennies des écritures dramatiques dont les auteurs afrodescendants de France, sans territorialité d'appartenance reconnue par la Nation autre que la francophonie, l'Afrique ou leur couleur de peau, ont entrepris de faire du corps le théâtre du drame et de prendre en somme à bras-le-corps cette territorialité fantasmée pour ne plus la subir. Faute de trouver leur place sur les scènes contemporaines, ces artistes francophones d'Afrique et des diasporas, souvent comédiens et metteurs en scène ont choisi de produire un autre théâtre afin de déconstruire les frontières dont ils étaient eux-mêmes victimes, celles qu'entretiennent les clichés et les couleurs de l'altérité et travailler sur le détour et le contournement. Le corps où se joue le drame est un corps « décalé », sorti de l'enfermement de la cale des idées reçues et des couleurs plaquées au front, ni noir ni blanc, mais un corps qui entreprend sa mue dans le regard de l'autre, un corps qui a fait un pas de côté, qui est sorti de l'enclos des prêts-à-porter identitaires et des exhibitions exotisantes, un corps qui habite l'ombre et a fait le choix de marronner. Le corps-champ de bataille de ces dramaturgies inédites est un corps de marronnage, autrement dit « l'autre corps », le corps marron, celui qui s'est soustrait à la domination du maître et ne lui appartient plus, le corps du rêve, un corps délibéré, corps dansant, musical, liquide et volatile, corps dans tous ses états, corps sacrificiel et eucharistique, celui qui nous ramène à l'essence même du théâtre, entre divertissement et salut, et convoque non sans une certaine violence les poétiques de notre modernité. Ce corps qui a volé en éclats avec l'histoire coloniale, et dont le fantôme nous poursuit, peut se reconstruire et se redresser plus fort que jamais dans cette choralité du vivre ensemble, aussi dissonante soit-elle, que permet encore la cérémonie théâtrale.²³³

Le motif « monstrueux » est assez parlant dans la matérialité de son image. Si le corps colonial est envisagé par frottement du corps social, le fruit de ses exactions l'est tout autant et s'incarne à son tour dans l'idée de la monstruosité qui dit la créature légendaire, mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire. L'Afrique, corps monstrueux ? Pour Kossi Efoui, rejeter l'africanité c'est avant tout souligner la facticité de ce qui la détermine encore aujourd'hui. Par le geste théâtre et par les histoires qu'il porte à la scène, il engendre un autre corps possible. L'obsession de l'inédit est là et elle est rendue impossible par l'asservissante postériorité immédiate (dans l'espace ou dans le temps) induite par l'emploi du préfixe *post*, « après », dans les catégories que sont, par exemple le théâtre dit *postdramatique* mais surtout les poétiques postcoloniales :

²³³ CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, *op.cit.*, pp. 16-17.

L'Afrique est une fiction, une invention du regard de l'autre. Mais est-ce une image existante, ou celle que l'on voudrait voir ? A moins qu'il ne s'agisse aujourd'hui de construire l'image que nous voulons avoir de nous, qui ne serait pas une autoglorification de nos valeurs immuables mais qui provoque du désir, qui motive l'action. Peut-être dans ce projet-là, y a-t-il quelque chose qui peut venir des créateurs.²³⁴

La figuration est partout présente, on la retrouve même dans le discours critique. Nous faisons ici référence au passage d'un article de Sylvie Chalaye : « L'idole n'est plus à l'évidence qu'une vieille momie et le théâtre doit se libérer de ces bandelettes qui voudraient panser les plaies de la colonisation en préservant les restes d'un passé pourtant irrémédiablement perdu ». ²³⁵ Mais aussi à l'idée qu'elle développe invitant à considérer les théâtres afro-contemporains et afrodescendants comme un « corps dramatique » aux différentes déclinaisons mais se construisant toujours sur des principes liées à la physicalité, au mouvement corporel, aux états de corps ou à l'organicité. De fait, ce sont des visions, des représentations (l'Africain, le Noir, l'étranger, l'exilé, l'immigré, le migrant, le théâtre africain, l'artiste noir, le créateur postcolonial, le personnage noir ou blanc !), des figurations, qui sont en friction. A l'instar de Monsieur Carnaval brûlé sur la place public en guise d'exutoire, c'est aussi le corps colonial qu'on brûle symboliquement sur les tréteaux du théâtre pour faire exister un autre corps : le corps poétique.

²³⁴ EFOUI, Kossi, « Entretien de Josiane Guéguen », URL : <http://www.afrology.com/?p=8356> (consulté le 13.02.2018)

²³⁵ CHALAYE, Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, art. cit., URL : <http://africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/> (consulté le 12.03.2018)

CHAPITRE 2 Un *faiseur d'histoires*²³⁶ dans le paysage dramatique

2.1. Situations dramatiques : déterminer les typologies du drame éfouien

Il est impossible d'aborder l'œuvre de Kossi Efoui en distinguant sa production dramatique de sa production romanesque. Qu'il s'agisse des personnages, des espaces ou des situations, on note de nombreuses reprises, références, répétitions ou phénomènes de réécriture d'un genre et d'un texte à l'autre. Il existe bien évidemment des points de divergences qui sont propres à deux types d'écriture n'ayant pas les mêmes finalités, l'une se destinant à la scène et l'autre non. Ainsi, on notera une tendance à la dramatisation du genre romanesque par le biais d'un rapport théâtral à l'espace-temps qui privilégie des situations bien particulières (souvent relatives à l'enfermement) et qui se révèlent être génératrices du récit, donc moteur de la narration. Prenons par exemple la situation de *L'Ombre des choses à venir*²³⁷ où le personnage porte-voix, « l'orateur », fait le récit de ce qui le pousse à prendre la fuite depuis la cachette où il se trouve en attente de ceux qui permettront ce départ. Kossi Efoui poursuit la dissection de l'absurdité du pouvoir et la dénonciation de la rhétorique avilissante des gouvernants. C'est un contexte de violence qui est décrit *a posteriori* et qui vient justifier auprès du lecteur l'acte de migration d'une figure de protagoniste qui ne se décline que vis-à-vis de ce qu'elle cristallise en termes de représentations symboliques. Identités de la marge, ces figures sont déterminées par leur incapacité à entrer dans le moule de l'autorité. C'est ce qui fait peser sur elles une menace permanente. Qu'elles soient locutrices ou non, Kossi Efoui structure systématiquement ses fables autour de telles figures. Souvent, le texte dramatique se fait néanmoins lieu de l'ultime cérémonie et il s'agit par l'anamnèse²³⁸ de rendre hommage à une entité absente.

Dans *L'Ombre des choses à venir* plus que dans ses autres romans, on constate que le récit naît des quelques objets qui sont présents dans l'espace clandestin qui contient le personnage de l'Orateur. A la manière d'un conte, c'est en partant d'une bassine, d'une bouteille ou d'un tabouret – par la description d'un environnement qui impose la projection d'un dispositif rappelant une poétique de plateau – que Kossi Efoui donne corps à son roman. Cet élément est

²³⁶ En référence à un des titres de notre corpus, *Le Faiseur d'Histoires*, texte inédit reproduit dans le volume des annexes.

²³⁷ EFOUI, Kossi, *L'Ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011.

²³⁸ Anamnèse est ici à entendre au sens plein, qui s'oppose à l'amnésie, puisqu'il s'agit aussi bien d'évoquer des antécédents (sur le mode de retours sur le passé), d'opérer, donc, un retour à la mémoire du passé vécu et peut-être oublié ou refoulé ; que de suggérer une dramaturgie de la « prière », répondant, par conséquent, d'une dynamique spirituelle et sacrée.

loin d'être anodin et il est même assez représentatif du moteur dramatique éfouien. Qu'est-ce qu'un orateur sinon un individu dont l'identité se signale par son rapport à l'oralité ? L'éloquence, celle du conteur, du prédicateur, du conférencier ou du politicien, s'avère être l'espace premier dans lequel Kossi Efoui cherche à déployer sa réflexion. Etre de paroles, c'est cette éloquence qui façonne depuis toujours les normes et les paradigmes qui sont ceux de l'humanité. Les personnages de Kossi Efoui sont des êtres qui s'appréhendent avant tout comme des individus frappés de langage poétique et c'est donc dans le langage lui-même que se nouent les principaux éléments dramatiques et leurs enjeux.

A partir de ces éléments qui fondent un certain usage du texte comme « matériau »²³⁹ et en nous intéressant aux situations dramatiques de notre corpus, nous relevons quatre types de drames : les divertissements satiriques ; les contes philosophiques ; les veillées ; et les dialogues intérieurs. Ces catégories, qui permettent de classer le corpus éfouien en axes dotés de systèmes de fonctionnement similaires, sont à penser dans leur complémentarité et non en opposition. En effet, chez Kossi Efoui, tout répond de dynamiques interdépendantes et sert des enjeux conducteurs qui sont les lignes de force de son théâtre et de sa pensée. La pluralité et la singularité des compositions dramatiques que l'auteur nous propose ne facilitent pas une approche analytique dont les outils ont historiquement été forgés à l'aune des motifs contradictoires de la « crise ». En effet, la formule « théâtre postdramatique » dit à elle seule l'idée d'un avant et d'un après même si sa définition entend ériger la mutation du drame au prisme de l'incorporation scénique d'autres langages artistiques (musique, danse, arts plastiques etc.) et vise à faire saillir la multiplicité des formes dramatiques enfin libérées de certaines doxa. Les récents ouvrages de poétique dramatique en conviennent néanmoins tous : le théâtre moderne et, à sa suite, le théâtre contemporain, se fondent dans une approche expérimentale et fréquemment politique à rebours d'une esthétique du canon. Le tournant du théâtre moderne a donc permis aux conflits intrasubjectifs de devenir les principaux sujets (voire les motifs du drame), laissant alors libre court aux dramaturges pour imaginer des situations plus symboliques que celles, nécessairement teintées de réalisme, induites au moyen du motif intersubjectif, se trouvant être assujettissant à bien des égards. Aujourd'hui,

²³⁹ Nous n'entendons pas ici appliquer la notion de « texte-matériau » à l'écriture éfouienne. Si le théâtre de Kossi Efoui implique effectivement de réélaborer une certaine forme d'approche dramaturgique, on aurait tort, toutefois, de considérer, à l'instar de certaines poétiques contemporaines, que son théâtre est étranger à l'art de la « composition ». Nous utilisons donc ici « matériau » dans son sens plein, c'est-à-dire pour souligner que le langage du texte y est abordé dans sa matérialité et non uniquement pour son aspect signifiant. Par conséquent, chacun y verra tout aussi bien des liens que nous n'entendons pas récuser et qui nous semble être propre à tout concept dont la nature se veut poreuse. Sur la notion de « texte-matériau », voir DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2010, pp. 28-30.

c'est dans l'esprit d'un dépassement et d'une hybridation que les études théâtrales tendent à penser le drame contemporain plus que dans une scission structurelle.

Une fois le constat posé de ces territoires « impensés », que faire, par ailleurs, des multiples concepts qui sont néanmoins à notre disposition et entrent en résonance avec les compositions dramatiques éfouiennes, tout en représentant autant de limites ne permettant pas d'y faire totalement entrer les œuvres ? Hybridation avons-nous dit - Sylvie Chalaye ne cesse de mettre en avant les multiples phénomènes d' « hybridité » que proposent et prônent les dramaturgies d'Afrique et des diasporas – et c'est effectivement au prisme de ce motif qu'il nous est possible de donner des repères au lecteur. La poétique éfouienne ne se situe donc pas en dehors des canons occidentaux, ni contre ces derniers, elle se pense à la marge, par le détour, l'incorporation et l'inédit. A la fois théâtre dramatique et *postdramatique*, à la fois pièce-machine et pièce-paysage²⁴⁰ (pour reprendre des notions clefs de l'analyse dramaturgique), la linéarité de son intrigue se révèle en contretemps (puisque ses grands principes reposent sur l'anamnèse et la mise en abyme – poétique de la recomposition donc) et dans une économie globale qui relève bien du fragment, mais sans sacrifier néanmoins au rapport de causalité. La parole y est tantôt action, tantôt instrument de l'action, mais elle est majoritairement poétique parce qu'elle recourt à la métaphore, à l'allégorie et aux déplacements de sens ainsi qu'aux effets euphoniques. La particularité réside souvent *a posteriori* du drame, dans un moment qui sera ménagé comme l' « avènement » et qui délivre de manière directe ou métaphorique un élément déterminant (qu'il concerne l'espace, les personnages ou, plus largement, la situation dramatique elle-même) venant expliquer et justifier le principe dramaturgique, autrement dit, l'architecture du drame et les enjeux qu'il sous-tend. L'ensemble oblige donc le spectateur à réviser son approche du drame, qu'elle soit classique ou contemporaine, pour s'ouvrir à l'inédit et rencontrer plutôt que reconnaître.

2.2. Les divertissements satiriques

Par « divertissement satirique », nous entendons évoquer les formes dramatiques éfouiennes dans lesquelles prédominent le rire et les corps comiques. Les esthétiques du divertissement sont historiquement reconnues à la fois pour leur caractère interdisciplinaire et

²⁴⁰ « Michel Vinaver nomme ainsi d'une part les pièces de type classique, reposant sur une intrigue linéaire, dans un rapport de causalité, et dont la parole est instrument de l'action, et celles, plus fragmentées, qui progressent de façon sinieuse, par reptations et bonds successifs telles qu'on en trouve souvent dans le répertoire contemporain, où la parole n'est pas instrument de l'action et remettant en cause toute causalité. », lex. éditions théâtrales.

pour leur inscription dans le champ social. C'est ce que rappelle la définition du terme dans *Le Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis :

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les spectacles étaient entrecoupés ou se terminaient fréquemment par un divertissement, sorte d'intermède dansé et chanté. Genre mixte, situé à la fois dans la fiction théâtrale et dans l'espace social, le divertissement résume parfois la pièce, tire les conclusions morales tout en plaisantant, sollicite la bienveillance du public, lui offre des airs connus et populaires pour mieux faire passer le message et terminer par des chansons.²⁴¹

Si l'on voit bien comment cette partie si spécifique des structures dramatiques populaires d'anciennes formes théâtrales, issues probablement elles-mêmes des théâtres du Moyen-Age, peut constituer la source d'un héritage dont le divertissement moderne semble s'être largement inspiré, il n'est pas ici question d'évoquer dans les pièces de Kossi Efoui un drame moléculaire qui adviendrait à l'intérieur du drame principal pour en éclairer ou en synthétiser les enjeux. A nouveau au cœur d'une pratique de la marge et du détour, l'auteur questionne le goût contemporain pour le « divertissement » en mettant au jour les profondes mutations que ce genre a connu à l'ère de l'industrie télévisuelle.²⁴² En effet, le capitalisme a fait passer le divertissement d'une poétique du détour à une pratique du détournement qui rejoint le projet, avoué ou non, visant à divertir les masses pour mieux les manipuler. Consommation et divertissement au prisme de l'hyperspectacle forment désormais un système où règnent la vanité et l'aliénation imposées par la culture de masse. C'est pourquoi le sens actuellement courant de « divertissement » désigne l'action de divertir pour détourner à son profit.

Les créations du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui posent, depuis le début de leur collaboration, la question de l'existence possible d'un « divertissement clair de la pensée ».²⁴³ C'est là un fil conducteur que suivent la compagnie et l'auteur en cherchant à en sonder les fondements. Loin de nier la force ludique voire vitale des supports de divertissement, à commencer par celui que propose le détour par la fable, il s'agit de se saisir de ce genre pour réfléchir le spectaculaire dans l'esprit de l'essai politique de Guy Debord.²⁴⁴ La quête autour du divertissement répond donc également à l'idée de contrer les dispositifs du

²⁴¹ PAVIS, Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 101.

²⁴² Sur ces questions voir : LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, « Hors-série connaissance », 2013 ; *L'écran global : Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007 ; *La culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008.

²⁴³ Cie THEATRE INUTILE, *Dossier de production*, 2011, p. 3.

²⁴⁴ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

capitalisme avec leurs propres outils, en détournant l'usage qui en est fait pour mieux mettre à l'évidence leurs reflets et leurs illusions. Quand le théâtre s'empare du divertissement aujourd'hui, c'est souvent pour évoquer les mécanismes qui produisent du politique et faire saillir, en recourant à un certain usage de la place du spectateur, la manipulation et l'inutilité de nos obsessions contemporaines : celles de la multiplication des moyens de communications qui entravent les échanges réels ou encore, par exemple, celles du culte de l'image et de la superficialité de canons esthétiques englobant et limitant les corps dans leurs capacités à être.

C'est à cet endroit que se situe la satire. Elle intervient comme levier permettant de mettre en évidence ce transfert qu'ont subi les pratiques du divertissement qui peinent désormais à rallier la question de l'élévation, comme s'il n'existait de divertissement que vulgaire, que bas. Pour sortir de l'antinomie, des spectacles tels qu'*En Guise de divertissement*, *Concessions*, *Happy End*, *Sans ombre* ou *Voisins Anonymes (ballade)*, tentent de parcourir l'histoire des divertissements, de remonter ses maux avec ses mots, dans des croisements thématiques avec des sujets d'actualités : exil, migration, déchéance, déclassement social ou expulsions... On ajoute une strate au divertissement en ayant recours à la satire pour permettre de souligner les effets néfastes de ces mécanismes contemporains - qui sont par ailleurs surexposés dans nos sociétés actuelles - mais on en conserve des modalités (notamment en ce qui concerne la mixité du genre avec une grande place faite aux chants et aux danses) pour faire la démonstration que des outils identiques peuvent aussi servir à autre chose. Il s'agit donc de dire qu'en partant du corps on peut produire le meilleur comme le pire...

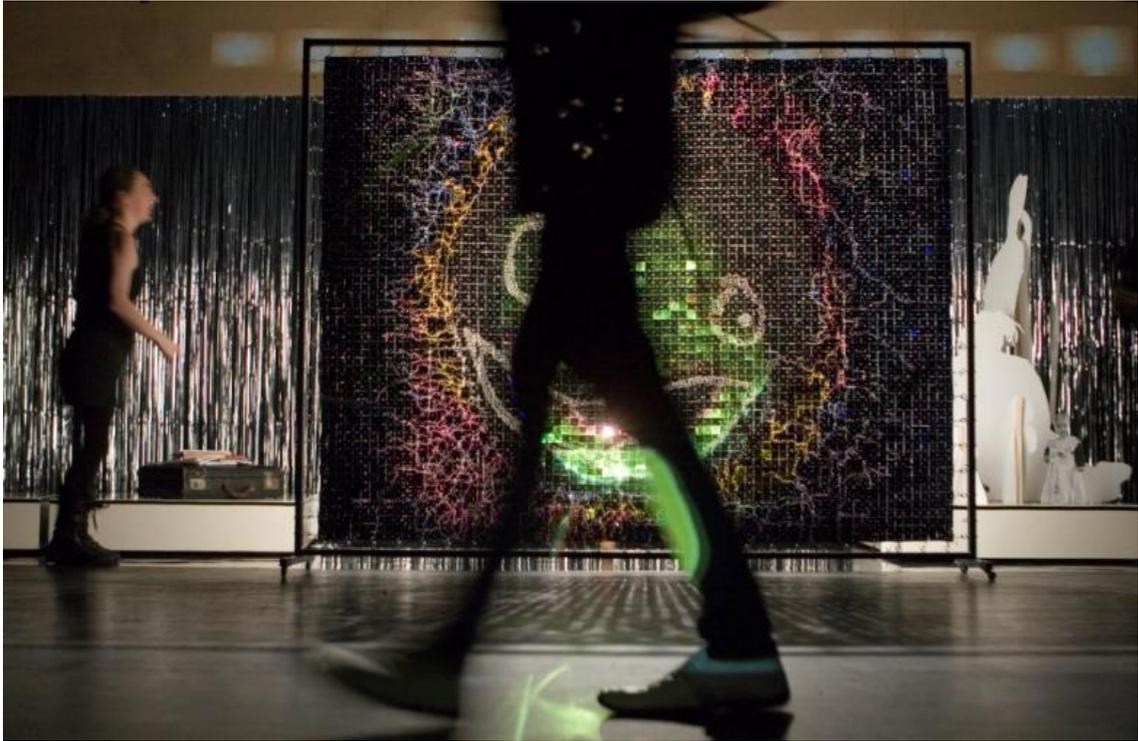


Figure 15 *Concessions*, Cie Théâtre Inutile © DR

Kossi Efoui et Théâtre Inutile proposent en quelque sorte une satire du divertissement moderne mais l'objet de la satire se situe bien du côté des vices du système politico-social engendré par le capitalisme. Ces spectacles, auxquels s'ajoutent les textes *Récupérations* et *Le Faiseur d'histoires*, qui n'ont jamais été montés par Nicolas Saelens, n'ont pas pour objectif de railler leurs spectateurs en caricaturant les mœurs publiques du plus grand nombre. Ce sont les instances politiques, les figures de pouvoir et d'autorité qui y font l'objet de déformations outrancières suscitant le rire. A travers les attitudes qu'on prête à telle ou telle fonction et au cœur desquelles s'ancre généralement une posture qui instaure l'individu en surplomb en tant que personnage public, Kossi Efoui va lui-même puiser les traits caractéristiques de ses personnages qui par le truchement marionnettique, célèbre depuis toujours pour permettre ce type de mécanique dramatique, révèle l'ampleur de l'imposture et la vanité de ces meneurs à qui nous prêtons fréquemment une confiance aveugle quand bien même nous courons à notre perte.

Chez Kossi Efoui, les divertissements satiriques empruntent donc à des formes spectaculaires consacrées : le *music-hall*, le *reality-show*, le défilé de mode, le spectacle de rue, la parodie de procès public, l'émission (radio ou télévisuelle), le congrès publicitaire, les cérémonies de commémoration... Autant d'évènements qui sont connus pour agiter les foules et que l'auteur met en abyme dans un esprit satirique où règne donc l'ironie et le grotesque. *Sans ombre* (2017) est ouvertement présenté comme une « satire transhumaniste » et fait avant tout la satire de nos penchants pour le post-humanisme, le tout virtuel. A la manière d'un grand groupe multimédia, la firme *Strong Life United* tient ce qui ressemble fort à sa conférence annuelle de développeurs dans le but de démarcher de nouveaux clients à grands renforts d'effets publicitaires spectaculaires. Fidèle à sa volonté de dépasser et maîtriser la nature, des Grandes Découvertes à nos jours, le spectacle interroge la volonté humaine à dénaturer ce qui l'entoure jusqu'à courir le risque, bien qu'il ne se le représente pas comme tel, d'éradiquer toute forme de vivant. La fiction se déploie ici dans un espace-temps post apocalypse qui fait écho aux scénarii d'anticipation et au cinéma de science-fiction : une série de catastrophes écologiques poussent les hommes à chercher refuge ailleurs que sur Terre mais la firme *Strong Life United* a trouvé le moyen d'en faire une aubaine puisqu'elle promet de s'appuyer sur ce drame pour offrir la vie éternelle... par le biais de la dématérialisation totale de l'homme. Ancrant le propos sur une réflexion concernant les potentialités des formes artistiques, le Théâtre Inutile, en compagnonnage avec Kossi Efoui, crée un contrepoint à ce dispositif futuriste hypermoderne en confiant le soin d'enrayer la machine - machine à qui

l'homme d'aujourd'hui s'en remet corps et âme - du groupe *Strong Life United* à des polichinelles, marionnettes à gaine, rappelant le Gnafron de la culture du Guignol, puissant outil de satire populaire depuis toujours.

Figures du torpillage qui viennent mettre à mal la représentation théâtrale orchestrée par la firme, les deux compères viennent rappeler avec humour qu'un divertissement critique est possible et même que l'espace du divertissement, qui est celui de l'imaginaire, est la voie par laquelle l'homme peut faire œuvre de résistance, se réinventer et construire un autre avenir. Afin de déconstruire les dogmes et les idéologies, autant de chimères issues de nos mythologies contemporaines, qui avec l'évolution des biotechnologies proclament « la mort de la mort »²⁴⁵, *Sans ombre* répond dans le sillage de Jacques Darras : « Ne plus imaginer la mort c'est accepter, de fait, la mort de l'imagination. C'est mourir à la vie de notre vivant. »²⁴⁶ Ces préoccupations agitent elles-mêmes le théâtre contemporain et viennent remuer des interrogations ancestrales autour des théories du comédien à l'heure de l'acteur augmenté et des androïdes d'Oriza Hirata. Nous y reviendrons. Car, pour l'heure, ce que nous entendons évoquer concerne davantage le recours aux formes du divertissement pour questionner le spectacle et rendre une place politique à l'imaginaire.

Comme toujours, le travail des artistes de la Cie Théâtre Inutile allie une envergure plastique à des réflexions philosophiques. C'est pourquoi la dramaturgie du spectacle, qui fonctionne par tableaux, favorise la mise en espace d'images selon une esthétique éminemment picturale qui invite le spectateur à s'emparer d'une pensée des mutations du corps et de ses représentations à l'aune d'une virtualisation globale qui tend à étouffer les profonds enjeux éthiques, inconscients à l'échelle de la société entière, que ces bouleversements opèrent dans nos représentations de l'humain. Comment ce dernier peut-il, en effet, échapper à la catastrophe qu'il l'a lui-même générée ? Et comment réchapper à ce système dans lequel il cherche à dépasser toujours plus la nature sans voir qu'il finit par s'annuler lui-même en tant qu'être vivant ?²⁴⁷ Pourquoi l'homme se désavoue-t-il lui-même dans des logiques d'anéantissement du vivant et du pluriel ? Le monde virtuel de la Surnature, qu'entend représenter une partie du spectacle, n'est-il pas finalement un monde sans risque pour l'humain (sans mort, sans disette, sans danger ni catastrophe) mais sans les aspérités qui font les mouvements du vivant ? De quoi la soif de contrôle totale de l'homme

²⁴⁵ ALEXANRE, Laurent, *La mort de la mort. Comment la technomédecine va bouleverser l'humanité*, Paris, JC Lattès, 2011.

²⁴⁶ DARRAS, Jacques, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, 2006.

²⁴⁷ Sur ce sujet voir : JAPPE, Anselm, *La Société autophage*, Paris, La Découverte, 2017.

est-elle le nom ? Ne serait-ce pas une fuite en avant pour éviter de regarder en face les misères humaines du passé – et, notamment, celles qui découlent des Grandes Découvertes et qui scellent l'entrée dans l'ère du capitalisme ? A quel moment s'est-il agit de détruire plutôt que de construire ?

La décadence sociétale et l'effondrement d'un véritable principe de communauté humaine pointe alors, comme souvent chez Efoui, par une esthétique du contrepied qui oppose de manière exemplaire dans *Sans ombre* l'usage abusif de la technique qui virtualise et mécanise l'ensemble du vivant, à une approche animiste que la voie (et les voix) de la scène tente de rendre sensible au spectateur. Nicolas Saelens l'évoque dans sa note d'intention :

Nous affirmons un théâtre organique qui invite à palper l'invisible. Nous considérons tout élément participant à la représentation comme un corps s'inscrivant dans une organicité qui place le public comme le point névralgique de la perception du vivant. La langue et l'écriture sont des révolutions qui ont forgé notre humanité, cette révolution digitale peut nous conduire à une conception du vivant plus transversale qu'elle n'est aujourd'hui.²⁴⁸

Soucieux du détour par la fable, car convaincu des pouvoirs politiques de l'allégorie, Kossi Efoui se saisit ici de l'anticipation pour penser les idoles de demain, à commencer par le rapport de l'homme à la machine qu'il tente habilement de personnifier à l'instar des figures divines des tragédies antiques. Puisque l'homme est toujours en quête d'icônes à adorer, quelles figurations et quels enjeux pour celles de demain ? Quels impacts sur la structuration de nos sociétés ?

Si le ton est satirique, mais ce n'est pas systématiquement le cas chez Kossi Efoui, l'idée vectrice est surtout de replacer le rituel de la cérémonie au cœur du divertissement pour en faire un spectacle « critique ». Puisque le divertissement est un des moyens les plus plébiscités aujourd'hui, c'est en repensant ses modalités, en déconstruisant ses procédés pour en proposer de nouveaux, qu'il sera possible d'insuffler une nouvelle vision du monde. C'est donc à une poétique du divertissement subvertie que s'adonne Kossi Efoui qui cherche à remettre le spectateur en contact avec l'invisible, l'immatériel, tout le mystique de la poésie elle-même. Il s'agit de dégager du rêve et de la poésie dans des espaces inattendus.

Il s'agit finalement de lire les mutations de l'homme en considérant son goût pour l'anéantissement de ses propres valeurs, comme autant de symptômes de son identité traumatique. Les traumatismes étant évidemment résiduels d'un héritage d'une mémoire de la

²⁴⁸ SAELENS, Nicolas, « Intentions », dossier artistique du spectacle *Sans ombre*, Théâtre Inutile, 2017, URL : <https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2017/02/Dossier-Sans-ombre-une-satire-transhumaniste.pdf> (consulté le 12.05.2018)

blesse et de la violence que la société des images a rendu particulièrement prégnante. Nous avons ici largement présenté la création *Sans ombre*, et nous poursuivrons notre analyse plus loin, car, au-delà de son caractère éminemment actuel qui coïncide également avec sa récente date de création, ce spectacle nous semble être particulièrement représentatif de la réflexion que mène originellement Kossi Efoui dans son travail et du geste qui est le sien. Celui-ci vise à faire saillir un état actuel de l'humanité tout en cherchant à faire passer par les voies du sensible, des émotions et des états (d'âme, de corps ou d'esprit), qui rende le rituel de la cérémonie artistique opératoire en nous reconnectant à une logique de la sensation dans laquelle le corps se laisse déborder par ce qui le traverse mais qui est d'ordre invisible, mystique et bien souvent impossible à rationaliser. En effet, la réflexion menée dans ce spectacle par le biais de la structure spectaculaire représente selon nous l'aboutissement de plusieurs tentatives, dans les spectacles précédents, de faire se rencontrer moyens et fins dans un processus de mise en abyme.

Ainsi, d'autres créations, dont les textes ont ou n'ont pas été écrits directement en compagnonnage avec Théâtre Inutile, nous semblent correspondre aux singularités du divertissement satirique éfouien. *Récupérations* en est sans doute l'exemple le plus ancien mais aussi le plus clair dans la mesure où ses lignes de fuite dessinent très justement la critique de l'industrie des médias et de l'usage qu'elle fait du « tiers-monde ». Dans cette pièce qui date de 1992 et dont il existe plusieurs versions, un programme télévisé « récupérant » misère et exotisme pour faire de l'audimat reconstruit un bidonville menacé de disparaître en y intégrant ses habitants dans le cadre d'une émission sur leur quotidien. Pendant le tournage, les autorités locales profitent de ce que les habitants soient sur le plateau de télévision pour ordonner la destruction totale du quartier.

Dans son article, « *Récupérations*, la vraie n'existe pas ailleurs », Judith Miller fait de cette pièce une parabole dramatique qui explore le champ sémantique du terme faisant office de titre :

[...] la notion de récupérations comme recyclage permet [à Kossi Efoui] de rassembler et de juxtaposer les éléments d'une culture africaine elle-même déjà traversée par les cultures du monde. Efoui serait donc, grâce à une telle lecture, un écologiste de l'histoire, un artiste de la survie – ou faire de l'art donne sens à l'effort d'exister. Pour appuyer cette interprétation, passons en revue les acceptions du mot « récupérations », qui toutes font partie d'un système de recyclage, recyclage que nous pourrions aussi définir comme le geste théâtral fondamental d'Efoui.²⁴⁹

²⁴⁹ MILLER, Judith, « *Récupérations*, la vraie n'existe pas ailleurs », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p. 216.

Dans ce texte où la satire concerne directement l'univers télévisuel et la marchandisation à la fois de la misère et de la mémoire, Kossi Efoui interroge effectivement la notion d'héritage à l'aide d'une structure dramatique cette fois plutôt simple mais qui repose sur la construction de ses personnages. Ils sont caractérisés par le capital symbolique qu'ils renvoient, c'est-à-dire qu'ils sont pensés par l'auteur dans la perspective d'être les surfaces de projection de multiples clichés que ce dernier entend en fait dénoncer. Pour ce faire, Kossi Efoui ménage un décalage entre leurs typologies physiques et leurs prises de paroles de sorte qu'ils ne correspondent ni ne donnent jamais à Hadrianna Mirado, la *speakerine* de l'émission, ce qu'elle attend d'eux.

La journaliste : [...] Là où il y a quelque chose à dire, La Voix crie...

Séfa : ...dans le désert !

La journaliste (*perturbée*) : Ah ! Je vois que vous avez lu notre dossier sur la déforestation.

Dieu : Saint-Jean, chapitre 1, verset 23. « Préparez le chemin du Seigneur, aplanissez ses sentiers. »

La journaliste (*perplexe*) : Bon, assez perdu de temps, on commence. Résumé : nous avons appris que le gouvernement a décidé de raser vos... « habitations » pour raison de salubrité publique. Ça tombe bien... Je veux dire qu'il y a longtemps que nous rêvons de vous consacrer une émission. Alors, nous saisissons l'occasion. Et puis, imaginez un seul instant l'effet que produira sur l'opinion internationale francophone une émission en bon français relatant l'itinéraire de chacun d'entre vous... et vos conditions de vie. N'oubliez pas que nous sommes en pleine période électorale. Si le camarade-candidat-président veut se faire réélire, il a tout intérêt à soigner l'image personnelle de sa démocratie. Qu'est-ce qu'il fait dans ce cas à votre avis ? De deux choses l'une. Soit il reconnaît les faits, veut en tirer parti et demande une traduction de la séquence en anglais, en russe, en espagnol, en espéranto... bref dans toutes les langues reconnues, pour obtenir une aide substantielle dont une partie servira à la réalisation d'un programme de réinstallation. Soit il remet la démolition de vos baraques à plus tard pour éviter tout incident.

Keli : Bien. Et que devons-nous faire ?

La journaliste : D'abord, nous installer. (*Elle les aide à se disposer*) Moteur ! ... Notre périple hebdomadaire nous conduit aujourd'hui à un endroit pour lequel nous avons eu un véritable coup de foudre : « Du côté de chez Dieu ». Nous allons le découvrir ensemble à travers les propos de ses habitants qui ont bien voulu nous accueillir.

Moudjibate : Je ne sais si j'aurai le courage de vous raconter ma vie. Les confidences, c'est comme les haleines fétides...

La journaliste : Très intéressant. Mais commençons par le début.

Dieu : Au commencement... je suis le premier. Et ce n'est pas un hasard si cet endroit s'appelle « Du côté de chez Dieu » depuis quinze ans, c'est-à-dire depuis que j'y suis. Un pionnier, madame, voilà ce que je suis. J'ai découvert le filon que représente ce dépotoir. Je récupère, je traficote, je revends. Le vieux bidon, la vieille table, les livres usés... Tout finit toujours par repasser par ici. Je rattrape, je flaire, je soupèse et je relance. Et puis, un jour, les choses reviennent si usées qu'on n'y peut plus rien : on laisse mourir.

Keli : Pour les fleurs, c'est pareil...²⁵⁰

²⁵⁰ EFOUI, Kossi, *Récupérations*, op. cit., pp. 7-8.

On voit à travers cet extrait comment les personnages qui se déploient autour de la journaliste parviennent, malgré le cadre que cette dernière tente d'imposer, à s'affranchir du formatage et à reprendre en main leurs propres représentations d'eux-mêmes grâce à l'espace de la parole. A l'instar de Kossi Efovi, les personnages exploitent ici des matériaux identiques à ceux de la journaliste qui tente de les instrumentaliser : ceux de la représentation. Ils se donnent en spectacle mais dans un ton radicalement différent de que semble rechercher Hadriana Mirado qui est en attente d'un témoignage victimaire et hyperréaliste dans le but d'assouvir la soif de misérabilisme de ses téléspectateurs.

C'est également le motif de l'émission télévisuelle qui est privilégiée dans *Concessions* (2005) que Nicolas Saelens montera en 2008. Texte métaphorique sur l'exil et satire de la machinerie médiatique, les nombreux personnages de *Concessions* ont tout vendu pour « aller au monde » mais se retrouvent bloqués dans l'Interzone. Ils sont dans l'attente d'un passeur qui tarde à venir. C'est « le temps des abondances » cette fois, l'espace régit par *Winterbottom&Winterbottom Excellence Century Production Inc*, qui se présentent comme des « créateurs d'émotions » et qui incarnent une firme, sorte de programmeur universel. On retrouve déjà, en esquisse, les rouages de la machine allégorique qui fonde le dispositif de *Sans ombre* :

W1. – Nous avons traversé les temps des apocalypses sans trop de fracas. Nous avons essuyé le temps des grands nettoyages nécessaires. Nous avons su finir l'histoire – je l'ai écrit dans un livre. Passé avec butin et rançon dans les temps des abondances, on avait prévu ce qui manquerait au programme de la vie et on s'était programmé pour parer le coup de l'insuffisance, on avait mis à l'abri ce qui devait être mis à l'abri, et multiplié ce dont le destin est d'être multiplié. Mais, un siècle comme un autre, la question, c'est l'ennui. Rien de nouveau. A tous les siècles, il a fallu combattre l'hydre de l'ennui par la science et l'industrie de l'émotion.²⁵¹

Les neuf séquences de ce texte, initialement écrits pour les adolescents, explorent là aussi les diverses connotations du titre de la pièce. L'action de concéder un droit – notamment une terre – est mise en tension avec l'image d'un cimetière de stèles mais la pièce renvoie aussi au sens plus courant de l'expression « faire des concessions » qui, par extrapolation du sens juridique premier, souligne le fait de céder sur un principe ou une position que l'on tenait jusqu'alors fermement et ce dans le but de parvenir à un accord.

²⁵¹ EFOUI, Kossi, *Concessions*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 2005, pp. 44-45.

Pièce plus ancienne en revanche, dont le titre s'inspire de Brecht, *Happy End* (1997) caricature également le politique mais aussi la guerre, en s'intéressant à la société du spectacle qui s'abreuve de dispositifs de mises à mort publics. Dans un royaume ayant longtemps été miné par les guerres et dans le but d'installer une paix perpétuelle un Général nommé U a un jour proposé d'instaurer tous les vingt-cinq ans une fête du feu amicale d'une durée de cent jours à l'occasion de laquelle chaque groupe désignera à tour de rôle un coupable officiel qui sera exécuté par le peloton de l'autre groupe. Cette grande fête étant devenue l'équivalent d'un festival rentable auquel un public venu du monde entier vient assister, elle est relayée en grandes pompes par les médias. Le duo clownesque Parasol et Parapluie commente à la radio ce défilé de commémoration carnavalesque auquel l'ensemble de la cité prend part pour voir parader les figures du pouvoir selon leur « groupe » (les quatre *versus* les quatre prime) d'appartenance avant leur congrès à portes closes. Mais, cette année, l'arrière-petit-fils du général U qui détient le pouvoir refuse de nommer un coupable officiel et entend donc rouvrir les hostilités... Néanmoins, le groupe des quatre prime dispose d'un coup d'avance. Désormais adepte avant tout de l'idéologie capitaliste, il ne souhaite surtout pas voir menacée la tenue de la lucrative fête du feu amicale.

Deux ans plus tard, à l'occasion d'une résidence à laquelle il participe avec d'autres artistes dans le cadre d'un projet coordonné par la Cie Théâtre Inutile à l'Institut Français où il rencontre alors Nicolas Saelens, Kossi Efoui écrit *Le Faiseur d'Histoires*, pièce encore inédite qui sera montée par Renaud Herbin devenu aujourd'hui une des figures majeure de la marionnette contemporaine.²⁵² Jan y est appelé à comparaître devant un tribunal fantoche qui l'accuse d'être un faiseur d'histoires et de jeter le doute sur les confortables réalités admises et partagées par l'opinion commune. En effet, Jan n'est plus tout à fait lui-même. A l'occasion de la reconstitution exigée par le procès, nous apprenons qu'il traverse une crise identitaire profonde suite à un enchaînement de rencontres aussi loufoques qu'inquiétantes. Jan ne sait plus qui sont les membres de sa famille et n'est plus souverain de son corps. Sentant la menace planer sur toute la société, il a pris le parti d'avertir des passants ce qui a constitué un motif d'arrestation pour les autorités qui l'ont alors conduit devant les juges avant que la situation ne dégénère et que les touristes, effrayés d'un tel récit, ne désertent définitivement le village. A l'issue de l'audience, la justice est expéditive, nous assistons à la condamnation de Jan à qui on intime l'ordre de se remettre dans les clous, de se ranger à l'ordre établi.

²⁵² EFOUI, Kossi, *Le Faiseur d'histoires* (inédit) création à la Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc, mise en scène par Renaud Herbin, marionnettiste, Théâtre de la Folle Pensée, 2000.

Rappelant les grandes farces de l'histoire du théâtre à l'instar du geste de Jarry avec son cycle *Ubu* où se mêle provocation, absurde, satire, parodie et humour gras, Kossi Efoui se saisit de la mise en scène des attributs de la justice dans cette parodie de procès, ou poétique du cauchemar. *Le Faiseur d'Histoires* est une satire directement adressée aux figures d'autorités qui composent, structurent et hiérarchisent nos sociétés.

A la lisière de ces différentes formes, *Voisins anonymes* fait également partie, selon nous, des divertissements satiriques. En effet, si le désarroi ironique et burlesque du personnage principal de ce monologue (qui convoquera néanmoins d'autres voix) rappelle celui des figures errantes de *Concessions* (dont il pourrait d'ailleurs très bien sortir !) c'est parce qu'ici aussi il est surtout question de faire la caricature de certaines figures politiques faisant autorité dans la société. En effet, c'est la politique des bailleurs sociaux et donc à nouveau une représentation de certaines figures de pouvoir qui édictent les règles régissant le quotidien des citoyens qui fait l'objet d'une satire. Bonimenteur sans domicile fixe, le « drôle d'oiseau » comme le souligne humoristiquement la fable, fait un récit depuis un morceau de trottoir. Il raconte, à la façon du conteur qui endosse de multiples personnages, les affres d'un parcours de déchéance qui l'ont fait sombrer de plus en plus profond dans les abîmes de l'anonymat, là encore par refus d'obtempérer à l'ordre établi et aux attentes qui l'accompagnent. Nicolas Saelens, qui a mis en scène ce texte en 2011, le présente comme la démonstration de « l'absurdité de situations qui dépersonnalisent à travers des sondages, des enquêtes d'opinions, de règlement intérieur ».²⁵³ Comme souvent, la figure principale qui porte le récit renvoie aux représentations de la marge dans le but d'interroger le collectif de manière plus large en attirant notamment son attention sur les mécanismes d'exclusion et les conséquences annihilantes des normes, quelles qu'elles soient. A nouveau, le processus dramaturgique est construit sur l'idée de faire coïncider le projet dramatique fictionnel avec l'impact du rituel théâtral sur le spectateur. Dans ce cas précis, il s'agit pour le personnage de faire le récit de sa vision du monde et du regard qu'il pose sur lui-même dans un quotidien qui est celui partagé par le spectateur puisque la création est pensée par le Théâtre Inutile pour être jouée dans les cages d'escaliers des immeubles et créer ainsi, par le spectacle, à la fois du lien et de la parole vis-à-vis sur des sujets qui rejoignent ceux du discours diégétique.

Si le fait que le texte s'apparente à un monologue (ayant à voir avec l'incantation) de cette dernière occurrence tend à la rapprocher d'autres formes que nous présenterons par la

²⁵³ SAELENS, Nicolas, note d'intention du spectacle *Voisins Anonymes (ballade)*, création du Théâtre Inutile, 2011, URL : <https://theatre-inutile.com/spectacles/voisins-anonymes-ballade/> (consulté le 02.08.2018)

suite, c'est son ton parodique et ses codes qui empruntent au spectacle de rue qui l'inscrivent pour nous au cœur des enjeux du divertissement satirique éfouien. Par ailleurs, là encore, outre la question du corps burlesque et de la caricature du quotidien ou de ses figures d'autorité qui permet, *in fine*, de déconstruire dogmes et *doxa*, la construction dramaturgique est pensée pour déployer, par le biais de la fiction, le geste qu'entend accomplir Kossi Efoui en compagnonnage avec Théâtre Inutile dont le projet dramatique, à travers ce spectacle, vise précisément à générer une parole sur le quotidien dans les grands ensembles.²⁵⁴ Néanmoins, et nous l'avons déjà signalé, si l'auteur interpelle ici plus explicitement le monde politique, le modèle dramaturgique sur lequel est construite la pièce peut également faire penser à certaines autres textes avec lesquels elle partage à la fois cette forme du monologue mais aussi cet élan introspectif qui inscrit le personnage dans l'entre-deux d'une présence-absence dont la parole s'avère avant tout atemporelle parce qu'également affranchie des marqueurs spatio-temporels réalistes. Drôle de rituel qu'il semble presque imaginer pour lui et qui pose bien sûr la question du soliloque. Chez Kossi Efoui, le personnage est souvent seul et sa parole nous provient fréquemment d'un espace de réclusion (quand bien même ce dernier répondrait d'une structure ouverte à l'instar de l'évocation du SDF qu'on voit sans le regarder et qui reste prisonnier de certaines représentations mais surtout de l'invisibilisation) dont il ne parvient à s'extraire qu'au moyen du récit.

2.3. Les dialogues intérieurs

C'est la raison pour laquelle ce récit prend souvent la forme de ce que nous appellerons ici un « dialogue intérieur ». Si notre formule reprend une idée déjà formulée par Patrice Pavis quand il dresse les différentes typologies des monologues et qu'il évoque le « monologue intérieur » en précisant que le récit s'y « livre en vrac, sans soucis de logique ou de censure » et que le « désordre émotionnel ou cognitif de la conscience est le principal effet recherché ²⁵⁵»²⁵⁶ ; une telle définition ne correspond à nouveau que partiellement à la poétique éfouienne qui, au travers des pièces que nous nous apprêtons à présenter, distribue la parole à plusieurs personnages qui sont bien présents. Dès lors, la catégorie que nous entendons

²⁵⁴ Sur les grands ensembles voir FOURCAUT, Annie, DUFAUX, Frédéric (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2004 ; BERTHO, Raphaële, « Les grands ensembles », *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 08 avril 2014, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383> (consulté le 16 juillet 2018)

²⁵⁵ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp. 216-217.

²⁵⁶ Patrice Pavis mentionne alors en guise d'exemple Büchner et Beckett.

dessiner sous l'appellation « dialogue intérieur » évoque davantage la situation dramatique que le type de discours proposé par la structure dramaturgique. La raison en est simple : le lecteur-spectateur ne se rend souvent compte qu'au terme de la pièce que la fable proposée n'est qu'une mise en abyme d'un récit que se fait à lui-même un personnage principal.

Ainsi, dans le triptyque *Le Carrefour* (1989), *La Malaventure* (1993), *Que la terre vous soit légère* (1995), la parole est distribuée entre quatre récitants que sont Le Souffleur, La Femme, Le Poète et Le Flic dans le premier texte ; Le montreur de pantins, Edgar Fall, Darling V. et Elle dans le second ; et La Femme, Le Sonneur, Le Voyageur et Le Traqueur dans le troisième. Mais, en tenant compte du phénomène de réécriture propre à ces trois pièces et de la situation dramatique globale, on comprend que la situation dramatique met en scène un pays en guerre où Le Poète, personnage à l'esprit iconoclaste, a été arrêté et soumis à la torture. Aujourd'hui incarcéré depuis une vingtaine d'années, il nous livre en fait des bribes de souvenirs retraçant les événements l'ayant conduit à être incarcéré. Il fait revivre pour un temps sa bien-aimée tout en évoquant simultanément les impacts de la détention sur son corps ainsi que sur son esprit. A travers une mise en abyme qui officie comme la projection mentale d'un théâtre orchestré par Le Poète désormais incarcéré, Kossi Efoui dépeint à la fois les conséquences aliénantes de tout système oppressif et rend compte des pouvoirs infinis de l'acte poétique comme parcours de résilience.

Si c'est un principe dialogique qui régit le discours de ces textes, c'est un principe monologique qui en structure la dramaturgie et en révèle par la même les enjeux fondamentaux. Ce qui rend possible, au sein d'un même texte, la coexistence de notions aussi antinomiques que le dialogue et le monologue, relève chez Kossi Efoui du caractère anamnétique de son théâtre et c'est pourquoi le discours éfouien ne correspond pas non plus à ce que Pavis pointe du doigt dans le théâtre contemporain comme un dépassement des deux principes susmentionnés. En effet, ici, le dialogue existe réellement et opère selon une fonction qui lui est propre et que notre étude vise à explorer. L'organisation de la théâtralité éfouienne reste arrimée à la situation dramatique bien que la particularité de cette dernière soit de se manifester selon une logique de la révélation, de l'« apparition » et qu'elle n'est donc pas donnée en ouverture. Au contraire, le dramaturge s'amuse des codes du théâtre pour brouiller les pistes nous amenant parfois à de multiples contorsions avant de parvenir à dégager du sens. Mais, là encore, n'est-ce pas le même mécanisme qui régit les voies mémorielles qui sont faites d'autant de chemins de traverse dans lesquels se succèdent apparitions et disparitions ?

Si le discours est le creuset d'un langage dans lequel l'auteur cherche à inscrire son geste de créateur en donnant, entre autres, aux mots une plasticité charnelle qui confine parfois à une certaine forme de démembrement, il est impossible de raccrocher la poétique éfouienne à l'aspect « monolithique » ou « pulvérisé » des nouveaux discours du théâtre contemporain.²⁵⁷ Quand bien même nous sommes face à des formes qui correspondent davantage à la définition courante du monologue,²⁵⁸ Kossi Efoui joue à tel point d'un flou contextuel et de l'hétérogénéité dramatique qu'il demeure selon nous délicat d'enclorre le discours dans une configuration arrêtée. Le fait que Kossi Efoui soit également auteur de roman et de nouvelles explique évidemment un tel phénomène. Par exemple, *Sans nom propre* (1998) retrace l'épisode introspectif d'un africain américain qui porte le nom de John van Alstein. Ce dernier est comédien mais travaille pour une grande compagnie publicitaire. Il est descendant d'esclave. Conscient que sa généalogie est marquée par un nom d'emprunt au maître de son ancêtre, le récitant considère qu'il n'a pas de nom propre d'où le titre de cette nouvelle qui suit pourtant le même principe hétérogène et dramatique qu'un monologue théâtral.²⁵⁹ Quête identitaire avortée dans l'impasse d'une mémoire amputée, ce texte de Kossi Efoui illustre le phénomène du trauma transgénérationnel sur le corps et l'esprit tout en mettant en relation le commerce de la traite, la mondialisation, la tragédie des frontières et la facticité des sociétés occidentales modernes. Au-delà de la tragédie intime, c'est bien sûr l'allégorie du collectif qui se joue et le texte est truffé de passages où l'on revient sur l'action de « nommer » et sur le paradigme qui en découle.

Mais revenons à cette question du contexte pour aborder un autre texte qui pose la question de la forme monologique : *Le Corps Liquide* (1998). Il s'agit ici clairement d'une anamnèse. Le point de vue est unique, c'est celui de la Femme âgée qui prend en charge le récit. A l'occasion de la cérémonie de mariage d'un de ses fils, elle qui ne possède pas de nom propre revient sur son histoire et l'événement tragique qui marque son trauma : l'assassinat de son mari par leurs propres enfants quinze ans plus tôt. Récit d'un parricide pour atypisme car

²⁵⁷ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp. 216-217.

²⁵⁸ « Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet. Le monologue se distingue du dialogue par l'absence d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel ou dialogique. Le contexte reste le même du début à la fin [ce qui rend effectivement impossible l'adéquation définitionnelle avec les formes dramatiques que nous évoquions juste avant], et les changements de direction sémantique (propres au dialogue) sont limités à un minimum, de façon à assurer l'unité du sujet de l'énonciation. », *Ibid.*

²⁵⁹ Si ces catégories génériques ne sont pas pertinentes dans le cas des créations textuelles de Kossi Efoui, qui cherche délibérément à s'en affranchir, il faut aussi comprendre que l'étiquette « nouvelle » répond souvent également à un impératif de publication suivant la logique de la commande et dans le cadre du projet d'un recueil collectif.

les fils avaient honte de leur père. Impact de l'oppression du corps social sur celui qui est atypique et qui se démarque par ce que l'on considère comme de l'agitation. Cette agitation, qui n'est autre qu'une nouvelle représentation éfouienne du refus d'obtempérer, de répondre à la norme, conduit le personnage du père à la désintégration (on note des enjeux similaires dans *Voisins Anonymes (ballade)*). L'auteur prend soin d'inscrire le contexte de sa pièce dans une situation dramatique significative et donc nodale puisque le mariage dont il est question a lieu le jour de l'anniversaire de la mort du père : le fiancé (un des fils) est en retard car, en compagnie de ses frères, ils sont en fait retournés sur les lieux de leur parricide pour un pèlerinage macabre et provocateur.

Si l'espace que déploie la fiction est *a priori* mental et/ou symbolique si l'on a en tête que le titre du texte nous renvoie au corps, la fin, irrémédiablement ouverte comme le sont presque toujours les épilogues éfouiens qu'on ne pourrait donc qualifier de dénouements, dessine une boucle avec le début et nous confronte à nouveau à ce titre aussi emblématique qu'énigmatique. Quel est ce « corps liquide » ? Est-ce le corps du père qui a été noyé par ses fils ? Ou, est-ce celui de la mère liquéfié par une douleur indicible ? Cette dernière tenterait-elle alors à tout prix d'essayer de se remémorer le cours des choses comme elle semble procéder à une tentative de remembrement de sa propre personne ? C'est ce que laisse penser la répétition continue gestes lui échappent et le fait qu'elle compte inlassablement les doigts de sa main. Ces actions inscrivent la parole du personnage dans les dynamiques d'un processus déictique :

Jusqu'ici je récapitule pour ne rien oublier de tout ce qui ne va pas sans dire. Manger ne va pas sans dire. Bouger ne va pas sans dire. Bonjour ne va pas sans dire. *Bonjour !*
Mon corps, dedans dehors, ce n'est que ça : quelque chose à rappeler :

Ma main

Voici ma main

Elle a cinq doigts

En voici deux

En voici trois

Celui-ci le petit bonhomme

*C'est mon gros pouce qu'il se nomme.*²⁶⁰

Cette femme va donc se raconter au prisme du trauma et de la cérémonie de mariage de son fils dont elle dit s'être enfuie. L'incertitude quant au contexte final qui s'avère finalement être le contexte général de la prise de parole de ce personnage singulier restera

²⁶⁰ EFOUI, Kossi, *Le Corps Liquide*, in *Nouvelles écritures 2*, Carnières, Lansman, 1998, p. 47.

patent puisque si la question de sa probable mort est explicitement évoquée, « c'est donc ça, si l'on veut. Je suis morte. C'est un geste qui m'a échappé »,²⁶¹ en posant la question d'une voix spectrale et fantomatique, une lecture plus pragmatique pourrait envisager d'autres situations de mise en récit du discours : l'interrogatoire, l'aveu, le discours psychanalytique ou encore la comparution devant Saint Pierre (les références bibliques étant par ailleurs innombrables, nous y reviendrons)... La question de l'adresse demeure donc entière d'autant qu'elle nous semble sciemment ouverte dans la mesure où c'est davantage la question de la perte de conscience de son corps²⁶² que l'auteur cherche à représenter.

Enfin, même si là encore, le motif dramatique invite à la pluralité des interprétations et donc des catégorisations, nous intégrons le texte inédit *Le Choix des ancêtres* (2011), écrit en compagnonnage avec la Cie Hécate,²⁶³ aux textes dont la structure répond au principe du dialogue intérieur. Ici aussi, un seul personnage récitant même s'il fait intervenir plusieurs voix dans une forme hétérogène qui inclue le discours rapporté habituellement attribué à la forme romanesque. Le discours rapporté, que l'on retrouve de manière récurrente dans les textes dramatiques de Kossi Efoui, s'explique ici aussi par le caractère anamnétique du récit.

Le Choix des ancêtres est également un récit de vie tout en se voulant un hommage au *negro spirituals* mais surtout au chanteur de reggae Bob Marley. Ainsi, la figure de l'icône du mouvement rastafari est un détour par lequel le personnage principal, dont on ne connaît pas le nom mais qu'il est possible de désigner par celui du comédien, Farid Bendif, puisque le texte a été écrit au plateau dans une logique de confusion entre l'identité réelle du comédien et la forme du récit de vie, se raconte et livre, à nouveau, une certaine vision du monde.²⁶⁴ En

²⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

²⁶² Ce sujet qui est ici exploité comme motif dramatique, selon une logique symbolique qui viserait davantage à dire l'impact de la blessure psychique sur le corps et le rapport au monde de l'individu, trouve néanmoins de plus en plus d'échos scientifiques puisque les études récentes notamment en philosophie des sciences cognitives tendent à prouver que l'individu peut réellement perdre la conscience de son corps. Sur ce sujet voir les travaux de Frédérique de Vignemont (CNRS, Institut Jean-Nicod).

²⁶³ Il s'agit du seul projet commun mené entre la Compagnie et Kossi Efoui. La Compagnie Hécate (Région Centre, St Quentin et Fécamp) a été fondée par Nordine Hassani (comédien, conteur, metteur en scène, scénariste et réalisateur). Dans les années 1990, après avoir étudié dans différentes écoles de théâtre, dont les cours Florent et l'école du Passage dirigée par Niels Arestrup, Nordine travaille sur plusieurs disciplines artistiques, le théâtre, les arts de la rue, et les arts de la parole. La rencontre avec le travail théâtral de Peter Brook, Yoshi Oida, et la découverte de l'art de la parole grâce à ses liens fraternels avec le continent africain, ont permis à Nordine de partager des expériences artistiques avec différentes cultures afin de créer des paroles partagées sans frontières. Voir : <http://www.nordinehassani.fr/galerie>

²⁶⁴ « Récit de vie et de poésie entre deux hommes, à des époques différentes, des espaces éloignés. L'un s'appelle Bendif, l'autre Marley. L'envie de cette création est de faire naître un spectacle liant le théâtre, le conte, le récit de vie, la poésie, et la musique autour de l'histoire de deux personnes, l'un s'appelle Bob Marley, mythe et légende de son vivant et Farid Bendif, homme au parcours universel, passionné de Marley, artiste dans l'âme. Comment et pourquoi « La légende de Marley » a pu toucher et touche encore le monde ? Quelle poésie se trouve derrière cette œuvre ? Pourquoi tant de minorités se retrouvent-elles dans le parcours de cet homme à

effet, si la voix off indique en exergue qu'il s'agit d'une veillée (motif sur lequel nous reviendrons juste après) cette dernière semble plus symbolique qu'autre chose puisque le récitant dira à plusieurs reprises se trouver dans une voiture qui roule à travers la nuit :

Depuis combien de temps j'ai perdu le lien avec ces images que j'avais mis au secret, toutes ces visions qui m'appartiennent en propre, comme les mots dont je me sers ce soir quand je me dis « JE ». Ce qui s'appelle vivre.
La voiture roule
La pluie tombe
Un chien aboie
La nuit tombe
La voiture roule à travers un paysage que je ne vois pas. Je ne suis pas dans la voiture.
Je suis dans ma boîte noire, dans ma vie secrète.²⁶⁵

La fable est entièrement construite sur le récit de ce personnage qui nous rapporte les confidences qu'il a faites à son ami écrivain avec qui l'on comprend qu'il prépare un spectacle. Fiction et réel coïncident donc à nouveau mais si la veillée est mentionnée, c'est parce que ce récit introspectif conduit le personnage à se souvenir de la mort de son père, un événement traumatique qui semble avoir éveillé sa conscience sur un nouveau rapport au monde. Avant d'aboutir à cette scène, il raconte différents épisodes de sa vie, alors aux prises avec le désarroi de la précarité professionnelle et l'impossibilité de vivre de la musique comme il le souhaiterait. Systématiquement, la figure de Bob Marley lui apparaît par un *medium* ou un autre, autant de visions qu'il transforme en occasions de poser un regard critique sur sa biographie et sur son quotidien. La petite histoire interroge comme souvent la grande et les relais emblématiques sont là pour créer des passerelles référentielles entre le contexte diégétique, qui met en scène le personnage dans ce monologue qui lui sert d'introspection, et la valeur symbolique que le récit, qu'il livre de lui-même, revêt : la revendication des voix multiples qui nous traversent et qui dépassent l'hérédité (notion attachée au génome). Enfin, le texte propose une réflexion sur l'espace poétique à travers le motif du « royaume intérieur », c'est également le sens de la référence à Bob Marley qui a créé un territoire utopique à la philosophie féconde, qu'on aurait tort d'assimiler à de l'idéalisme et qu'il a concrètement déployé dans ses créations musicales. Ce jeu entre figure illustre mais disparue et récitant traversant par ce qu'elle représente est au cœur de la typologie dramatique éfouienne car, les évocations que ces « voix » du passés engendrent

travers le monde ? », Présentation du spectacle *Le Choix des ancêtres*, URL : <http://www.nordinehassani.fr/newpage1> (consulté le 23.02.2018)

²⁶⁵ EFOUI, Kossi, *Le Choix des Ancêtres*, texte inédit, 2011, p. 8.

chez le récitant principal sont le ressort premier de l'écriture. Mais, s'il est ici question du fantôme du père du comédien Farid Bendif, le véritable sujet de cette « veillée » annoncée en ouverture n'est autre que Bob Marley et tous ceux dans le sillon desquels ce dernier s'inscrivait, ici nommé par Kossi Efoui : les ancêtres sans nom, le peuple du blues...



Figure 16 Farid Bendif, *Le Choix des ancêtres* © Nordine Hassani



Figure 17 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

2.4. Les veillées

Le Choix des Ancêtres est un exemple supplémentaire de l'incontestable porosité des catégories dramatiques éfouiennes, « territoire où les frontières sont des mirages »,²⁶⁶ pour reprendre les mots de l'auteur lui-même. Ainsi, si c'est bien le contexte, la situation dramatique dans laquelle se trouve le personnage principal (Farid Bendif) qui nous amène à l'envisager comme un dialogue intérieur, il est un motif puissant auquel il se prête pourtant explicitement : la veillée. Le motif de la veillée, et ses tenants spatio-temporels qui sont marqués par l'entre-deux et la notion de rituel, pourrait presque englober l'ensemble du corpus éfouien ainsi que le démontrera la présente étude. Néanmoins, certains textes mettent en scène des contextes bien spécifiques qui les rapprochent encore davantage du principe de la veillée mortuaire bien qu'il s'agisse toujours d'une situation symbolique ménageant les caractéristiques propres au temps de la veillée nocturne, moment de recueillement mais surtout de réunion avant le temps du coucher, propice au récit, au conte ou aux confidences... L'image que transporte ce motif est très belle car, au-delà de la veillée mortuaire qui rend hommage, il s'agit principalement d'un temps spécial de rencontre, ne serait-ce qu'avec soi, et de préparation à un événement important à venir qu'il nous fait affronter. Moment carrefour (autre motif cher à Kossi Efoui), où se rencontrent les êtres, les voix, les temps et où s'annonce l'à venir, pour le meilleur ou pour le pire comme le souligne, par exemple, la veillée d'armes qui précède l'action armée, la bataille.

C'est aussi le sens de la situation que traverse le personnage du *Choix des Ancêtres* depuis sa « boîte noire » intérieure ou l'habitacle de la voiture dans laquelle il se trouve. La veillée dit l'espace-temps que nous habitons quand l'intranquillité (quelle qu'en soit la raison) nous anime et entrave notre repos, notre quiétude, notre sommeil. Ainsi, la pièce s'ouvre par un prologue exploitant l'idée selon laquelle la veillée peut se penser comme un dispositif de rencontre, une poétique de la relation²⁶⁷ :

Je me souviens d'une veillée, comme ce soir, où des hommes et des femmes s'étaient donné rendez-vous pour se raconter leur traversée de la vie, pour décrire les chemins du hasard, de désir, de croyance, d'origine, de lumière, d'obscurité qui ont conduit chacun jusqu'à ce point de rencontre, cette veillée, où toute vie peut se raconter sur le mode de la légende. J'avais l'impression d'être en compagnie de grands

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

²⁶⁷ Nous empruntons cette expression à Edouard Glissant : GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, *Poétique*, Tome III, Paris, Gallimard, 1990.

voyageurs qui s'étaient donné rendez-vous à un carrefour, pour s'échanger des astuces de voyage, des cartes, des recettes contre la soif, et qui découvraient qu'ils arpentaient le même vaste territoire : le territoire des esprits, dit mon ami l'écrivain.²⁶⁸

Le fait que Kossi Efoui assimile la veillée au récit de soi accentue l'idée d'une circulation des poétiques au sein même de chaque pièce et on voit combien la citation ci-dessus nous ramène à d'autres textes évoqués précédemment, en particulier au *Corps Liquide*, également porté par une voix unique dont les échos nous parviennent depuis un espace-temps indéterminable. Krystyna Maslowski a montré dans « La parabole du Petit frère du rameur, les coulisses d'une veillée mortuaire »²⁶⁹ que la situation dramatique de cette pièce, trois personnages sont en huis clos dans un ancien studio de cinéma après le suicide de l'une des leurs, ils observent par une fenêtre et attendent le lever du jour qui marquera l'enlèvement du corps de Kari qui doit être transporté par le Rameur, tenait à la fois de la veillée et de ce qu'elle nomme la « contre-veillée », produisant chez les personnages l'occasion d'une réappropriation de soi et d'une résilience mémorielle :

Tout le drame est contenu dans cet espace de l'attente, de l'entre-deux, de la suspension. Il se situe entre les lignes des semblants de dialogues, des soliloques troués et des récits inachevés. [...] [Ici, c'est Maguy] qui anime la veillée mortuaire dans les coulisses du protocole officiel, c'est elle le chef d'orchestre de la contre-cérémonie : elle fait parler Kari dans des micros mises en scène,²⁷⁰ dirige les autres personnages en leur distribuant la parole : « raconte », « racontez » ordonne-t-elle régulièrement.²⁷¹ Et finalement, c'est elle qui sort vainqueur du bras de fer avec le Rameur qui doit emmener et enterrer le corps là-bas, en Afrique : durant le drame, Kari est bien enterrée ici, sous nos yeux, dans un mausolée oral, volatile et mythique.²⁷²

C'est également ce que Laurence Barbolosi est la première à souligner. En analysant la pièce sous l'angle de l'évènement tragique elle évoque le motif du *monumentum* :

[...] le monumentum comme tout ce qui perpétue le souvenir du mort, qui inscrit sa mémoire dans une réalité matérielle, tangible, [...] évite qu'il sombre définitivement dans l'oubli. Le rôle que joue Maguy à cet égard est particulièrement significatif. [...] seul le récit de cet événement parviendrait encore à inscrire Kari dans la mémoire collective. Néanmoins, quand, à la fin de la pièce, le corps de Kari est enfin emporté et que le Kid, seul témoin de l'évènement, revient sur scène, il n'a strictement rien à raconter. Il dit juste : « C'est fini, elle est partie. La fourgonnette ne voulait pas démarrer ; alors on l'a poussé. Elle a emporté Kari en vitesse on voit mieux

²⁶⁸ EFOUI, Kossi, *Le choix des ancêtres*, op.cit., p. 1.

²⁶⁹ MASLOWSKI, Krystyna, « La parabole du Petit frère du rameur, les coulisses d'une veillée mortuaire », in *Le théâtre de Kossi Efoui une poétique du marronnage*, op.cit., p. 204.

²⁷⁰ EFOUI, Kossi, *Le Petit frère du rameur*, op.cit., p. 8 et p. 11.

²⁷¹ *Ibid.*, « Qu'est-ce qu'on raconte, le Kid ? », p. 11 ; « racontez, les garçons », « Raconte Marcus, raconte », p. 4 ; « Raconte, Marcus », p. 15 ; « Alors raconte », p. 23.

²⁷² MASLOWSKI, Krystyna, op.cit., p. 212.

de la fenêtre. »²⁷³ C'est à ce moment, qu'en désespoir de cause, Maguy invente un texte susceptible d'immortaliser Kari, de lui rendre sa mémoire et sa terre d'origine. Ce témoignage désespéré est composé de phrases lacunaires où l'urgence s'impose. [...] Le seul espace qui, finalement, reste possible pour inscrire cette mort dans la mémoire collective est alors le poème dramatique.²⁷⁴

C'est le même principe dramaturgique qui ordonne la construction de *Io (tragédie)* (2006), pièce dans laquelle la réflexion métathéâtrale autour du tragique est annoncée d'emblée. Dans un dispositif moins enclos que le studio de cinéma, puisqu'il s'agit ici d'un marché-trottoir. Plusieurs personnages, qui semblent former ensemble l'équivalent d'une compagnie de théâtre, tentent vainement et, semble-t-il, clandestinement, de donner une représentation du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. L'explication de l'échec de cette représentation devient le support principal de la fable au travers d'un récit dialogué dans lequel le lecteur-spectateur apprend qu'il est ici encore question de funestes disparitions amicales. En effet, la troupe est démembrée et plusieurs de ses comédiens ont péri des suites d'un conflit armé ou se sont engagés dans les combats. Comme dans *Le Petit frère du rameur*, *Io (tragédie)* noue une parole exutoire pour les vivants qui sont hantés par la béance de la perte. Le rituel théâtral est une cérémonie qui accomplit de manière performative l'hommage aux disparus tout en permettant à leurs voix de continuer de nous traverser. Ce temps consacré, ici accentué par le fait que le spectacle se joue la nuit, nous ramène effectivement à celui de la veillée qui abonde de discours en tous genres dans l'objectif premier non pas de se défaire du passé, ou du mort, mais de communier²⁷⁵ autour de l'évènement tragique pour préparer l'avenir et imaginer, par l'espace poétique, quel monde il nous sera possible de construire à partir de cette béance, en tenant compte du vide. A l'instar de ce que représente le geste éfouien, il s'agit d'être attentif à l'altération que provoquent certains évènements qui font que l'être humain est, par définition, systématiquement en mouvement. L'espace du rituel réactive un théâtre qui officie comme viatique. C'est le sens que nous attribuons également au mystérieux *Volatiles* (2006).

²⁷³ EFOUI, Kossi, *Le Petit frère du rameur*, *op.cit.*, p. 28.

²⁷⁴ BARBOLOSI, Laurence, « Le Petit frère du rameur » fiche, in *Afrithéâtre*, Encyclopédie numérique des théâtres d'Afrique et des diasporas, URL : http://www.afrithetre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=917 (consulté le 12.03.2018)

²⁷⁵ Nous reviendrons plus tard sur le sens symbolique de l'usage de ce terme qui vient en contrepoint de la notion de commémoration.

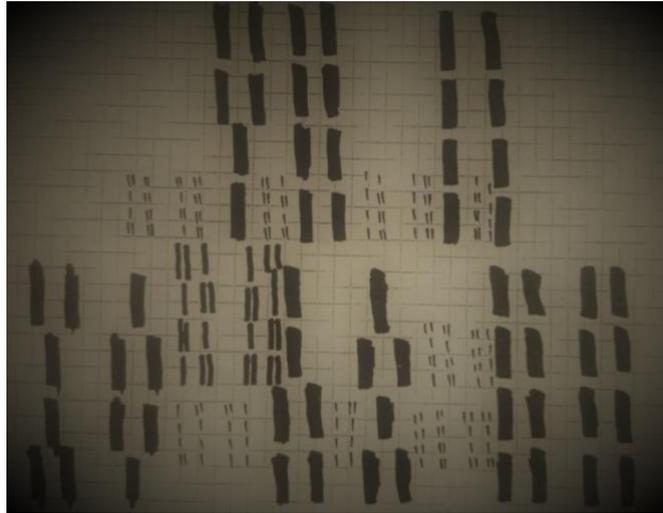


Figure 18 *Volatiles*, détail, ed. Joca Seria

Mystérieux surtout dans la complexité que représente la tentative de le catégoriser. La tentation est grande, en effet, de placer ce texte, publié sous la forme de la « nouvelle » littéraire, parmi les « dialogues intérieurs ». *Volatiles* se présente comme un récit à la troisième personne. Un narrateur anonyme et omniscient fait le récit d'un écrivain exilé mais originaire du « Golfe de Guinée ». ²⁷⁶ Au fil du récit, nous remontons des tranches de vies qu'aurait livrées l'auteur dans plusieurs cahiers, des journaux intimes, sur lequel le narrateur s'appuie pour nous faire son récit puisqu'il explique de manière presque anaphorique que l'écrivain « dit », dans tel ou tel cahier : « dans le premier cahier, il dit », ²⁷⁷ « dans le deuxième cahier, il dit », ²⁷⁸ « dans le troisième cahier, il dit ». ²⁷⁹ En quatre cahiers, qui sont comme personnifiés, « où est passé le temps ? », dit le quatrième cahier, ²⁸⁰ nous traversons la mémoire et les pensées de cette figure d'écrivain qui demeurera anonyme au récit. Ce dernier a été marqué par une rencontre avec un oiseau, avec le regard d'un oiseau, un jour, en forêt, près d'un lac. Cette « vision » est le motif central du texte parce qu'elle a été un véritable catalyseur dans la biographie du personnage. En partant de la description de ce moment, des sensations provoquées par cette rencontre inattendue, le récit fait comprendre au lecteur l'enjeu d'une profonde prise de conscience qui orientera, par la suite, la vision que le personnage aura du monde qui l'entoure et qui aura été le moteur de son écriture.

²⁷⁶ EFOUI, Kossi, *Volatiles*, Nantes, Joca Séria, 2006, p. 10.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

Dans ce texte, nous recensons vingt occurrences d'une locution, qui fonctionne comme un masque, c'est-à-dire qui permet de mettre à distance le récit : « il dit ». Mais, tout du long, le lecteur se demande pourquoi ce récit prend la voix de la troisième personne alors que toute sa construction correspond au genre autobiographique et que, contrairement à un texte comme *Le Corps Liquide*, qui ressemble beaucoup au rythme et aux vibrations de *Volatiles*, très peu de séquences dialoguées y sont incorporées par Kossi Efoui. Comme pour *Le Carrefour* et ses réécritures, ce n'est qu'à la fin que l'explication survient en prenant la forme d'une révélation au lecteur :

La lune rouge qui remplissait la lucarne éclairait quelques livres parsemés, un manuel d'anatomie, les Evangiles du diable, Mémoires d'Hadrien... Il faut imaginer la grande table au milieu avec le désordre des cahiers, des fiasques, des fioles contenant le débordement de curieuses cultures de couleurs en putréfaction...

A droite, la banquette où on avait retrouvé le vieux corps qui l'avait enfin abandonné, les yeux ouverts sur la lune rouge au moment où elle remplissait doucement la lucarne et confondait terre et eau en une égale étendue...les yeux ouverts sur le vent qui faisait tourner les pages et c'était comme s'il avait trouvé résidence apaisée dans ce même silence qui longtemps le dérouta de livre en livre...

Jusqu'au dernier des cahiers où il ne restait plus que de vagues alignements de traits, un texte recopié à la main, intitulé Anonyme et signé Anonyme du dix-huitième siècle, puis à nouveau, de vagues alignements de traits.²⁸¹

On comprend alors la personnification de la toute dernière phrase qui fait parler le cahier. Voix du conteur, il n'est finalement pas essentiel de savoir qui est ce mystérieux narrateur... Il pourrait aussi bien correspondre à l'individu qui retrouve les cahiers laissés par l'écrivain à sa mort qu'un être magique par lequel s'exprime encore la voix de l'écrivain qui n'existe désormais plus corporellement mais au travers des signes de son écriture et des voix de ses quatre cahiers. Le motif de la veillée prend donc ici son sens plein car le lecteur y participe. Il entend ce récit et traverse l'esprit de l'écrivain disparu en étant à l'écoute de ses voix. La situation qui concerne l'immédiateté du récit et qui est déterminée par le fait que celui dont il est question soit mort constitue le texte en une veillée et nous donne à voir, par le biais d'une description minutieuse de l'espace du mort, le corps abandonné par la vie. La force que cette image convoque assoit le lecteur dans cette posture de veilleur, d'hommage...

Enfant, je n'inventais pas d'histoires (2001), initialement publié sous forme de « nouvelle » puis réécrit pour le spectacle conçu par Nicolas Saelens en 2009, met aussi en scène un homme qui revient sur les éléments de sa biographie. Le texte initial, qui s'apparente effectivement à un monologue, date de 2001 et s'annonce comme une antéséquence

²⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

préfigurant à la rédaction de *Volatiles*. Conteur de sa propre histoire, un homme replonge dans son enfance pour y interroger les espaces factices dans lequel il a été tenu de se construire, il comprend alors pourquoi il n'est jamais vraiment parvenu à être libre :

Enfant, je n'inventais pas d'histoires. Il y en avait trop dans le silence de mon père crayonnant des anges. [...] Trop dans ce que j'apprenais à l'école sous le nom de géographie et qui me semblait une entourloupe. [...] Ce que le vert foncé de la légende sur les cartes ne savait pas raconter, c'étaient les métamorphoses de la forêt telles que mon père les avait surprises cette nuit-là et raconté d'autres nuits durant, et telles quelles, dans une tentative de livre, j'essaierai plus tard de les raconter.²⁸²

Comme souvent, c'est l'absence – le silence – qui interroge et révèle la présence d'un nœud autour duquel se forge le texte par projection d'un éventuel dénouement. Contrepoint à l'image de l'enfant qui se raconte et qui raconte « des histoires », fréquemment dans une énergie débordante qui fait fi de tout principe discursif et d'impératifs réalistes, le silence du père et la vision que Kossi Efovi nous donne en nous décrivant une figure paternelle « crayonnant des anges » annoncent une tonalité funeste. Mais cette impression s'accroît (rétrospectivement pour celui qui parcourt aujourd'hui le corpus éfovien et qui aurait pu lire *Volatiles* avant *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*) quand, plus loin, c'est la figure de l'auteur qui revient à la première personne du singulier : « dans une tentative de livre, j'essaierai plus tard de les raconter ». Cette intrusion dans le récit se fera répétitive comme pour sous-entendre que les tentatives de faire récit n'auront pas été fructueuses. Mise en abyme du geste d'écriture, récit de soi et retour sur soi vont donc ensemble dans le processus de création éfovien. A chaque tranche de vie que le narrateur nous offre, dans un style d'une grande finesse descriptive que nous livre une écriture photographique, il mentionne ces tentatives de faire récit dans un livre. Ainsi, aux récits premiers des tranches de vies vient s'adjoindre une autre architecture de la fable - la structure principale – qui permet de faire coïncider cette fois le temps du récit et le temps du discours. Cette structure principale est plus introspective qu'autobiographique dans le sens où le narrateur y déploie une parole autoréflexive, notamment au sujet de ses projets d'écriture : « que j'ai récemment essayé, dans une tentative de livre, de raconter avec un lot de personnages [...] et ce n'est sans doute pas un hasard si, dans la tentative de livre dont je parle ». ²⁸³

Le récit avance et son motif se précise. La petite sœur, prénommée Sophie, que le narrateur évoque dès les premières lignes s'avèrera être la figure centrale de la fable dont nous

²⁸² EFOUI, Kossi, *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, in SEBBAR, Leïla, *Une enfance outremer*, Paris, Point, 2001, p. 89 et p. 91.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 94-95.

comprenons effectivement l'enjeu à la fin du récit : revenir sur la genèse du geste d'écriture et dire la force des pouvoirs de l'imaginaire face à l'adversité. Un événement se situe au cœur de cette histoire : la mort de la petite sœur. C'est ce drame qui explique l'attitude prostrée, en retrait, et l'image du père « crayonnant des anges ». Drame qui révéla au narrateur l'inexistence possible de Dieu et la vanité de la prière. Dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, cette désillusion n'est pas seulement celle de la jeune personne qui prend conscience du monde par le renoncement aux croyances en certaines chimères. Il s'agit d'une chute profonde. La chute intérieure du narrateur quand il se rend compte que son histoire est empreinte d'expatriation et d'aliénation. Que faire alors quand les mots ne suffisent pas à dire le désespoir et qu'ils paraissent n'être que des outils de manipulation des plus faibles ? Opter pour le silence et se tourner vers le ciel comme le père ou tenter de faire autre chose de la parole comme le narrateur qui, en tentant de faire récit dans les livres cherche à construire une réalité différente sur laquelle il aurait prise et qui permettrait par ailleurs de dire au monde les territoires de douleur qui sont les siens :

[...] le catalogue des prières n'existe au monde que pour permettre à l'homme de l'épuiser entièrement, seule condition pour éprouver les limites de sa solitude.

- C'est ce que je dirai au pasteur. Je lui dirai : j'ai épuisé toutes les prières. Il n'y en a pas une seule que je ferai deux fois.

Et c'est là que, moi aussi, j'ai commencé à dessiner dans ma tête toutes sortes de personnages, des hommes et des femmes qui ressemblaient à mon père crayonnant, à ma mère dans le rôle du prestidigitateur palpant le vide, à ma sœur Sophie que je pouvais continuer à faire grandir, des personnages qui avaient tous en commun d'avoir déjà épuisé toutes les prières, prêts à tout moment à empoigner, sans le secours d'aucune foi, cette douleur que je me fatiguerai à essayer de décrire dans une tentative de livre. Puis dans une autre. Puis dans une autre.²⁸⁴

Le lecteur-spectateur comprend alors que le processus d'écriture est semblable à une interminable veillée. L'image des voix du passé (le père, la mère) et particulièrement l'évocation du deuil de la petite sœur Sophie renforcent cette idée. Cet acte rituel interrogé par la production de fables, le caractère tristement fictionnel de certaines réalités. C'est le sens de la figuration de la mère en « prestidigitateur ». Cette image traduit une dynamique qui serait de l'ordre de la fiction contre la fiction. Dans cette fable qui exploite le motif de l'enfance et de la perte de l'innocence dans la confrontation à un épisode traumatique qui bouleversera définitivement la façon d'être au monde des adultes entourant le narrateur enfant, la figure maternelle se voit contrainte d'inventer des fictions pour transfigurer, escamoter le réel afin de donner l'illusion pour permettre non pas de vivre mais de survivre dans un espace hostile. Le geste de l'auteur est conduit par ces voix qui le hantent et qu'il ne cherche ni à faire

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

revivre, ni à enterrer mais à commémorer dans l'urgence de dire la nécessité d'inventer un autre monde où tous pourraient exister.

Dans *En Guise de divertissement* (2013), la veillée est celle de L'Oiseau à laquelle procède cinq histrions qui sont ici les personnages portant le discours et les récits. Il s'agit, pour Kossi Efoui et la Cie Théâtre Inutile, d'évoquer de manière sensible la question des violences faites aux corps dans l'espace public à des fins de divertissement : exécutions, sorcières au bûcher, lynchages, exhibitions, télé-réalité, etc... Le détour par l'allégorie de L'Oiseau connote l'idée d'une figure représentative de tous ces corps, de toutes ces âmes, de toutes ces voix victimes de l'histoire qui habitent notre mémoire collective sans que nous n'en soyons toujours pleinement conscients. On retrouve bien sûr ici le motif du divertissement qui correspond à la première catégorie dramatique que nous avons esquissée. Néanmoins, si la critique est évidemment présente puisqu'il s'agit de dénoncer la barbarie humaine. La satire a ici laissé place au burlesque et à l'esthétique du cabaret. Le motif de la veillée s'inscrit explicitement dans la dramaturgie du texte qui lui concède des séquences entières :

Veiller la paix I

Cinq histrions

L'époque: nous sommes en temps de paix

L'espace: Dehors (frontière, place publique, gare...)

L'action: où il est question des papiers d'identification de L'Oiseau, et autres tracasseries de personnes déplacées.

Qui a les papiers de l'Oiseau ?

Qui a les papiers de L'oiseau?

La loi ne nous interdit pas de promener L'oiseau, en temps de paix, sur la place publique et dans les transports, les samedis, dimanche et jours fériés entre 18 et 22 heures, sauf dans la semaine du carnaval entre 12 heures et 18 heures....

Qui a les papiers de l'oiseau ? On a tous les papiers de L'oiseau?

Nous sommes en temps de paix

de pardon

et de tolérance

Partons du principe que nous sommes en temps de paix.

Pourquoi ?

C'est une vérité statistique. Je veux dire pourquoi « partons du principe. »

Nous ne sommes pas en temps de paix ?

Un pourcentage largement au-dessus de cinquante pense que nous sommes en temps de paix. Alors nous sommes en temps de paix. C'est le protocole.

C'est la réalité ?

C'est le protocole. Le protocole se méfie de la réalité. Alors partons du principe.

Alors, partons du principe

Alors, partons du principe

Alors, partons du principe

D'accord, nous sommes en temps de paix, mais l'Esprit public et la Sensibilité de l'époque, on ne sait jamais

Question radicale en temps de paix

D'où les papiers de l'Oiseau, on ne sait jamais. Là, partout, il y a l'Esprit public et la Sensibilité. On ne sait jamais qui ils sont. On ne sait jamais qui ils ne sont pas. On ne sait jamais qui sont les amis, qui sont les veilleurs, qui sont les vigilants, qui sont les actionnaires, qui sont les conservateurs, qui sont les diversités sensibles...

On a les papiers de l'oiseau ?

Le carnet d'identification et/ou de classification ?

Le carnet spécifique ?

La copie certifiée conforme au certificat de conformité ?

L'attestation de dénomination ?

Le brevet de tolérance ?

Sûr qu'on a tous les papiers de l'oiseau ?

Sûr qu'on ne sait jamais.

C'est une vérité statistique.²⁸⁵

La veillée consiste ici à entretenir la paix qui semble être fragile. Elle dit donc le rapprochement de certains individus (ici, les cinq histrions) se ralliant clandestinement pour défendre un principe leur semblant être supérieur. Mais comment entretenir quelque chose d'aussi abstrait que « la paix » surtout quand elle semble n'être installée qu'en apparence ? La veillée est marquée par le rassemblement des corps qui sont ici inscrits dans un déplacement, la migration permanente qu'impose un territoire visiblement dangereux, hostile et qui tentent d'entretenir la paix par la parole, dernier espace permettant de faire advenir la réalité qu'on souhaiterait voir exister. Décortiquer la paix par le discours, en analyser la réalité et l'abstraction, c'est permettre de la faire exister quoi qu'il en soit puisqu'elle demeure la préoccupation première des figures du drame. Même pour la remettre en cause, s'en méfier... la veillée permet, par le discours, de renouveler sans cesse la tentative d'actualisation d'une paix fictive qu'il faut interroger pour sa sécurité.

Par ailleurs, dans *En Guise de divertissement*, une fois de plus, la mise en abyme sert une réflexion métathéâtrale qui interroge la manière dont l'histoire utilise la spectacularité, la soif de divertissement et les codes de la représentation théâtrale pour mettre à distance la souffrance subie par certains hommes dans l'unique but d'assouvir le besoin de violence, de pouvoir et de domination d'autres hommes. Cette galerie burlesque interroge le rire mais plus précisément lui rend également hommage en l'instituant comme la voie à suivre au milieu du chaos : « La voix des histrions dit : « j'ai traversé le fracas sans être fracassé » (Fred Deux). C'est la voix du blues que le rire n'a pas déserté. »²⁸⁶ Le rire n'est donc pas utilisé ici pour sa portée à tourner en dérision mais dans sa force poétique qui dit non pas une légèreté face aux

²⁸⁵ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, 2013, pp. 7-8.

²⁸⁶ EFOUI, Kossi, in note d'intention sur le texte *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile, 2013, URL : <https://theatre-inutile.com/spectacles/en-guise-de-divertissement/> (20.12.2017)

dramas de l'existence, mais une capacité de résilience qui dépasse toutes les formes d'anéantissements et de cruauté humaine en signalant l'attitude verticale de l'homme debout malgré l'adversité.

La force de ce rire, qui rappelle la notion de « pleurer-rire »²⁸⁷ largement théorisée par les études africaines est, chez Kossi Efoui, celle du « rire ravageur » qu'il attribue notamment au bluesman : « le rire des bluesmen est moins le rire cynique que le rire ravageur dont parlait Beckett à propos de Cioran, ou l'inverse, je ne sais plus ».²⁸⁸ Le rire ravageur de celui qui est encore, qui respire encore. On retrouve une définition de ce rire de résilience dans le roman *Solo d'un revenant* : « la solitude a la figure d'un homme délabré à qui il reste la force d'un rire étonné de se voir marcher encore sur terre ».²⁸⁹ On le retrouve dans l'esthétique carnavalesque et sous le trait des deux grandes figures de bouffons qui parcourent le théâtre éfouien : Parasol et Parapluie. Déjà évoqué à l'occasion de la présentation du texte *Happy End !*, le duo radiophonique que forment Parasol et Parapluie dans la pièce *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio* (2000) campe le geste du clown, notamment dans le prologue de la version du texte qui est publié aux éditions Acoria et dont la situation dramatique diffère du texte de la mise en scène proposée par Françoise Lepoix en 2003 au Lavoir Moderne Parisien. Spectacle ayant donné à l'auteur l'occasion d'une nouvelle réécriture et au sujet duquel Sylvie Chalaye parle de « danse de mort contre l'oppression »,²⁹⁰ une expression qui nous ramène à la portée rituelle et au motif de la veillée que suscite le théâtre éfouien.

Passée cette scène clownesque qui fait office de prologue, Kossi Efoui nous plonge dans une ambiance de carnaval, la célébration est toujours chez lui synonyme d'exutoire en réponse à une situation traumatique qui débouchera en fait sur l'histoire tragique de Pitagaba qui est dans le coma depuis dix ans. Dans une ville portuaire, Pitagaba, un jeune homme élevé par sa mère, devient une figure emblématique locale en boxant. Les dockers parviennent à le rallier pour en faire le chef de file symbolique de leur mouvement contestataire. Les autorités tirent et atteignent Pitagaba qui sombre alors dans le coma tout en devenant un héros national, symbole martyr de la révolte. Dix ans après l'incident, ceux que nous prenons pour les frères de Pitagaba, le duo de bouffons Parasol et Parapluie, accompagnés de leur mère, orchestrent

²⁸⁷ LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

²⁸⁸ EFOUI, Kossi, « Blues, corps et voix », retranscription d'une table ronde avec l'auteur, in *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p. 188.

²⁸⁹ EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.

²⁹⁰ CHALAYE, Sylvie, *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, une danse de mort contre l'oppression*, 2003, URL : <http://africultures.com/lentre-deux-reves-de-pitagaba-conte-sur-le-trottoir-de-la-radio-2998/> (consulté le 07.06.2018)

le rituel annuel qui accompagne le carnaval dans le but de sortir Pitagaba du coma et de ressusciter sa figure politique. A cette occasion, ils reviennent sur le jour du drame et sur la biographie de cette figure symbolique que représente Pitagaba. Et si tout ceci n'était qu'un spectacle de rue ? Quoi qu'il en soit, c'est bien encore un personnage *in absentia* qui est au centre de la situation dramatique. C'est d'ailleurs sa présence – absence, puisqu'il est inanimé, qui articule la position centrale qui est la sienne en le rendant alors hyper-présent au drame.

Les strates temporelles et les emboîtements sont ici aussi multiples et favorisent les jeux de mise en abyme. D'ailleurs, Kossi Efoui admet que ces deux figures burlesques que sont Parasol et Parapluie sont inspirées et font référence à une pratique populaire de théâtre musical et burlesque au Togo : le Concert Party²⁹¹.

[Venu du Ghana, le Concert Party est] d'abord joué en langue anglaise pour la partie spectacle et en pidgin pour les parties chantées, l'anglais laisse bientôt place aux langues vernaculaires, et après 1952, la musique *highlife* s'associe au spectacle. Ce style musical devient un élément majeur du Concert Party qui s'exporte au Togo dans les années 60 et fleurit avec l'exaltation des Indépendances. Fait d'improvisation en langue mina (parlée dans le sud du Togo), le Concert Party est [...] joué [...], tard dans la nuit, dans les bars et les « maquis », et s'adresse plus particulièrement aux classes populaires. Il s'inspire ainsi des espoirs et des déconvenues, des naïvetés aussi de ceux qui arrivent de la campagne et découvrent un nouveau monde dont ils apprennent les règles et les ruses.²⁹²

Les origines contestatrices du Concert Party, dont la forme hybride et composite agglomérant les différentes propositions culturelles, scéniques et musicales circulant au Ghana dans la première moitié du XXe siècle et rappelant le vaudeville ou le music-hall est un moyen pour lutter contre l'aliénation coloniale, semblent également trouver écho, chez Efoui, qui use par ailleurs du divertissement comme support de dérision. Le second degré s'avère effectivement très utile pour se protéger de la censure. En cela il sera, au Togo comme ailleurs, un outil décolonial puissant. Christian Béthune le souligne en présentant le rire, dans l'Amérique esclavagiste puis ségrégationniste, comme « l'interface, à la fois sociale et culturelle, à partir de laquelle un contact entre les Noirs et les Blancs, fondé sur une forme de réciprocité, aura pu s'établir ».²⁹³ La réflexion sur le carnaval porte un regard qui sacralise la cérémonie en la présentant comme une occasion de ressusciter les absents. *L'Entre-deux rêves*

²⁹¹ Sur ce sujet, voir les récents travaux de Aurélien Freitas et ceux, plus anciens, de RICARD, Alain, « Le Théâtre en Afrique de l'Ouest », *Revue d'Histoire du Théâtre*, N°105, Flers, SHT, 1975.

²⁹² FREITAS, Aurélien, « Concert Party, un théâtre de résistance », *SWAG – Something We Africans Got*, N°3, Avril 27, 2017, pp. 40-41.

²⁹³ BETHUNE, Christian, « Le rire comme interface humaine et culturelle », in CHALAYE, Sylvie ; LETESSIER, Pierre, (dir.), *Rires de jazz*, Paris, Passage(s), 2017.

de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio porte en creux une forte critique sociale puisqu'il s'agit, par la veillée faite à Pitagaba, à la fois d'évoquer la question du viol mais aussi la condition ouvrière et la contestation populaire de façon plus générale. Comme l'autre face du divertissement, le rituel de cérémonie, tel que peut l'exercer le carnaval, est un espace de résurrection fictionnelle qui permet la reconstruction intime et collective²⁹⁴.

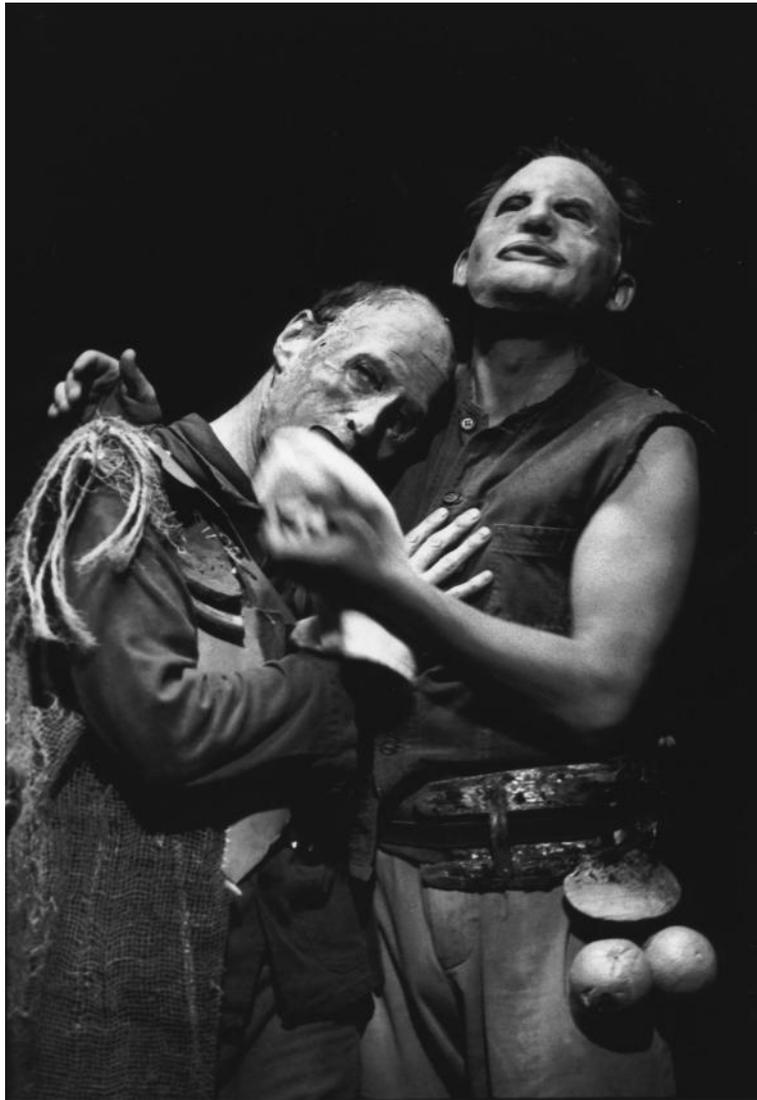


Figure 19 *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, m.e.s. Françoise Lepoix © Dan Aucante

²⁹⁴ Sur ce sujet, voir MAUFFRET, Blodwenn, *Le carnaval de Cayenne : esthétique et subversion - Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial*, thèse de Doctorat en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.



Figure 20 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux



Figure 21 *Oublie!*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

2.5. Les contes philosophiques / motif de l'enfance

La dernière catégorie dramatique que nous proposons pour imaginer différentes typologies du drame éfouien n'est pas moins poreuse que les autres dans la mesure où elle concerne le conte. Sur l'enfance, Marie-José Mondzain affirme que :

Commencer, voir pour la première fois, dire pour la première fois, montrer pour la première fois, tels sont les gestes des artistes demeurés fidèles à la puissance inaugurante que leur enfance a pu maintenir. Rien de pire que ces éloges de la maturité qui célèbrent la fin des rêves et l'assèchement du désir. L'interminable enfance est le site temporel de ce qui met au monde le spectateur du monde.²⁹⁵

Les liens entre, enfance, genèse créatrice, poésie et conte chez Kossi Efoui sont particulièrement importants, ils concernent aussi le geste et les configurations de nos paradigmes, autrement dit : le regard (et son évolution) que nous portons sur le monde. Nous avons déjà montré à quel point le texte éfouien est tributaire d'une structuration et du langage du conte, de la parabole et qu'il est avant tout théâtre de fables en récit. A l'instar d'Edouard Glissant pour qui « on revient au lieu comme on s'évade du conte »,²⁹⁶ chez Kossi Efoui, le conte est un détour qui permet avant tout de revenir sur les territoires des enjeux essentiels que travaillent son théâtre. Ce détour est un retour à des éléments « premiers » que la dramaturgie travaille dans un rapport à la poétique du récit fondateur. Par ailleurs, nous allons parler ici de la portée philosophique du conte, un autre élément propre à la dramaturgie éfouienne qui n'entend pas offrir à ses lecteurs-spectateurs une mise en récit linéaire pour servir une histoire monolithique voire à portée moralisante. Mais qui vise plutôt à explorer les chemins de traverse qui sont propres à la fable, la manière dont elle peut fonctionner par strates ou par tiroirs pour dire davantage que ce qu'elle signifie d'abord ou explicitement. Enfin, le troisième élément de ce chapitre est le motif de l'enfance. Là encore, pris dans l'absolu, il s'agit de dépasser les deux textes que nous nous apprêtons à présenter ci-dessous. Cependant, dans *Oublie !* et *La Conférence des chiens*, le motif de l'enfance est autant le sujet du récit, que son objet, son architecture et sa parole. Au-delà de l'évocation, ces textes prennent appui sur le regard de l'enfant et se mettent à sa hauteur pour offrir au lecteur-spectateur un certain point de vue, un certain regard sur le monde.

Ce qui rassemble donc ces deux textes, au-delà du fait qu'ils puissent appartenir au « théâtre jeune public pour les jeunes spectateurs », c'est qu'ils sont donc écrits « depuis

²⁹⁵ MONDZAIN, Marie-José, « L'enfance interminable », *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013, p. 139.

²⁹⁶ GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 234.

l'enfance » plus que « pour » les enfants.²⁹⁷ Ils appartiennent donc pleinement au « laboratoire ludique » que Sandrine Le Pors explore dans un article fondamental où elle se propose de centraliser les principales poétiques du répertoire des dramaturgies du jeune public. Elle y explique que ces écritures « regardent le monde tel qu'il va depuis le point de vue de l'enfance que nous avons, lecteurs, spectateurs et auteurs en partage ».²⁹⁸ Les enjeux de ces poétiques sont aussi diverses qu'elles déploient des esthétiques singulières mais pour beaucoup, l'objectif serait de « renouer avec un esprit ludique conscient de la nécessité éthique et esthétique d'amuser le monde pour mieux le questionner et déclencher le débat au sein du collectif ».²⁹⁹ On renoue ici avec la problématique du changement de paradigme qui se fait jour dans les esthétiques du figuratif :

Ces expérimentations et ces excursions dans la langue, outre leur portée ludique, permettent de changer notre regard et d'expérimenter d'autres visions du monde (et du langage), ce « depuis l'enfance », pour reprendre les mots de Fabrice Melquiot et de Joseph Danan :

Je n'écris pas pour les enfants mais depuis l'enfance. Je n'écris pas pour un destinataire, un public – un groupe social, une génération -, mais depuis un territoire qui change, un territoire intime où je convoque des voix, des ombres, depuis le jeu libre de l'imagination et de la mémoire. Oui, j'écris ces textes depuis l'enfance pour espérer l'enfance des autres.³⁰⁰

Le bonheur n'est certes pas d'avoir « retrouvé » l'enfance (il n'y a pas de retour possible) mais de l'avoir reconnue comme part intégrante de moi. Elle était là quand j'écrivais et j'étais de plain-pied avec elle, sans effort. Je ne peux pas dire non plus que c'était l'enfant en moi qui écrivait, ce serait absurde, mais que j'écrivais depuis l'enfance, depuis le territoire de l'enfance en moi. Alors, oui, d'une certaine manière, l'enfance devait bien être retrouvée^{301, 302}.

Qu'il s'agisse d'évoquer l'espace symbolique dans lequel s'enracine le geste d'écriture, les territoires mouvants de l'intime, de l'introspectif, de l'identité, la présence d'une poétique des voix et un sens accru de la « territorialité » comme espace métaphorique ; on note de nombreux rapprochements possibles avec la poétique et le geste éfouiens. Ces derniers sont, par ailleurs, renforcés par les problématiques qui sont celles de l'altérité et de la désappropriation, propres à l'histoire coloniale et à celle des traites. Ainsi, le motif de l'enfance et l'espace qu'il convoque renvoie tout à la fois aux années où l'auteur enfant ne

²⁹⁷ LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public : un laboratoire ludique ? », in LE PORS, Sandrine, (dir.), « Les dramaturgies du jeune public », dossier, *Registres*, N°16, Paris, PSN, 2013, p.118.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ MELQUIOT, Fabrice, entretien, URL : <https://lelitterairecom.wordpress.com/tag/entretien-2-avec-fabrice-melquiot/> (consulté le 18.02.2018)

³⁰¹ DANAN, Joseph, « Mots d'auteur » in BERNANOCE, Marie, *A la découverte de cent et une pièces, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p. 119.

³⁰² LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public : un laboratoire ludique ? », *art.cit.*, p. 118.

vivait pas encore en exil et à l'évocation, plus symbolique, d'un territoire « premier » qui serait affranchi des enjeux historiques pesant sur lui. Quoi qu'il en soit, les deux textes qui constituent le corpus jeune public de Kossi Efoui, et qui ont tous deux été écrits au plateau dans la démarche de compagnonnage avec le metteur en scène Nicolas Saelens et la Cie Théâtre Inutile, dans le cadre de leur conventionnement DRAC et de leurs partenariats avec des structures scolaires, n'entendent pas se mettre au diapason des enfants mais bien s'adresser à l'« enfant » - entendu comme espace métaphorique et capital symbolique – qui est en chaque spectateur, qu'il soit jeune ou non. Ces textes sont avant tout animés par ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un « esprit d'enfance », « l'esprit d'enfance enchante, captive et, en définitive, déconditionne « le sérieux » de la vie – entendons ce qui, jusqu'alors, nous paraissait linéaire, fatal irrémédiable »³⁰³ qu'on retrouvera dans d'autres pièces de notre corpus et qui opère comme principe fondateur, à l'instar du « geste », même si dans *Oublie !* et *La Conférence des chiens !*, il se double d'inclinaisons qui renforcent son motif.

Loin des poncifs infantilisants, Kossi Efoui s'empare donc de formes destinées à tous mais aussi au jeune spectateur, de la même manière qu'il fait du théâtre en général lui qui a l'habitude de devoir ruser entre les catégories et parmi les clichés qui vont bon train tout aussi bien dans la réception des théâtres afro-contemporains que concernant ceux qui exploitent la marionnette. Toujours soucieux d'explorer les enjeux qui sont propres à son théâtre, ces derniers trouvent un prolongement dans les deux pièces jeune public qui n'exploitent pas une cartographie réaliste des lieux de l'enfance.³⁰⁴ En revanche, chez lui, comme chez d'autres auteurs, ainsi que le souligne Sandrine Le Pors :

[La présence de l'enfant] qui, au premier abord, semble aller de soi est forte de sens : non seulement elle permet une proximité avec l'enfant-spectateur ou l'enfant-lecteur (toute mesure gardée car ce personnage demeure toujours un espace projectif) mais surtout elle donne à entendre à tous les publics (jeunes et moins jeunes) une parole qui, devant l'assemblée théâtrale (comme dans nos psychés d'ailleurs), pendant longtemps a été tue ou verrouillée. De ce personnage de l'enfant, il est possible d'en dessiner les contours de diverses manières : en l'appréhendant dans sa parole (et dans sa relation privilégiée qu'il entretient avec les mots notamment), dans ses relations avec les autres personnages (adultes particulièrement) mais aussi dans le cadre plus large des nouvelles conceptions et représentations de l'enfant, ce dernier n'étant plus seulement à « éduquer » mais aussi devenu capable de remettre en cause les idéologies et les comportements des adultes.³⁰⁵

³⁰³ SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002, p. 261.

³⁰⁴ Voir LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public : un laboratoire ludique ? », *art.cit.*

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 110-111.

De fait, Kossi Efoui use de l'espace du jeune public et de la question de l'initiation pour accroître les processus dramatiques qu'il met en place ailleurs et qui concernent la déconstruction-reconstruction du langage. C'est aussi la raison pour laquelle on ne remarque pas dans ces deux pièces de rapports significatifs de l'enfant-personnage au monde réel. Celui-ci ne se trouve, en effet, être en interaction qu'avec des créatures magiques : La Sauvage dans *Oublie !*, l'assemblée des animaux parlants dans *La Conférence des chiens*. L'expérience de l'apprentissage du langage et de l'écriture, qui est le thème principal de *La Conférence des chiens*, est donc réduite ici à son aspect le plus essentiel et vaut pour ses ramifications symboliques puisqu'elle est utilisée en dehors de toute contextualisation.

Par cette focale, devient centrale la question du point de vue ainsi que celle de l'expérience de la parole et des corps. Dans le théâtre jeune public, ce qui est dit, ce qui est vu, l'est d'abord du point de vue de l'enfant. Là est l'une des grandes aventures dramaturgiques du théâtre jeune public, il nous engage à une expérience perceptive singulière où tout peut se dérouler à « hauteur d'enfant », autrement dit selon l'optique qui est la sienne. [...] L'apprentissage, non seulement comme thématique mais comme modèle d'écriture, sans caractériser la littérature la littérature dramatique jeune public se révèle être une constante qu'il convient ici de signaler. Le parcours initiatique constitue souvent en effet un modèle d'écriture et informe la fabrique des textes [...] Ce phénomène est d'autant plus important quand les auteurs ne réduisent pas nécessairement la fable au fablisme ou à seule valeur d'exemplum dont le lecteur ou le spectateur pourra tirer une morale, mais font du parcours de lecture, une expérience de la parole devenue le lieu d'un apprentissage de l'altérité des discours et du monde.³⁰⁶

Fables à la croisée de l'anamnèse qui invite à se souvenir du temps de l'enfance dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* (qui exploite le motif de l'enfance mais qui appartient davantage à la veillée), et des récits fondateurs dans *Oublie !* et *La Conférence des chiens*, Kossi Efoui convoque ici le motif de l'enfance en jouant des codes du conte philosophique et des outils du théâtre. Très loin du « théâtre à thèse »,³⁰⁷ avec tout l'aspect didactique qu'on lui connaît, il ne s'agit nullement d'imaginer une dramaturgie à même d'illustrer une idée pour mieux convaincre ou bien encore de mettre en scène une théorie pour inviter le lecteur-spectateur à se familiariser avec telle ou telle herméneutique. Les « contes philosophiques » de Kossi Efoui sont une mise en jeu du motif de l'enfance qui sert, selon nous, une transmission de la pratique philosophique auprès de tous les publics, jeunes et adultes. En effet, s'il nous semble primordial d'apprendre à penser, hors des poncifs et autres clichés, les enjeux liés au théâtre et à la jeunesse, les créateurs eux-mêmes reconnaissent que l'enjeu qui fait la spécificité d'une poétique « jeunesse » existe mais qu'il se situe du côté des outils dramatiques convoqués et

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 113-115.

³⁰⁷ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p. 360.

non de la réception telle qu'elle peut être appréhendée au moment de la construction d'un spectacle et de l'écriture d'un texte.³⁰⁸

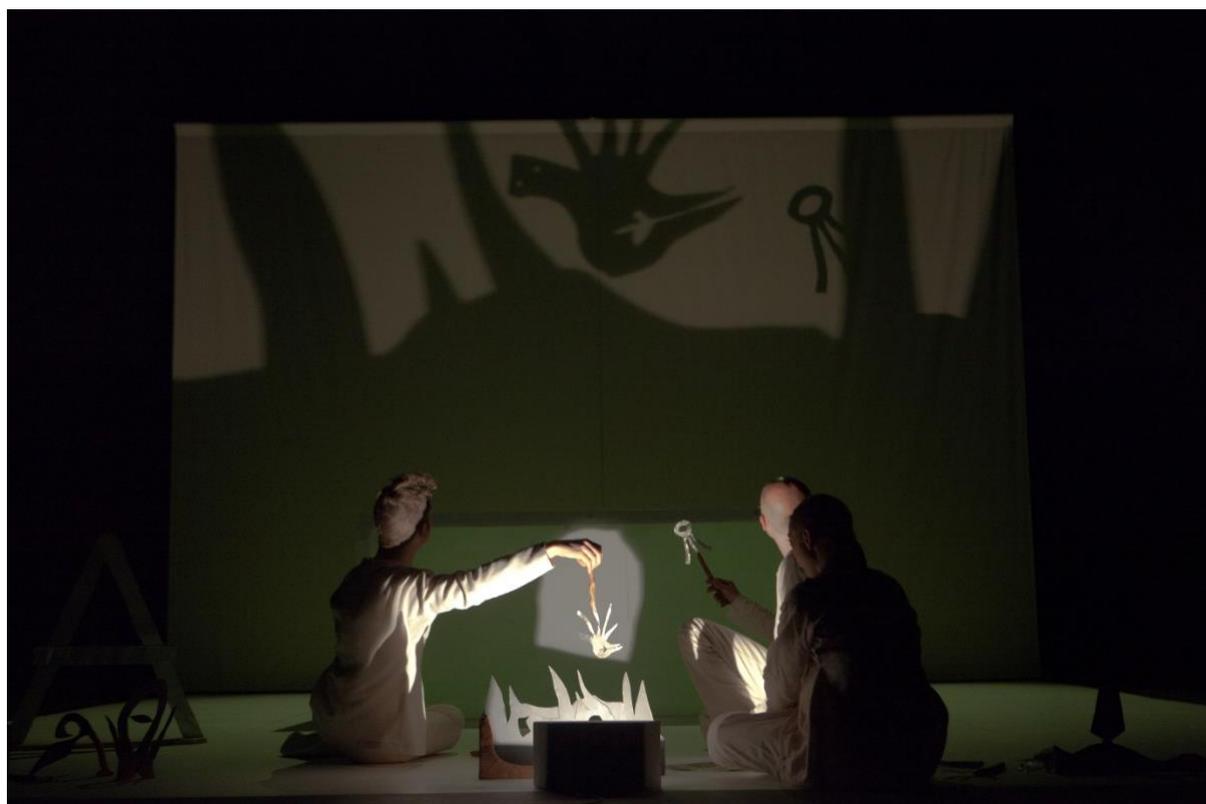


Figure 22 *La Conférence des chiens*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

³⁰⁸ Voir : DECHAUFOR, Pénélope, rencontre avec Kossi Efoui pour le cycle « Écritures du contemporain », LE PORS, Sandrine (dir.), université d'Artois, inédit, reproduit dans le volume des annexes, 12 février 2018.

Précautions également du côté du conte – car, certains clichés ont la vie dure – le conte n'est pas par essence un type de discours destiné et réservé aux jeunes lecteurs-spectateurs et, cela a même longtemps été tout l'inverse.³⁰⁹ Si on a longtemps cru que le conte, dans son aspect parfois naïf, fictif et légendaire, s'adressait aux enfants, c'est que l'on n'avait pas saisi qu'il s'adressait aux enfants qui étaient en nous une fois atteint l'âge adulte. C'est exactement ainsi qu'il faut aborder ces deux textes de Kossi Efoui. Au prisme d'une réactivation du motif de l'enfance comme espace poétique encore préservé du rationalisme ambiant. Par ailleurs, le genre littéraire qu'est le conte philosophique, dans son acception classique, qui voit le jour au XVIII^e siècle et qui a pour figure emblématique les écrits de Voltaire, se définit comme une histoire fictive dont le but est de critiquer la société et le pouvoir en place en transmettant des idées, concepts à portée philosophique. Il s'agit donc d'une parole éminemment politique au travers de laquelle les codes du conte sont un moyen – ainsi qu'ils le sont depuis les grands récits fondateurs comme la Bible. La récupération de certaines formulations comme « il était une fois », ou d'un ton général qui ménage l'imaginaire, répond exactement du même geste que celui du masque et de certains types de marionnettes populaires, type guignol, dont le but est de créer un mécanisme de distanciation pour se soustraire à la censure.

Par ailleurs, chez Kossi Efoui, c'est par le biais d'un personnage porteur, figure centrale du drame, que se construit cette spécificité dramaturgique qui irrigue tout son théâtre, le conte, mais qui fusionne avec le genre dès lors que le conteur – ou son avatar narrateur – s'efface du drame pour s'inscrire dans la parole des personnages eux-mêmes comme c'est le cas dans *Oublie !* (2011). Ce spectacle met en scène l'histoire d'un personnage nommé Enfant qui est banni par les siens parce qu'il raconte des visions (comme Jan dans *Le Faiseur d'histoires*) que personne ne comprend. Enfant se retrouve projeté dans « le monde des histoires » où il rencontre La Sauvage. Cette fée-sorcière lui apprend qu'il doit accomplir une mission au gré d'un voyage afin de retrouver l'instrument dont on a perdu la forme et le son pour rapprocher le monde des histoires et le monde des hommes qui se sont éloignés depuis trop longtemps, laissant place à la barbarie. Son parcours initiatique le conduira de case en case, comme sur un échiquier, à reconstituer les différentes pièces de l'instrument comme on assemble un puzzle. Enfant se perdra, il oubliera sa quête succombant aux perversions modernes... Parviendra-t-il jusqu'à la « case vide » pour sauver le monde des hommes en proie à un profond désenchantement ? C'est la question qui se pose et qui restera ouverte.

³⁰⁹ Voir VELLAY-VALANTIN, Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992 et HETIER, Renaud, *Contes et violences : Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris, PUF, 1999.

S'il est vrai que le conte est fréquemment utilisé dans les poétiques jeunes publics,³¹⁰ il est aussi très utilisé dans l'adresse aux adultes et exploité pour son aspect désancre vis-à-vis d'une réalité qu'il prend malgré tout, mais de manière détournée, comme objet de la fiction :

Il y a là, et sans doute faut-il y insister, les traces d'une historicité des contes. S'ils sont souvent ressentis de façon anhistorique, du fait de leur fonctionnement patrimonial, comme la source mythique et archétypale à laquelle l'imaginaire humain s'abreuvait sans début et sans fin, en réalité leur matière, dans son apparition et son évolution, raconte l'histoire des mentalités et donc aussi celle des formes esthétiques.³¹¹

Mais il nous semble fondamental de souligner combien cette poétique du conte est présente, chez Kossi Efoui, de manière récurrente comme poétique de transmutation du réel, comme outil permettant de construire un espace imaginaire affranchi d'une histoire que les figures du pouvoir ont toujours manipulé et, dans cette même dynamique, de réécrire une certaine réalité sur la base d'un paradigme novateur. Par ailleurs, la force du conte qui est également propre au temps de la veillée, se pense, dans l'écriture éfouienne, par le truchement de la figure du conteur qui est à envisager comme le masque de l'auteur lui-même.

La force du conteur a ceci de spécifique qu'il est un manipulateur d'objets, de mots et d'éléments. En effet, il spectacularise son récit pour faire advenir des formes qui n'ont de réalités tangibles que dans l'instant du conte et à notre esprit : le conteur est celui qui nous fait prendre un bâton pour un cheval, par exemple. Et c'est parce qu'il considère les différentes substances du langage (sens, morphologie, euphonie) et ménage un rapport particulier à l'espace, qu'il manipule, de manière globale, les éléments de la représentation au-delà des objets-attributs qu'on lui prête fréquemment. Cette force illimitée de l'imaginaire, cet espace que le spectateur accepte par un pacte implicite relie très fortement le conte à l'objet marionnettique qui joue aussi avec les éléments du réel depuis les temps archaïques de nos pratiques artistiques. Ecouter le conte est un rituel à vocation initiatique, c'est une formation de l'esprit, en ce sens, il est une voie d'apprentissage de la posture philosophique (et non d'une *doxa* philosophique).

Comme la marionnette a été à l'avant-garde des renouvellements dramatiques modernes, le conteur :

³¹⁰ Voir par exemple : BERNANOCE, Marie, « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse », *Agôn* [En ligne], HS 2 | 2014, mis en ligne le 28 septembre 2014, consulté le 26 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3109>

³¹¹ *Ibid.*, paragraphe 12.

[...] est un artiste qui se situe au carrefour des autres arts : [...] il raconte son ou une histoire en s'adressant directement au public, en évoquant des événements par la parole et le geste, en interprétant un ou plusieurs personnages, mais en revenant toujours à son récit. Renouant avec l'oralité, il se situe dans des traditions séculaires et influence la pratique théâtrale occidentale en la confrontant à des traditions de littérature populaire qu'elle a oubliées [...] [le conteur] est un performer accomplissant une action et délivrant un message poétique directement transmis et reçu par les auditeurs-spectateurs. [...] L'art du conteur a renouvelé la pratique théâtrale d'aujourd'hui. [...] Tous les rapports de la parole avec la situation scénique du locuteur sont imaginables ; tous les moyens sont bons pour théâtraliser le récit.³¹²

Quand on évoque la figure du conteur dramatique ou du conteur littéraire, on ne peut s'empêcher de penser à une des grandes voix de la littérature francophone d'Afrique noire qui a beaucoup joué sur ce registre et dont Kossi Efoui se réclame volontiers : Ahmadou Kourouma.³¹³ En effet, ce dernier avait ceci de novateur qu'il a tenté de « substituer à la relation auteur/lecteur, caractéristique de la communication littéraire écrite, la relation conteur/auditeur. Ceci apparaît en particulier à travers tout un ensemble de procédures destinées à produire l'impression que nous ne sommes pas les lecteurs d'un roman, mais des auditeurs réunis autour d'un conteur ». ³¹⁴ Kossi Efoui suit ce sillon et va plus loin puisque chez lui, il est question de créer en convoquant les outils et la parole du conte – un matériau source issu de l'oralité comme dans *Oublie ! – ou pas*, mais pas de monter ou de réécrire un conte populaire à proprement parler. Son geste est novateur parce qu'il se déploie au cœur de l'évènement et de l'espace du théâtre. La voix du conteur se diffuse alors au plateau, qu'il soit espace scénique concret dans le cas des représentations ou projection mentale dans le cas des textes, et passe dans chaque figure de personnages et sur chaque support des écritures scéniques. Ainsi, contrairement à la définition de Pavis qui considère qu'« il ne faut pas confondre le conteur avec le narrateur, qui peut être un personnage racontant un évènement, comme dans le récit classique, ni avec le récitant qui se manifeste en marge de l'action

³¹² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, pp. 67-68.

³¹³ Voir Mufutau Adebowale Tijani, « Ahmadou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau du romancier », Semen [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 02 février 2007, consulté le 27 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/semen/1220> et MICHEL, Patrick, « Ahmadou Kourouma, de l'Afrique à la *totalité-monde* », *Critique internationale*, 2002/3 (N°16), pp. 70-76.

³¹⁴ MOURALIS, Bernard, « Ahmadou Kourouma (1927-2003) ou l'Innovateur » in *Africultures*, [En ligne], 2004, consulté le 26 juillet 2018, URL : <http://africultures.com/ahmadou-kourouma-1927-2003-ou-linnovateur-3335/>

scénique ou musicale », ³¹⁵ Kossi Efoui opère une fusion du narrateur, du récitant et du conteur – souvent, par le biais d’une dramaturgie construite sur le principe rétrospectif de l’anamnèse.

Dans *Oublie !*, la mécanique générale de l’intrigue répond au principe de l’action : une situation en entraîne une autre dans le cadre d’une fiction dont les éléments sont clairement définis dès les premières scènes (Enfant a une mission à accomplir). La structure diégétique reprend ici la morphologie du conte : (ci-dessous un schéma très classique)

1. Situation initiale : le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits ;
2. Complication : perturbation de la situation initiale ;
3. Péripéties - Actions : moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation ;
4. Résolution : conséquence de l’action ;
5. Situation finale : résultante de la résolution, équilibre final.

Le conte est une forme littéraire qui laisse place à la magie, il se caractérise par le fait que tout y soit possible, c’est pourquoi il appartient au registre merveilleux. Par conséquent, l’avantage est qu’il se présente d’office comme ludique, une forme dans laquelle l’auteur peut jouer à dessin en laissant son imagination totalement libre de produire des éléments (action, décor, personnages) qui s’éloignent de la réalité et baignent dans un climat surréel.

Oublie ! n’échappe pas à cette règle et, si le texte reprend la structure du conte dans laquelle une perturbation (les visions et l’exil) vient ébranler la situation initiale (Enfant grandit parmi les siens) et mettre le héros en mouvement dans le but de résoudre son problème (reconstituer l’instrument pour rapprocher le monde des hommes et le monde des histories) en se confrontant à des péripéties (errance et route vers l’inconnu guidé par bâton courbe – perversion dans la Cité des flèches), Kossi Efoui accentue le dispositif ludique en insufflant à la mécanique de l’intrigue le dispositif du « tablier », ce plateau qui sert de parcours ou de support dans plusieurs jeux de société. La fable reprend, en effet, également la dynamique d’un jeu de société.

³¹⁵ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p. 67.



Figure 23 *Oublie !*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Dans *La Conférence des chiens* (2015), le narrateur revient sur son enfance pour raconter comment, bébé, des chiens l'ont sauvé de la guerre des hommes, recueillis alors qu'il avait été abandonné et qu'ils l'ont éduqué dans la forêt avec d'autres animaux rescapés de la domesticité ou du dressage et retournés, eux aussi, à l'état sauvage. Le récit se structure autour des apprentissages fondamentaux que sont la marche, la parole et l'écriture. L'épilogue rappelle la fin de *Volatiles* puisque nous découvrons assister à l'équivalent d'une conférence-performance ou spectacle, animé par des anthropologues qui ont pris l'apparence de conteurs pour nous livrer le fruit de leurs trouvailles :

Ils enlèvent leurs masques. Installation de l'objet (livre) qu'ils décrivent.

Si nous sommes venus raconter cette histoire aujourd'hui, c'est parce que, un jour, un jeune enfant a croisé notre route. Il disait s'appeler A. Il nous a remis un livre dont les premières pages sont en feuilles de bananier, les suivantes en écorce, d'autres pages sont en bois, en terre cuite, les dernières sont en métal avec des lettres gravées au poinçon, où toute cette histoire a été fixée. Il dit que c'est son histoire, mais on n'est pas obligé de le croire. La guerre dont il est question est finie depuis deux cents cinquante ans et celui qui nous parlait était encore un jeune enfant. On n'est pas obligé de le croire, même si dans ses yeux, on peut lire une grande innocence.³¹⁶

A nouveau, l'objet et la matière, pages, encres et mots ; du livre sont ici convoqués avec la référence au cahier laissé (*cf. Volatiles*) ou donné. Livre comme trace mnésique d'une création poétique qui objective la source et l'impulsion de son geste au travers d'une fable. Ce dispositif vise donc à décrypter également le geste d'écriture et, plus largement, à figurer l'acte de la création artistique. Ce phénomène d'engendrement renvoie bel et bien au conte et à la question du récit fondateur qui explore la genèse... La question de l'espace, dans ces deux textes, qu'il soit espace scénique (comme la page blanche, livre ouvert, dans *La Conférence des chiens* ou la case vide dans *Oublie !*) ou textuel, est primordial puisqu'elle détermine le moule dramaturgique dans lequel se déroule le conte philosophique. C'est que Kossi Efovi joue des outils du théâtre peut-être encore davantage ici qu'ailleurs :

C'est ainsi et d'abord l'auteur qui joue, comme si l'écriture destinée aux jeunes publics constituait également une extension de son domaine de jeu dans l'écriture. C'est ici qu'entre en scène [...] « l'instance ludique » - une instance de nature rhapsodique qui concerne autant l'épique (raconter et se raconter des histoires), que l'action ludique (le jeu concret, prégnant dans les écritures jeune public, qu'il soit précisé ou non dans les didascalies) que les échappées vers le lyrisme, l'onirisme mais

³¹⁶ EFOUI, Kossi, *La Conférence des chiens*, texte inédit, 2013.

aussi le poétique et qui se manifeste notamment d'une part dans les jeux sur les mots (devenus le lieu d'une manducation³¹⁷ de la parole qui traduit un engagement du corps dans le langage qui, tant pour l'enfant que pour l'écrivain, est source de plaisir), d'autre part dans la parole fautive [...] mais aussi dans le jeu rythmique et les jeux de l'écriture, ceux initiés, par exemple, par les répétitions et les variations.³¹⁸

L'idée de « l'instance ludique » nous renvoie à la construction dramaturgique même d'*Oublie !* qui est pensée comme un plateau de jeu de société où l'on doit sauter de cases en case ... Au cours de son voyage, Enfant traverse différents lieux : l'ectoplasme, le monde des histoires, la case de la bergère, la case du pêcheur, la Cité des flèches (dont on comprend plus loin qu'il s'agit de la case du chasseur et la case vide). Si les didascalies indiquent tantôt « l'ectoplasme », tantôt « une succession de cases comme sur un échiquier », les descriptions des lieux nous sont davantage livrées par les propos d'Enfant qui décrit ce qui l'entoure. Comme souvent avec les textes de jeunesse, l'action procède également au gré d'occasions de mettre en place des moments ludiques qui peuvent aussi apparaître comme des ruptures dans le déroulement de l'action. C'est le cas de la séquence n°4 qui permet à la fois d'instaurer la dynamique d'un duo entre La Sauvage et Enfant, d'amener un registre comique indéniable tout en rendant plus évidents les enjeux symboliques qui sont au cœur de l'intrigue :

La Sauvage : Je ne connais pas Monsieur le professeur, mais je connais la chanson : Ou tu es un homme ou tu es un zébu. Pas les deux en même temps. N'est-ce pas vrai que, si tu t'appelles A, tu ne peux pas t'appeler O ? A n'est pas O. O n'est pas A.

Enfant et La Sauvage : Je répète : « Si tu t'appelles CO, tu ne peux pas t'appeler CA. Bien sûr que c'est l'évidence, mais je répète : si tu t'appelles COCO, tu ne peux pas t'appeler CACA. Et pour que ce soit bien clair : si tu es COCOTIER, tu n'es pas CACATOES. Si tu t'appelles CARRE, ne va pas t'appeler COREE, A n'est pas O, ni E, ni I. Si tu es PA, tu n'es pas PI. »³¹⁹

Outre ces divers éléments qui concourent à inscrire le théâtre jeune public de Kossi Efoui à la fois dans le champ des nouvelles *Poétiques du théâtre jeunesse*³²⁰ que comme des textes répondant des mêmes mécanismes que le reste de ses textes, on notera tout de même qu'il permet d'en examiner le motif du « détour » selon une certaine exemplarité esthétique (puisque les enjeux nous semblent demeurer commun à tout son théâtre). C'est donc également ce qui permet de saisir le sens de l'énigme que pose cette dramaturgie qui joue, notamment de différents niveaux de lecture, avant que de vouloir faire œuvre d'hermétisme :

³¹⁷ Au sens accordé par Marcel Jousse dans *La Manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1974.

³¹⁸ LE PORS, Sandrine, *op.cit.*, p.113-117.

³¹⁹ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op. cit.*, pp. 12-13.

³²⁰ BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, APU, 2018.

Le fil qui me semble le mieux coudre [les] écritures [jeune public] demeure celui qui tout en préservant la fable, la charge d'une portée énigmatique selon une logique de « pas de côté » qui contribue à déverrouiller nos représentations figées (en premier chef celles de l'enfance). Il faudrait aussi relire certaines pièces du jeune public en regard de la « parabole³²¹ », telle qu'elle a été examinée par Jean-Pierre Sarrazac (qui ne parle pas alors, je le rappelle, du théâtre jeune public), pour examiner quels détours (et ils sont variés) emprunte l'écriture jeunesse, manière pour les auteurs de ne pas être médusés par le monde de l'enfance, manière pour les enfants de suivre certaines balises qui leur permettront d'appréhender la fiction et le réel sans être pétrifiés et pour mieux y retourner.³²²

De cette autre manifestation d'un geste du détour nous retiendrons principalement qu'elle se manifeste, comme l'explique Sandrine Le Pors dans des propos auxquels nous souscrivons également, au prisme des « voix »³²³ et de l'oralité :

Parmi les diverses inclinaisons qui sont celles des écritures dramatiques contemporaines, le théâtre jeune public peut encore basculer dans ce que j'ai pu appeler « théâtre des voix » : soit que le drame se trouve travaillé au moyen du chœur et la choralité [...] soit qu'il repose sur des jeux de voix singuliers et des espaces *phonés* qui renouvellent autant la partition rythmique que nos conceptions du personnage. [...] il peut aussi s'agir d'avoir recours à la didascalie ironique ou subjective (autrement dit, une didascalie qui dépasse le simple cadre d'une indication scénique) [...] de donner une place essentielle au souffle³²⁴, au rythme et à l'oralité [...] et bien sûr au silence.³²⁵

Autant d'éléments qui nous ramènent, par exemple, à la troisième séquence de *La Conférence des chiens* :

A est à quatre pattes dans le berceau. L'oiseau de science l'observe. Il observe L'oiseau de science. L'oiseau de science le berce.

L'oiseau de science:

L'histoire raconte qu'il était une fois deux frères jumeaux furent abandonnés

³²¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *op.cit.*

³²² LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public », *op.cit.*, p. 115.

³²³ LE PORS Sandrine, *Le Théâtre des voix*, *op.cit.*

³²⁴ On pense alors à l'ouverture d'*Oublie !* sur laquelle nous reviendrons dans un chapitre consacré à la question de l'« engendrement » :

Qu'est-ce qui t'a fait si peur ?
Respire.
Respire.
Res
Pire
Res
Pire
Encore.
Ça respire !
Qu'est-ce qui t'a amené jusqu'ici ?
Qu'est-ce qui ta fait peur ?

EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op.cit.*, pp. 7-8.

³²⁵ LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public », *op.cit.*, pp. 116-117.

sur un fleuve, dans un berceau. Le berceau dériva, dériva, dériva au gré du courant jusqu'au jour où il fut arrêté par un banc de sable.

Une louve qui passait par là les recueillit, les éleva. L'histoire raconte qu'elle leur donna de son propre lait. Ils devinrent grands, forts et courageux. Et ils fondèrent la ville de Rome.

Aristote, un homme de science que je connais par coeur, raconte qu'il était un fois, un dauphin sauva un enfant de la noyade en le transportant sur son dos depuis le large jusqu'à la côte.

Je connais une histoire qu'un poney de mes amis m'a raconté...

Un temps. Il s'arrête de bercer A. Il l'observe

Il écoute sans entendre. Il voit sans voir. Il ne sait pas encore distinguer les bruits qui annoncent le danger. Il ne fait pas encore la différence entre les signes de l'hiver et les signes du printemps, il ne sait pas encore distinguer le lever du soleil du coucher du soleil. Il ne connaît pas l'astronomie. Il ne connaît pas encore l'art des nombres: les mathématiques. Il ne sait pas encore distinguer le présent du passé du futur, ni le futur du passé du présent, ni le passé du présent du futur, ni le futur du passé du présent, ni le présent du passé composé. Il a tout pour connaître.

À A

Maintenant, au travail. D'abord, je prescris l'exercice de la marche

Il attrape A et le met debout. A s'échappe. Il le rattrape et le remet debout. Il explique

Pour commencer, double-appui : ça veut dire les deux pieds au sol. Les deux pieds au sol.

La jambe se redresse en prenant appui sur le sol et donne son élan. On recommence. La jambe se redresse en prenant appui sur le sol et donne son élan. La jambe arrière s'élève et quitte le sol, oscille autour de la hanche, se pose et freine. On recommence. Double-appui. Double-appui, ça veut dire les deux pieds au sol. La première jambe supporte le poids du corps pendant que l'autre jambe donne son élan, oscille, se pose et freine et double-appui... ça veut dire

A se débarrasse de lui, se laisse tomber et roule au sol. L'oiseau de science l'observe

L'oiseau de science:

Je crois que nous aurons besoin de l'intelligence du Grand singe. Qu'on fasse entrer le Grand singe, l'animal qui a donné aux hommes la marche verticale.

Entre le Grand singe, un peu intimidé, un peu mal réveillé.

Dis, Grand singe, marche un peu pour voir

Le Grand singe marche vaguement

Et maintenant, Grand singe, explique-nous comment tu fais

Le Grand singe:

Ben.. Ben... *il se gratte la tête...* c'est que... Je ne peux pas expliquer.

L'oiseau de science:

Voilà qui est bien bizarre.

Le Grand singe:

Parce que... pour expliquer, il faut que j'y pense, et quand j'y pense, ça marche plus.

L'oiseau de science:

Voilà qui est bien bizarre.

Le Grand singe:

C'est parce que... je marche... naturellement. Je m'explique pas.

L'oiseau de science:

Tu peux lui montrer « naturellement » ?

Le Grand singe s'approche de A. Marche swinguée

Le Grand singe (chantant):

Mon pied gauche est jaloux de mon pied droit

Quand l'un s'avance

L'autre veut le dépasser

Et moi, pauvre imbécile, je marche

Je marche

Je marche

Je marche

La marche dansée amuse A. Il s'accroche au Grand singe qui continue

Mon pied gauche est jaloux de mon pied droit

Quand l'un s'avance

L'autre veut le dépasser

Et moi, pauvre imbécile, je marche

Je marche

Je marche

Je marche

*Ils sortent. L'oiseau de science se gratte la tête.*³²⁶

L'apprentissage se fait par le corps et Kossi Efoui manipule le mot pour inviter à en faire l'acquisition de manière sensorielle et physique comme c'est le cas ici avec le terme « naturellement » que le drame empoigne avec humour en débouchant sur un moment chanté et dansé. Ainsi, chez Kossi Efoui, et pour reprendre une idée de Jean-Pierre Ryngaert, « les corps commandent à la parole » dans un agencement qui détermine la dramaturgie du texte. C'est pourquoi nous évoquons l'idée d'un « corps-texte », « corps dramatique » largement exploré par Sylvie Chalaye qui utilise les images évocatrices des « écritures du corps » concernant les dramaturgies afro-contemporaines : « le corps du drame », « le corps écritoire tragique », le « corps battant » et « vibratoire », « corps en paroles » ou encore « volatiles »...³²⁷ Le corps est un régime de théâtralité multi-support. Ce phénomène n'est pas propre aux deux textes qui nous occupent dans ce chapitre et *Le Corps liquide* est un titre assez significatif pour le prouver. Il s'avère être lié à la parole anamnétique et à nouveau à l'oralité du conte qui chez Efoui, dépasse largement les spectacles jeune public. La sensorialité du rapport au langage est convoquée dans l'espace-temps de sa première expérimentation, c'est-à-dire au travers de l'apprentissage, moment où l'enfant explore par ailleurs le monde avec et par son corps. L'exploration du langage vient alors parfaire ce dispositif expérimental tout en épousant ses contours, elle participe à l'élaboration de la perception du monde. Il suffit d'observer l'enfant à cet âge crucial pour noter à quel point il entend d'abord les mots au premier degré, dans une forme de primitivité, en les confrontant à ce qu'ils lui évoquent de son rapport à son corps, un rapport qui change radicalement en

³²⁶ EFOUI, Kossi, *La Conférence des chiens*, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2015, pp. 6-7.

³²⁷ CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, *op.cit.*

grandissant quand l'enfant apprend à faire la distinction entre réalité et fiction, à se saisir du second degré, des images, des métaphores et du symbolisme :

Or, le silence est inscrit dans les corps et les secrets sont tapis au plus profond des mémoires. Pour l'adulte, il arrive que ces secrets remontent à l'enfance ou mettent en jeu des enfants et des voix d'enfants. Pour se souvenir et provoquer l'anamnèse, il faut l'arracher des tréfonds de soi-même. Si bien que cette dramaturgie donne l'impression que les paroles s'échappent littéralement du corps, que les parties du corps mènent la danse et décident de tout, avant même qu'une pensée ait pu précéder l'action et que naisse la parole, poétique, incantatoire, chargée de mémoire.³²⁸

Cette idée peut effectivement concerner l'ensemble du corpus éfouien qui relève de l'anamnèse et dont la parole poursuit un principe logologique d'inscription du discours et de son élaboration dans les corps eux-mêmes. C'est une poétique de la transmission par la perception sensible que déploie l'auteur. D'où le fait qu'il assimile le motif de l'enfance à un territoire fécondant son geste d'écriture :

Ecrire l'enfance ou depuis l'enfance, c'est expérimenter en effet, les joies, les affres et les tremblements de l'Ecrire, c'est affronter en somme ce que Roland Barthes appelait « l'affolement » du langage : « Vouloir écrire l'amour », dit Roland Barthes dans la figure « Ecrire » des *Fragments d'un discours amoureux*, « c'est affronter le *gâchis* du langage, cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu* ³²⁹ ». Je remplacerais ici volontiers « l'écriture de l'amour » par « l'écriture de l'enfance » qui, peu ou prou, nous enseigne ce qu'est l'Ecrire, en ce que l'Ecrire jeune public n'est pas réductible à l'histoire « pour enfants » (comme l'Ecrire de l'amour n'est pas réductible à l'histoire d'amour) mais à ce mouvement qui fait remonter à la parole (de l'enfance), une parole devant laquelle l'auteur (comme le lecteur adulte) est toujours « à la fois trop grand et trop faible ³³⁰ ». [...] [La littérature théâtrale ici évoquée] ouvre des espaces aux contours variés selon qu'il s'agisse d'espaces de liberté, de rêve, de plaisir, de dépense, de quête ou d'apprentissage, mais aussi des espaces pour le corps, la phonation et la langue.³³¹

Au terme de cette présentation succincte du corpus éfouien et du déploiement des différentes typologies dramatiques qui y opèrent, nous constatons que les deux éléments poétiques qui ancrent la spécificité de la dramaturgie éfouienne concernent bien le détour, théorisé par Sylvie Chalaye et les chercheurs associés au SeFeA au prisme d'une « poétique du marronnage créateur », et la cérémonie, qui marque la suspension spatio-temporelle propre au temps de la représentation théâtrale nous renvoyant à son aspect communautaire, qui rassemble et à ses liens avec le sacré, l'originel. En dépit des variations et des

³²⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre, « Les histoires d'enfants de Daniel Danis », in BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, op.cit., p. 22.

³²⁹ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 115.

³³⁰ *Ibid.*, p. 114.

³³¹ LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public », op.cit., p. 117.

« intermittences », ³³² des « instabilités » ³³³ dramaturgiques qui font que certains textes sont plus difficiles à présenter, par le biais de la fable que d'autres, on remarque que les phénomènes d'emboîtement, d'enchâssement, autant que les phénomènes de réécritures, d'intertextualités, de collages ou encore d'inachèvement... renvoient à un statut particulier du texte. La poétique éfouienne est, en effet, marquée par les modes de productions de ses textes qui dépendent d'un rapport de plateau ayant trouvé une matérialité constante et pérenne dans le compagnonnage que l'auteur entretient depuis presque vingt ans avec Nicolas Saelens et la Cie Théâtre inutile. C'est dans ce processus d'écriture que les voix qui hantent les fables peuvent s'écrire tant scéniquement que textuellement. Le mouvement intrinsèque à cette dramaturgie de l'intermittence suit la pratique de l'écriture de plateau et d'un statut organique du texte, c'est-à-dire soumis aux aléas du vivant (du spectacle vivant).



Figure 24 *Oublie !*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

³³² Voir PIANA, Romain, in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*

³³³ Voir TRAORE, Dominique, *ibid.*



DEUXIEME PARTIE

MOTILITES POETIQUES

L'écriture, une dramaturgie « animée »



Figure 25 *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, Cie Théâtre Inutile © DR

CHAPITRE 1 Impermanence et mutabilité du texte

1.1.Intertextualité

Au-delà des poétiques qui structurent l'écriture de Kossi Efoui, à commencer (nous y reviendrons en détails) par le conte et l'oralité, ce qui caractérise les textes se révèle par leur composition - leur nature - qui est mouvante. De quel mouvement s'agit-il au juste ? D'abord de celui qui concerne un processus constant de réécriture qui se fait à la faveur des mises en scène mais qui concerne également le mode global de production du texte puisqu'on constate une interpénétration entre théâtre et roman, des éléments divers de réécritures, des effets de citations (réemplois) :

[...] j'en profite, pour qu'à chaque fois que j'ai l'occasion de reprendre un texte et d'en faire autre chose, je le fasse. Il y a donc des versions multiples des pièces que j'ai écrites, qui ne sont pas des versions, mais sont comme des modules. Un jour, il y a un metteur en scène, qui a pris deux modules différents et qui les a mélangés en élaguant d'un côté, en élaguant de l'autre. Donc, il y a ce mouvement qui reste possible, y compris après la publication, après la fixation. C'est toujours possible, parce qu'il y a plusieurs morceaux plus ou moins bancals, c'est toujours possible pour chacun, d'attraper des bouts, ou pour moi-même, un jour, parce que il y a une compagnie qui décide de monter telle pièce. Par exemple, j'étais très content de faire le travail que j'ai fait sur ma dernière pièce parce que, au fur et à mesure que je travaillais l'écriture, je les voyais, je parlais avec eux, et je voyais ce qu'ils disaient de ce qu'ils lisaient, comment ils le disaient, etc.... et donc je commençais à m'habituer à ce que chacun sait faire... le solo que chacun sait faire indépendamment de ses qualités d'acteur, de metteur en scène etc.... Mais quand quelqu'un part pour son solo, ce qu'il sait faire, ce qu'il est lui, c'est-à-dire du théâtre, de la musique, devant son corps, sa voix et tout ça, ça fait partie de ce que je vais écrire à ce moment-là, à partir d'un vieux matériau, qui date de dix ans, et qui a déjà été monté, avec d'autres personnes. Après, c'est possible que ça soit repris, mais par exemple dans le dernier texte, *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, il y a des plages d'improvisation théâtrale. C'est la première fois. Parce que, j'ai vu ça sur le plateau. C'est lié aux conditions de travail. On allait très vite, j'écrivais au fur et à mesure qu'ils répétaient, il y a certaines choses que j'ai expliqué oralement, j'aurais pu peut-être donner de longues didascalies dans une page, quand j'expliquais ce que c'était que ce personnage de Parapluie, qui tout à coup réclamait l'Atlantique, mais dans une langue, la langue de la Pentecôte. Mais la langue de la Pentecôte tout à coup, ça va chercher en allemand, il y a toute cette hystérie de borborygmes, avec des citations que le comédien était libre de choisir, qui lui parle à lui, dans sa façon de dire... et donc j'ai décidé que je ne pouvais pas écrire cette scène. Mais cette scène ce sera des

indications données à un comédien, dans le texte publié, des indications données à un comédien pour faire sa propre improvisation.³³⁴

Par ailleurs, ces réécritures procèdent fréquemment par collage et, souvent, Kossi Efoui intègre à ses textes des passages d'autres textes dont il n'est pas l'auteur générant donc un réseau intertextuel parfois difficile à démêler. Il cite alors Marguerite Yourcenar ou Ahmadou Kourouma, par exemple, sans que cela ne soit signalé autrement que par une mise entre guillemets du morceau adjoint au matériau dramatique principal :

Le Hoochie-koochie-man chronomètre pendant que Le fils de la mère récite à toute vitesse, court derrière ses mots, finit en hoquets quand il les rattrape.

Le fils de la mère, récitant.

« Le grand quelqu'un hadji Tiécoura alias Yacouba, un matin après la prière, a dit qu'il allait m'emmener au Libéria. Il était aussi multiplicateur de billets

Un multiplicateur de billets est un marabout à qui on donne une poignée d'argent un jour et qui, un autre jour, te rembourse avec plein de billets CFA ou même des dollars américains.

Tiécoura était pressé de partir parce que partout tout le monde disait qu'au Libéria là-bas, avec la guerre, les marabouts multiplicateurs de billets ou devins guérisseurs ou fabricants d'amulettes gagnaient plein d'argent et de dollars américains. Ils gagnaient trop d'argent parce que ne restaient plus au Libéria que des chefs de guerre et des gens qui ont trop peur de mourir »³³⁵

Io (tragédie), comme souvent chez Kossi Efoui, déploie, par ailleurs, un univers intertextuel et transtextuel important. Un autre grand texte de la littérature francophone d'Afrique subsaharienne est présent puisque la compagnie de théâtre dont il est question se nomme « La Grande Royale », référence à *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane³³⁶ :

Masta Blasta

Par permission de MM. Les Notables

Messieurs et Dames

L'Antique authentique Compagnie

De la Grande Royale³³⁷

qui a fait les menus plaisirs de ville en ville

qui a fait les animations de rue en rue³³⁸

Cette référence, qui renvoie d'ailleurs à un personnage de *L'Aventure ambiguë* – retour d'une voix donc - est loin d'être anodine et elle éclaire profondément autant qu'elle sous-tend les

³³⁴ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude ? », entretien avec Emmanuel Parent, in CHALAYE, Sylvie, *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op. cit., pp. 200-203.

³³⁵ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, pp. 53-54. Source : KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 39.

³³⁶ KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

³³⁷ Nous soulignons.

³³⁸ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit., p. 25.

principaux enjeux du drame dans *Io (tragédie)* ainsi que le révèle l'analyse de la figure de La Grande Royale que propose Nicolas Treiber :

Au-delà du devenir particulier du personnage, l'atopie intervient au niveau axiologique des déterminants de l'aventure, telles que les avaient compris la Grande Royale, la tante de Samba Diallo. Elle se pose en faveur de l'envoi des enfants à l'école coloniale ; prête par conséquent à accepter la mort de la culture diallobé traditionnelle : *«Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre [p. 57 dans l'édition de 1971].»* Une stratégie paradoxale qui fonde les moyens de la résistance idéologique, culturelle des Diallobé.

En acceptant un oubli de surface de la culture diallobé, la Grande royale fait le pari de la trace mnémonique : le seul moyen pour échapper au caractère mortifère de la colonisation culturelle est de gagner le non lieu qu'elle ne pourra atteindre. Car la colonisation culturelle fonctionne par recouvrement et par néantisation des savoirs antérieurs. Il leur faut donc s'effacer, sortir de la scène, mais demeurer dans l'ombre. Créer des vides que le savoir nouveau ne pourra combler. Mourir afin de survivre, c'est toute l'ambiguïté structurelle de cette aventure.³³⁹

Ces éléments trouvent plusieurs échos avec le corpus éfouien en général et nous verrons au cours de cette thèse que la question de la métamorphose, de la renaissance, de la résurrection mais surtout que le seuil inertie-animation / vie-mort, sont au cœur du principe de résilience dont Efoi nous met en quête à ses côtés. Enfin, le motif de l'ombre est largement exploité par les écritures afro-contemporaines. Il s'agit d'un motif qui préside aux esthétiques de la ruse telles que les a conceptualisées Sylvie Chalaye. Il renvoie, par ailleurs, aux multiples processus d'invisibilisation des personnes afrodescendantes d'hier à aujourd'hui. C'est pourquoi il trouve aussi des ramifications dans le champ socio-esthétique de la réception ainsi qu'en témoigne l'important numéro de *Théâtre/Public* qu'elle réalise et coordonne en 2004 : « Ombres de la rampe. Les comédiens noirs de la scène française ».³⁴⁰

L'« ombre » est celle de voix qui hantent l'écriture et renvoie à un versant de l'approche éfouienne du « masque » et, plus particulièrement, aux jeux de masques qui font sens dans le cadre d'un statut générique pluriel du texte et d'une structuration en modules. Ces modules fonctionneraient alors comme une panoplie plus ou moins définie de masques dont se sert l'auteur à sa guise à chaque fois qu'il veut raconter quelque chose (c'est-à-dire produire un

³³⁹ TREIBER, Nicolas, « Les structures de la déception dans *L'aventure ambiguë* », *La Plume Francophone*, [En ligne], URL : <https://la-plume-francophone.com/2013/06/11/cheikh-hamidou-kane-laventure-ambigue/> (consulté le 05.06.2018)

³⁴⁰ CHALAYE, Sylvie (dir.), « Ombre de la rampe. Les comédiens noirs de la scène française », *Théâtre/Public*, N°172, 2004. Nous signalons, par ailleurs, l'actualité de cette thématique via les travaux du collectif « Décoloniser les Arts » dont le manifeste est à paraître aux éditions de l'Arche en 2018, ainsi que le récent numéro de la revue *Alternatives Théâtrales* (N°133, novembre 2017) consacré à la « diversité culturelle » sur les scènes européennes et dans lequel on retrouve un article de Sylvie Chalaye intitulé « Peau et incarnation, des impensés politiques sur la scène contemporaine », pp. 27-32.

texte). La fiction est l'ombre du réel et l'ombre est elle-même un masque chez Kossi Efoui. Enfin, le motif fait écho au titre d'un roman de Kossi Efoui : *L'Ombre des choses à venir...* Dans ce roman on trouve, par exemple, un autre type de renvoi, celui de l'image, de la calligraphie, du symbole, qui provient de *Volatiles*³⁴¹ :

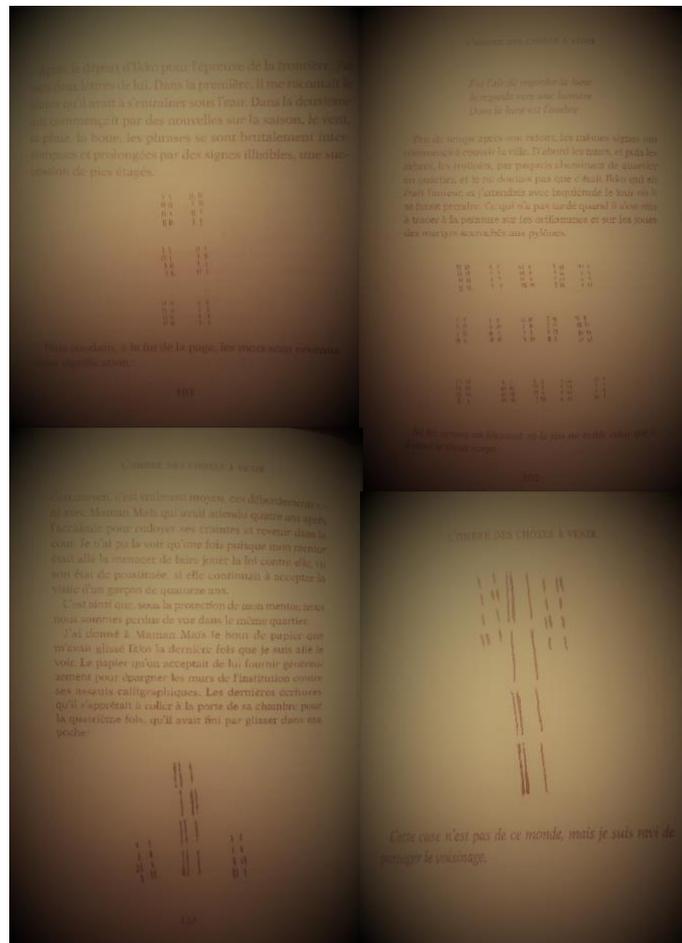


Figure 26 *L'Ombre des choses à venir*, détail, ed. Seuil

De nombreux auteurs sont par ailleurs cités dans la pièce *Io (tragédie)* et c'est de cette manière que nous prenons connaissance du panthéon littéraire de Kossi Efoui. C'est un geste parfois implicite dans la fiction mais qui est rendu explicite par le paratexte et notamment les « génériques » que l'auteur utilise fréquemment dans les pièces publiées (ce qui peut relever d'une pratique courante dans la mesure où cet espace permet également de renvoyer aux détails techniques de la représentation quand celle-ci a déjà existé et donc de mentionner les personnalités de l'équipe artistique ayant collaboré au projet de création) mais aussi dans les

³⁴¹ Dans *L'Ombre des choses à venir*, *op. cit.*, pp. 101-102 et pp. 122-123 ; dans *Volatiles* ces images sont récurrentes, voir par exemple pp. 51-53.

romans³⁴² : « Le texte *Io* (*tragédie*) est traversé çà et là par la présence furtive de poètes morts : Eschyle, José Angel Valente, Jean-Pierre Abrahams, Amadou Kourouma, Nietzsche. Hommage aux habitants du Domaine des Esprits. »³⁴³ On retrouve également une citation d'hommage à Ernst Bloch (« L'essentielle n'est pas la terre promise mais la promesse de la terre ») tirée du *Principe espérance*.³⁴⁴ Dans les dialogues sont enfin mentionnés Prévert, Desnos, Amadou Koumba, Michaux, Senghor, Césaire, Wifredo Lam³⁴⁵ tout comme on retrouve de manière récurrente la trace plus ou moins explicite de Marguerite Yourcenar dans le récent spectacle *L'Oublie de l'eau* – premier volet des *Suites prométhéennes*³⁴⁶ où Kossi Efoui conçoit de manière plus affirmée le texte dramatique comme un collage intertextuel dans lequel il s'inclut lui-même puisque sur cette création il est à la fois auteur et dramaturge (au sens allemand du terme³⁴⁷). Marguerite Yourcenar est également présente dans le roman *Solo d'un revenant* :

Plus j'y pensais, plus nos idées, nos idoles, nos coutumes dites saintes, et celles de nos visions qui passent pour ineffables me paraissent engendrées sans plus par les agitations de la machine humaine, tout comme le vent des narines ou des parties basses, la sueur et l'eau salée des larmes, le sang blanc de l'amour, les boues et les excréments du corps. Je m'irritais que l'homme disputât de libre arbitre au lieu de peser les mille obscures raisons qui vous font ciller si j'approche un bâton de vos yeux.

Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*³⁴⁸

Ces effets, qui sont indéniablement différents du statut externe d'une citation mise en exergue (que pratique systématiquement aussi Kossi Efoui), créés pour l'auteur une véritable communauté de pensée et de penseurs qui aboutira à ce qu'il revendique comme un droit à « choisir ses ancêtres » pour ne plus se voir constamment déterminé par une généalogie biologique qui ne rend pas compte de l'identité qu'on peine tant à se construire et qui fait référence parallèlement au déterminisme culturel qui a construit l'idée d'une communauté noire panafricaine au prisme du communautarisme (c'est le principe de la racisation). Cette position

³⁴² Par exemple dans *La Fabrique de Cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

³⁴³ EFOUI, Kossi, *Io* (*tragédie*), *op. cit.*, p. 78.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 71-72.

³⁴⁶ « L'Oubli de l'eau », *Suites prométhéennes*, Théâtre Inutile, création 2018, Mise en scène : Nicolas Saelens - Dramaturgie : Kossi Efoui - Textes : Marguerite Yourcenar [nous soulignons], Gaston Bachelard, Kossi Efoui [nous soulignons] - Musique : Stéphane Comon - Plastique : Norbert Choquet - Costume : Marie Ampe - Scénographie : Antoine Vasseur - Conseillers artistiques : Christian Remer, Éric Goulouzelle - Régie générale, régies : Éric Gaulupeau - Avec Angeline Bouille et Nicolas Saelens, voir : <https://theatre-inutile.com/spectacles/les-suites-prometheennes/> (consulté le 12.07.2018)

³⁴⁷ DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes Sud, 2010, pp. 5-6.

³⁴⁸ EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, p. 107.

est d'ailleurs poétiquement affirmée par le biais de la création du spectacle *Le Choix des Ancêtres* avec Farid Bendif.

Intertextualité du théâtre dans le roman dans *Cantique de l'acacia*³⁴⁹ qui reprend quasi intégralement un conte emboîté dans *Oublie !*³⁵⁰ et rapporté par La Sauvage au personnage principal : Enfant. Ou encore avec *Le Corps Liquide*³⁵¹ dont la comptine de la femme âgée est reprise ici et rapportée par le narrateur qui raconte alors comment un des personnages, enfant, a été rescapé des eaux. Subtile référence donc au milieu aqueux dont la métaphore est déjà filée dans la pièce :

Ce qui sortit de sa bouche n'était pas un nom mais quelque chose qui ressemblait à un grincement rythmique :

Ma main

Voici ma main

Elle a cinq doigts

En voici deux

En voici trois

Une comptine non pas dans la langue maternelle, mais en français.

C'était tout ce qui filtrera du passé. Sinon le silence. Sauf de temps en temps.

Ma main

*Voici ma main*³⁵²

La comptine fonctionne comme une trace mnésique à l'instar des voix qui opèrent par retours. La comptine hante non seulement le texte plus que le personnage mais l'auteur lui-même – les innombrables marques de l'intertextualité en attestent. Parfois, on constate simplement la récurrence d'un nom de personnage, d'une figure ou d'une phrase qui revient, d'un texte à l'autre, comme un fil conducteur ou un simple retour euphonique qui rappelle que le théâtre est effectivement chez Kossi Efovi un *espace phoné*.³⁵³ Ces phénomènes concourent à révéler un statut du texte qui ferait office de matériau voire qui serait secondaire et l'évolution du parcours de Kossi Efovi à travers sa rencontre puis le compagnonnage qu'il entretiendra avec Nicolas Saelens et la Cie Théâtre Inutile viennent confirmer cette hypothèse.

³⁴⁹ EFOUI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, Paris, Seuil, 2017, pp. 279-281.

³⁵⁰ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op. cit.*, pp. 9-12.

³⁵¹ EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, la comptine fonctionne comme un refrain et revient donc de manière répétitive mais on en trouve un exemple p. 43.

³⁵² EFOUI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, *op. cit.*, pp. 40-41.

³⁵³ LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, *op.cit.*, pp. 41-88.

1.2. Réécritures

Le processus de réécriture a très vite été amorcé par Kossi Efoui puisqu'il réécrit une première version du texte *La Récupération* inédit écrit au Togo en 1988 concomitamment au *Carrefour*, quand Grégoire Ingold lui propose de mettre en scène le texte qui aboutira alors à la pièce *Récupérations*. C'est exactement le même processus concernant la genèse de *La Malaventure* puis de *Que la terre vous soit légère* qui émanent principalement de la matière du *Carrefour* (1989) et qui sont respectivement mis en scène par Grégoire Ingold en 1991 et par Mamadou Dioume (Compagnie du Jour) à l'Hexagone de Meylan (Scène Nationale) en 1996. De la même manière, Kossi Efoui écrit une première version de *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* (2000) qu'il modifiera en changeant totalement le rapport à l'espace pour la mise en scène de Françoise Le Poix au Lavoir Moderne en 2003. Le duo de bouffons se retrouve alors chassé du carnaval. Le spectacle met surtout en scène le motif du vagabondage dans des dynamiques d'exclusion et de marginalisation. Avec la Cie Théâtre Inutile, Kossi Efoui réécrira ainsi les textes *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* et *La Ballade des voisins anonymes* que Nicolas Saelens portera à la scène.

Plus proche d'une volonté d'écrire à nouveau à partir d'un matériau similaire que de réécrire à proprement parler il nous semble, particulièrement concernant les trois textes *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Que la terre vous soit légère*, qu'il est plus pertinent de parler de triptyque puisque chacun renseigne sur l'autre, tout en travaillant le même motif. C'est une sensation de continuité et non de reprise qui se fait jour. Toujours sur le principe de la modulation, les trois textes se font écho en éclairant parfois certaines zones des deux autres mais les trois compositions, si elles reprennent certains éléments, font tout autant preuve de variations, les outils scéniques et les équipes artistiques ayant nourri chaque désir de réécriture, et justifient et expliquent que certaines séquences aient pu être retravaillées à l'instar des importantes parties chantées ajoutées dans *Que la terre vous soit légère* dont paroles et musiques sont conçues par Martine Lebrun.

Le Carrefour sert de matériau premier à partir duquel Kossi Efoui va effectivement moduler l'action et le texte dramatique en développant certains aspects plutôt que d'autres d'une version à une autre. Le dénouement est par exemple différent puisque l'effet d'annonce et de révélation permettant de saisir la situation réelle, celle d'un homme captif qui projette l'action, ne figure pas dans les deux autres versions qui ouvrent plutôt sur ce sujet pour souligner que ces éléments sont désormais acquis. S'agit-il alors de nouveaux épisodes d'une même fiction ? *La*

Malaventure focalise beaucoup sur le duel Edgar Fall / Darling V. et s'achève même sur un interrogatoire et la « condamnation » à l'asile de Darling V., ce qui permet au lecteur-spectateur de connaître les éléments ayant conduit à l'incarcération du personnage principal puisqu'il est le locuteur réel. Cette version du texte s'apparente davantage que les deux autres à une enquête policière. La particularité de *Que la terre vous soit légère*, au-delà du fait qu'elle fonctionne comme le bouclage général de l'action d'ensemble des trois pièces puisqu'on peut y lire, dès le titre, le motif mortuaire, vient du fait que cette version concède une part importante aux chants et à la musicalité. C'est ce qui explique qu'y soit cette fois davantage développée une parole lyrique et l'histoire de la relation amoureuse impossible entre La Femme-Elle et Le Poète-Darling V.- Le Voyageur. Une analyse de la répartition de la parole en atteste notamment quand Le Poète- Darling V.- Le Voyageur est plus objet que sujet du drame, on note une prise de parole plus longue et plus fréquente du personnage « maître de cérémonie » (Le Souffleur-Le montreur de pantins-Le Sonneur) qui n'est autre que Le Poète- Darling V.- Le Voyageur et l'homme captif lui-même.

Kossi Efovi jouera explicitement de la réécriture dans des passages très drôles où il fait références aux précédentes versions du texte. Des jeux en références aux noms des personnages : « Elle : Tu n'es pas flic ? »,³⁵⁴ « Edgar Fall : Tu n'es pas Darling V. alias le poète, alias le vagabond des carrefours ? »³⁵⁵ :

Elle : Il n'est pas revenu. Ce n'est pas Darling V.

Edgar Fall : C'est le vagabond des carrefours.

Elle : Non, il n'est pas revenu.

Edgard Fall : Alias le poète.

Elle : Non.

Edgard Fall : Alias la chauve-souris.

Elle : Il n'est pas...

Edgar Fall : Alias.

Elle : Pas vrai.

Edgar Fall : Facile, il a changé de visage.³⁵⁶

Elle : Pas vrai. J'ai accepté le premier scénario.

Edgar Fall : Je ne sais pas de quoi tu parles.³⁵⁷

Ces éléments sont, par ailleurs, intégrés à un dialogue qui peut se lire dans le cadre de l'action de *La Malaventure* en étant totalement ignorant du double sens auquel ils peuvent renvoyer puisque la suite de l'échange concerne les différents scénarios proposés à Elle par la

³⁵⁴ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, op. cit., p. 6.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.8.

³⁵⁶ En référence au nouveau comédien qui interprète le personnage d'Edgar Fall anciennement « Le Flic » dans *Le Carrefour*.

³⁵⁷ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, op. cit., p. 18.

police... Parfois Edgar Fall dit « j'ai déjà entendu ça »³⁵⁸ et, dans *Que la terre vous soit légère*, c'est Le Voyageur (anciennement Le Poète puis Darling V.) qui évoque Edgar Fall, anciennement Le Flic, devenu Le Traqueur, en faisant des allusions à double sens :

La Femme : Si vous chercher votre chemin, ne le demandez pas à un traqueur.

Le Voyageur : Qu'est-ce que c'est ?

La Femme : L'élite du service de recherche des personnes égarées.

Le Voyageur : Quelque chose a changé ici alors.

La Femme : Quelques mots : traqueur, questionneur, coupeur.³⁵⁹

[...]

Le Traqueur : Ca sent suspect par ici.

La Femme : Tu n'as que ce mot à la bouche.

Le Traqueur : Ce n'est pas un mot, c'est un texte, entier, indivisible, incessible.

La Femme : Insaisissable. Tu me l'as déjà dit. Assieds-toi.

Le Traqueur : On dit : Repos.

La Femme : Repos, mon guerrier.

Le Traqueur : C'est fini ça. Maintenant, c'est traqueur.

La Femme : Une promotion. Je te l'avais prédit.

Le Traqueur : Ça change du sous-sol où j'étais questionneur. Dans quoi vas-tu me lire l'avenir aujourd'hui ? Dans le sable, l'eau...³⁶⁰

La Femme : Le feu.³⁶¹

Le principe de mise en abyme qui régit la dramaturgie de ces trois textes se prête bien à ce type d'apartés qui convoquent implicitement le pacte fictionnel de manière épique, c'est-à-dire par sa rupture. Au-delà de cet effet de distanciation, nous pouvons également considérer que ces éléments dramatiques étayent l'hypothèse de réelles « retrouvailles » entre les personnages dans un temps ultérieur aux actions les ayant réunis dans la version précédente du texte. Et, en effet, si l'on s'arrête sur les trois fables, on note que dans l'ensemble la situation dramatique est commune puisque Kossi Efovi s'emploie trois fois à nous faire comprendre qu'il s'agit en fait d'un homme captif qui projette, par le souvenir, des scènes de son passé tout en les fictionnalisant partiellement. Pour troubler davantage les pistes et accentuer l'aspect épique, la strate fictionnelle qui concerne le fait que les souvenirs de l'homme captif soient ceux d'une création théâtrale avortée est si imbriquée à l'action de cette création elle-même qu'il est impossible de dire qu'elle ne soit qu'une mise en scène du souvenir dans l'esprit de l'homme. Trois strates au moins jouent dans les trois textes : l'homme captif qui imagine un théâtre de marionnettes dans lequel il anime des figures de son passé, la création théâtrale empêchée par

³⁵⁸ *Ibid.*, p.30.

³⁵⁹ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, *op. cit.*, p. 10.

³⁶⁰ Dans *Le Carrefour*, elle lit l'avenir dans un bocal d'eau, EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 71.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

son arrestation, l'action dramatique de cette création théâtrale dont il est mainte fois sous-entendu qu'elle émane de fait réel – court-circuitages dont usent à nouveau Kossi Efoui pour rendre palpable la perte de repères dans laquelle se trouve ses personnages et qui est l'élément nous amenant à penser qu'une des couches du drame est celle dans laquelle ils tente de monter un spectacle qui traite de l'actualité les environnant.

Le découpage de chaque texte est différent puisque *Le Carrefour* procède en une unique séquence,³⁶² *La Malaventure* en dix séquences (ce qui accentue la tonalité polar et son penchant pour le suspense par un rythme soutenu) et *Que la terre vous soit légère* se compose de six séquences et d'un épilogue chanté. La composition actantielle ne varie pas en dehors des noms attribués à chaque personnage parlant puisque dans les trois textes ils sont quatre : Le Souffleur, La Femme, Le Poète, Le Flic dans *Le Carrefour* ; Le montreur de pantins, Elle, Darling V., Edgar Fall dans *La Malaventure* ; et Le Sonneur, La Femme, Le Voyageur, Le Traqueur dans *Que la terre vous soit légère*. D'une version à l'autre, la situation dramatique repose toujours sur l'histoire d'amour entre le personnage féminin et Le Poète-Darling V.- Le Voyageur rendue impossible par la guerre. La fluctuation du matériau se lit dans les allers-retours que Kossi Efoui fait de la première à la troisième version.

La didascalie initiale du *Carrefour* préfigure d'ailleurs certains éléments puisqu'elle stipule que « Le Souffleur [est] un personnage qui rappelle le maître de cérémonie ou le montreur de marionnettes »³⁶³ et que ce dernier deviendra, dans *La Malaventure*, le « montreur de pantins ». Du *Carrefour* à *Que la terre vous soit légère*, on recense un retour de l'anonyme par rapport à *La Malaventure*, pièce dans laquelle on note que deux personnages sont plus clairement nommés. Edgar Fall fera également l'objet d'une réécriture ou d'un réemploi puisqu'on le trouve dans le roman *La Fabrique de cérémonies* qui paraît aux éditions du Seuil en 2001. Même si, comme toujours, ce roman appartient au maillage thématique de Kossi Efoui, le lien est surtout ici onomastique car les deux personnages nommés Edgar Fall se déclinent très différemment de la pièce au roman. Il est donc impossible de penser qu'il s'agisse du même personnage revenant sur le mode de la sérialité.

L'écriture de Kossi Efoui est celle de « voix » qui sont d'abord celles qu'il porte en lui et qu'il essaye de déployer dans les espaces du théâtre. Ce principe confère bien entendu une certaine tonalité à ses textes, une certaine structure à sa dramaturgie, mais produit surtout une vision particulière du personnage dramatique. C'est un élément que nous questionnerons plus

³⁶² Rappelons qu'il s'agit en outre du premier texte de Kossi Efoui...

³⁶³ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit., p. 69.

largement par la suite mais qui nous intéresse ici en tant qu'instance locutrice et premier support de ces fameuses voix que nous évoquons d'une manière pouvant paraître alors symbolique. Si la réécriture ou le réemploi de certains matériaux est récurrent d'un texte à l'autre chez Efoui, cela concerne les personnages de manière privilégiée. Edgar Fall et Darling V. passent de *La Malaventure* à *La Fabrique de cérémonies* mais ce n'est que leur enveloppe de personnage textuel qui est réemployée puisque les fables de ces deux textes et les caractéristiques des figures qui les constituent ne concernent pas des situations narratives similaires. C'est donc encore l'impression de voix en résonances qui émanent de ces retours de personnages qui font irruption d'une fiction à l'autre à la manière d'un avatar puisqu'appartenant à un espace-temps nouveau et différent (bien que toujours indéterminé chez Efoui). L'auteur utilise d'ailleurs lui-même le terme de « recyclage »³⁶⁴ pour qualifier sa démarche, car pour lui, « l'auto-citation permet de maintenir comme une parole qui est dans la mémoire, donc qui parle encore ».³⁶⁵

A cet égard, c'est sans doute la figure de Io qui est la plus percutante. C'est en 1991 alors que Grégoire Ingold monte *Récupérations* à Kinshasa (République démocratique du Congo) dans le cadre d'un dispositif binaire de mise en scène d'un texte contemporain et d'un texte « classique », que Kossi Efoui rencontre ce personnage qui est une figure mineure du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, le second texte qu'Ingold propose alors. Prométhée et surtout Io sont les deux grandes voix qui résonnent dans le théâtre éfouien et qu'on retrouve finalement sous divers avatars, parfois moins explicites que d'autres comme lorsque que la figure prométhéenne se cache, par le truchement de la mise en abyme, derrière le personnage de Masta Blasta dans *Io (tragédie)*. Io est une figure mythologique condamnée à l'errance par Héra qui met un taon à ses trousses pour se venger des infidélités de Zeus qui l'avait lui-même métamorphosée en génisse pour tromper la vigilance de son épouse. Cependant, si la version populaire du mythe relate un amour adultère, certaines versions en donne une toute autre vision qui expliquerait la souffrance dont Io fait part à Prométhée dans la pièce d'Eschyle. Zeus l'aurait en fait violée. C'est de cette version dont s'empare Kossi Efoui pour faire de Io une figure archétypale de l'outrage mais aussi de l'exil, de l'errance, afin d'évoquer l'histoire du continent africain. Car en effet, Io est aussi appelée « l'africaine » dans la mesure où son errance l'aurait conduite jusqu'aux territoires de l'actuelle Egypte où elle aurait donné naissance à Epaphos. La mythologie fait donc de Io la source des civilisations africaines. Au-delà d'en faire une figure symbolique de l'outrage, nous verrons que Kossi Efoui cherche avant tout à mettre en exergue, par la figure de Io, les rapports

³⁶⁴ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

³⁶⁵ *Ibid.*

qu'ont toujours entretenu l'Occident et l'Afrique et ce depuis l'Antiquité.³⁶⁶ Très vite après le projet avec Ingold, Kossi Efoui imagine en effet un roman qu'il intitule *Io*. Manuscrit inédit qui existe sous plusieurs versions, les éditions du Seuil le refusent au moment où Françoise Le Poix reçoit un important subventionnement de la part du Théâtre Paris Villette pour monter un projet auquel elle souhaite associer Kossi Efoui. Ce dernier lui propose alors de récupérer la matière du manuscrit refusé pour en faire une pièce de théâtre. C'est la genèse du texte *Io (tragédie)* qui n'a donc été écrit au plateau avec l'équipe artistique conduite par Françoise Le Poix que partiellement.

Le premier support de *Io* est assez exemplaire puisque Kossi Efoui semble puiser dedans pour écrire d'autres textes par-delà *Io (tragédie)* dont on retrouve par exemple des extraits dans la dernière création en compagnonnage avec Théâtre Inutile, *L'oubli de l'eau*, mais aussi dans *En Guise de divertissement* :

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, par permission de MM et Mmes les notables, les veilleurs, les vigilants, les actionnaires, les conservateurs, les diversités sensibles... nous, histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, de pardon et de tolérance, dans la rude concurrence, que dis-je, la concurrence généralisée, faut-il le dire ou faut-il ne pas le dire?, nous histrions tout-terrain, tout-acabit, tout-talent, nous qui faisons dans l'art du divertissement depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens, ô gentes gens, nous les gens du SHOW TIME.³⁶⁷

Ce passage rappelle, en effet, tout autant un extrait de *Io (tragédie)*, « par permission de MM et Mmes les notables »,³⁶⁸ que de *Concessions*, « l'art du divertissement depuis un nombre incalculable, un nombre imaginaire de siècles, gens, ô gentes gens, nous les gens du SHOW TIME ». ³⁶⁹ Mais, dans *En Guise de divertissement*, c'est surtout la « Légende de mannequin II » qui provient directement de *Io (tragédie)* :

En Guise de divertissement

Où sur terre j'ai échoué ?³⁷⁰

Où sur terre j'ai échoué ?

Tu parles ou on ne t'entend pas ?

Je sais ce que tu dis quand tu parles.

Tu dis: Où sur terre j'ai échoué ?

Je sais que déjà tes pas, de pays en pays,

Tes pas fuyant déjà comme ci, fuyant déjà comme ça, de bas-côté en bas-côté

³⁶⁶ KANE, Momar Désir, *Io l'Africaine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³⁶⁷ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, op. cit., p. 5.

³⁶⁸ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit., p. 25.

³⁶⁹ EFOUI, Kossi, *Concessions*, op. cit., pp. 26-29.

³⁷⁰ Les passages concernés dans *Io (tragédie)* figurent notamment aux pp. 37-43.

tes pas disaient déjà ça : Où sur terre j'ai échoué ?
On t'a vu marcher caché, on a ri. On t'a vu ramper caché, on a ri. On t'a vu voler
caché. On a ri. Tu te retrouves dans la foule d'une ville. Louvoyer, louvoyer, je
sais ça, cacher les ailes pour ne pas être reconnu, je sais ça.
Les lieux de la scène s'appellent les faces de la terre.³⁷¹

Personnage désincarné, sans sexe et sans couleur, la figure éfouienne n'est qu'une voix et
l'histoire symbolique de Io, figure mythologique, rejoint ce qui préoccupe Efoi depuis
toujours : l'exil, la transhumance, le viol et la violence faites aux corps dissidents, la barbarie.

La Femme : Cette impression étrange. Encore..., qui recommence. Comme il y
a longtemps, quand l'autre est parti. Et que je suis restée. Il est parti, l'autre,
parce qu'il n'en pouvait plus de vivre ici, dans ce désert, à ce carrefour où toutes
les routes sont des pièges, où on ne peut aller plus loin que s'asseoir, se lever,
dormir, crier, pleurer, mourir. On ne peut même aller aussi loin que s'enfuir.³⁷²

Ces mêmes problématiques se font aussi entendre dans la figure de l'Oiseau qui est cœur
d'*En Guise de divertissement*. De manière globale, ces réemplois donnent l'impression d'un
gigantesque réseau à qui connaît l'ensemble du corpus éfouien qui se veut donc de plus en plus
marqué par la figure de Io puisqu'elle revient de manière centrale dans le dernier roman que
l'auteur a fait paraître au Seuil : *Cantique de l'acacia*. Ce texte qui est construit autour du récit
de vie de plusieurs figures féminines dans un esprit généalogique a pour personnage principal
une femme prénommée Io-Anna. On retrouve également au cœur de l'écriture de *Solo d'un
revenant*, roman paru en 2008, des passages entiers du texte :

Io (tragédie)³⁷³

Ils boivent.

Masta Blasta

On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire
A un Commencement, nous avions les terres, d'autres avaient le Livre, - Ceux qui
avaient le Livre dirent – Dans le Livre il est écrit mes frères
Mes frères, fermons les yeux et prions in seculae seculorum. Et on les ferma et on
pria et on les ouvrit
et quand on les ouvrit, ceux qui avaient le Livre avaient les terres et ceux qui
avaient les terres avaient le Livre
Et si cette terre valait bien un psaume, le sous-sol valut bientôt des tomes
Qui arrivèrent en latin, en ancien français, en américain, en portugais du Brésil, en
espagnol des Etats-Unis, d'autres en arabe classique, en grec, en russe, en chinois,
en coréen qui disaient :
Mes frères, Fixons l'avenir, et on a fixé l'avenir jusqu'au trou du bilan
et ceux qui avaient le Livre avaient entubé nos morts jusqu'au manganèse, et nous,
Dieu soit loué, il nous restait le Livre qui dit
- Mes frères, mourons

³⁷¹ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, op. cit., p. 14.

³⁷² EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit., p. 71.

³⁷³ Nous respectons la présentation typographique du texte.

et On
 sortit des forêts
 et On
 prit le chemin de fer
 et On
 creusa des tranchées
 en se cachant
 en se cachant
 et ainsi mourut-On
 Mais une voix fossile sortait encore du Livre
 - Lève-toi, et marche ! Lazare ! Lazare ! Lève-toi, toi qui dors ! Lève-toi, et
 marche ! Lazare !
 Et quand Lazare arriva à la forêt des Fantômes
 Ceux qui avaient le livre tenaient la forêt et ceux qui avaient la forêt tenaient
 avaient le Livre
 Et la conscience vint au zombi, comme un parfum de sel³⁷⁴ réveil le cataleptique, la
 conscience vint au zombi
 Et il comprit qu'on lit dans les livres comme on lit dans la fumée
Le Hoochie-koochie-man, avec les journaux
 Les nouvelles disent Paix et Célébrations
Masta Blasta
 On lit dans les livres comme on lit dans la fumée
 Le sage montre la lune
 L'imbécile voit Dieu
 Le disciple s'abîme dans la contemplation de l'Astre
 Le vulgaire fixe le doigt du maître et baise sa bague
 Le fou
 Le maître fou retient une direction et la rajoute à sa collection des chemins du
 hasard³⁷⁵

Solo d'un revenant

Mozaya ne lisait pas les livres. Il entra dans les livres, fouillant, repassant de coin en coin. Comme un botaniste herboriste³⁷⁶ dans la touffeur d'une forêt vierge, il lisait « dans les livres ». Comme on lit dans la fumée.

Il disait : « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire. »

Il disait qu'à un commencement il y a ceux qui avaient les terres et ceux qui avaient Le Livre. Ceux qui avaient Le Livre dirent à ceux qui avaient les terres : « Dans Le Livre, il est écrit : mes frères. Mes frères, fermons les yeux et prions. »

On ferma les yeux. On pria. *In seculum seculorum*. On ouvrit les yeux. Et quand on ouvrit les yeux, ceux qui avaient Le Livre avaient les terres et ceux qui avaient les terres avaient Le Livre.

Et si ces terres valaient bien un psaume, le sous-sol valut bientôt des tomes et des tomes qui arrivèrent en français, en américain, en arabe classique, en russe, en chinois. Et dans ces Livres, il est écrit : mes frères. Mes frères, fixons l'avenir.

On fixa l'avenir jusqu'au trou du bilan. Et ceux qui avaient Le Livre avaient entubé nos morts jusqu'au manganèse. Et ceux qui avaient les terres, il leur restait Le Livre où il est écrit : mes frères. Mes frères : mourrons !

Et ceux qui avaient les forêts sortirent des forêts et on alla mourir sur de lointains champs de bataille. Et quand les fantômes, en compagnie des survivants, revinrent dans

³⁷⁴ Ces images sont déjà présentes dans *Le Carrefour* et ses réécritures.

³⁷⁵ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit., p. 62.

³⁷⁶ L'herboriste est aussi mentionner dans *Io (tragédie)*, op. cit., p. 24.

leurs forêts, ceux qui avaient les forêts avaient Le Livre où il est écrit : mes frères. Mes frères, dansez !

Il disait : « Un livre, c'est comme le maître qui indique la lune. Le vulgaire médite sur le beau doigt du maître. Le bon disciple médite sur le bel astre que le beau doigt indique. Moi, Mozaya, le disciple mécréant, je médite sur ce que ca veut dire, « indiquer ».³⁷⁷

Solo d'un revenant est d'ailleurs plus largement transtextuel dans la mesure où il est tout entier traversé par des résurgences de *Io (tragédie)* sous forme de courtes phrases, de références qui peuvent s'apparenter à des aphorismes de par leur tonalité : « pour la plupart, c'est « Débrouille » le seul mot qui reste. Barrez les mentions inutiles. Depuis dix ans, c'est : Débrouille/ Débrouille / Débrouille. »,³⁷⁸ « pousse-douleur comme on appelle ici la moto ambulance, la bruyante chimère en ferraille que le motard ambulancier pousse vers l'avant ATTENTION LA DOULEUR PASSE ATTENTION LA DOULEUR PASSE ATTENTION le temps que passe la proue »,³⁷⁹ « les nouvelles disent Paix et Célébrations, et les hommes se raccommoient, et les choses s'accommodent, et on accommode le vélo solex avec l'antique brouette »³⁸⁰ - ce dernier exemple étant assez emblématique du processus de réécriture et de renvois puisque le recours au qualificatif « antique » rappelle le terreau tragique eschyléen qui est à l'origine de *Io (tragédie)* alors que la brouette est elle-même un objet scénique présent dans la pièce (devenu donc objet antique à double titre puisqu'anciennement utilisé) et faisant office d'attribut au Hoochie-koochie-man, avatar d'Héphaïstos dans la mise en abyme : « Masta Blasta [avatar de Prométhée]. Il est poussé par Le Hoochie-koochie-man dans un engin de locomotion – chariot, charrette ou brouette. »,³⁸¹ « l'engin de locomotion dans lequel Le Hoochie-koochie-man pousse Masta Blasta a été brouette à un commencement... mais il faut imaginer qu'on a dû rajouter des accessoires ». ³⁸² Transmutation du matériau textuel, la « Débrouille » comme unique mot restant dans la bouche du prophète Masta Blasta et la « Douleur » qui « passe » sur un principe animé qui rappelle que dans *Io (tragédie)* elle est incarnée par Masta Blasta *alias* Prométhée lui-même, sont aussi présents dès *Io (tragédie)* : « Masta Blasta - Débrouille *Le Hoochie-koochie-man* - Les années débrouille pour aller vite »,³⁸³ « les nouvelles disent que les livres reviennent « [...] des livres qui diront Paix et Célébrations »,³⁸⁴ « les nouvelles disent que

³⁷⁷ EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, *op. cit.*, pp. 68-69.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

³⁸¹ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op. cit.*, p. 17.

³⁸² *Ibid.*, p. 18.

³⁸³ *Ibid.*, p. 35.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

des plans de paix et de célébrations sont présentement dessinés dans des bureaux d'études ».³⁸⁵

1.3. Transtextualité

S'il est impossible de relever de manière exhaustive les traces de la transtextualité chez Kossi Efoui tant elles sont multiples et variées, soulignons tout au moins que le motif biblique revient fréquemment. Ci-dessus parodié de manière particulièrement caustique en référence à l'impérialisme occidental qui a envahi et pillé l'Afrique en grande partie au moyen du christianisme, les références récurrentes aux textes bibliques ou les reprises de ses modalités d'énonciation s'expliquent également du fait qu'il s'agisse du premier livre assidument fréquenté par Kossi Efoui pendant son enfance du fait d'une éducation religieuse transmise par ses parents mais aussi largement imputable à l'endoctrinement colonial sévissant alors encore dans les écoles à cette époque. Par ailleurs, la question du récit fondateur étant centrale, il s'agit par ce biais de souligner le caractère fictionnel de ces fondations et de partir de ce terreau pour se construire ses propres récits (fondateurs) mais aussi, enfin, de mettre en relief l'idée d'un temps cyclique et d'actions humaines elles-mêmes répétitives abolissant la possibilité d'un lieu de sureté :

Le Sonneur – « Ce que tu as à faire, fais-le. » Matthieu 26. 50.³⁸⁶

[...]

Le Sonneur – 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. Les temps ont changé, oyé !

La Femme et Le Voyageur – Oyé ! Les temps ont changé.

Le Traqueur – Stop ! Ça ne s'est jamais vu.

Le Voyageur – Nous ne sommes pas assez vieux pour l'avoir connu, c'est tout. La première fois que les temps ont changé, les hommes ont fait bombance et mangé du lion, c'est écrit.

Le Traqueur – Et la deuxième fois ?

Le Voyageur – La grande ville se divisa en trois parties, et ce fut la chute de Babylone.

« Et tous les pilotes, tous ceux qui naviguent vers ce lieu, les marins et tous ceux qui exploitent les mers se tenaient éloignés, dans la crainte de son tourment, et ils s'écriaient en voyant la fumée de son embrasement : Quelle ville est semblable à la grande ville ? Et ils se jetaient de la poussière sur leurs têtes, ils pleuraient et ils étaient dans le deuil, et ils criaient et disaient : Malheur ! Malheur ! »

Le Sonneur – Apocalypse 18. 17.

Le Traqueur – Si ce que tu dis est vrai.

Le Voyageur – Si ce que je dis est vrai, qu'est-ce que tu ferais toi ? Courir vers les montagnes, te sentir en surplus, jouer les mauvais perdants si ce que je dis est vrai ?

Le Traqueur – Et comment le saura-t-on, que les temps ont changé ?

Le Voyageur – Une grande clameur : « Nouvelle Terre ! Nouvelle Terre ! »

Le Traqueur – Je n'entends rien.³⁸⁷

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁸⁶ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., p. 24.

Si la parodie biblique se fait sentir dans plusieurs textes à la faveur d'un ton satirique, c'est aussi pour dénoncer les exactions de l'église sur le continent africain où la religion est le premier outil de manipulation des masses comme le montre l'invasion actuelle des églises dites « de réveil » et des prophètes autoproclamés qui sévissent dans certains pays. La propension des populations à suivre ce type de personnalités découle directement du fait colonial et en est une résurgence problématique patente à l'instar de la difficulté de nombre de ces pays à acquérir des régimes véritablement démocratiques et une économie autonome à la hauteur des richesses naturelles dont ils disposent. C'est aussi le sens d'un aphorisme récurrent dans les textes de Kossi Efoui : « les lieux de la scène s'appellent, le pays, un décor, on connaît les règles du jeu ». ³⁸⁸ Nous y reviendrons mais là encore, comme pour la métaphore des masques, il s'agit de passer par la métaphore théâtrale et par la fable pour révéler la facticité de certaines constructions qu'elles soient géopolitiques ou identitaires. Cet état de fait et la persistance des rapports de domination Nord-Sud sont au cœur de la pièce *Récupérations* où l'on rencontre un personnage loufoque prénommé Dieu « ex-séminariste, petit brigand, souteneur » comme l'indique la didascalie liminaire. Ce dernier joue volontiers de ce surnom en adoptant des tournures prophétiques ou messianiques, « au commencement... », ³⁸⁹ mais parfois il répond au personnage de La journaliste sous forme de passages bibliques. C'est le cas dans l'extrait ci-dessous. Il se situe au moment où La journaliste présente le livre d'un écrivain occidental dépeint de manière caricaturale par Kossi Efoui pour évoquer les chercheurs d'aventures en mal d'exotisme. En effet, ces individus exploitent souvent malgré eux le motif africain en versant dans le misérabilisme ou dans l'angélisme :

La journaliste Monsieur Leduc, vous êtes l'inventeur du roman-reportage. Et vous venez de publier « Du côté de chez Dieu », un très beau livre que je recommande vivement aux amateurs de belle littérature. Bonjour...et merci d'être venu.

Germain Leduc : On m'appelle familièrement G.L.

La journaliste : Inutile de vous présenter Dieu, puisqu'il a été l'inspirateur de votre roman. Alors, « Du côté de chez Dieu »...un clin d'œil à Proust ?

Germain Leduc : Non, pourquoi ?

La journaliste : Parce que...enfin...on pourrait imaginer que...Bon, passons ! ³⁹⁰

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

³⁸⁸ Cette métaphore est particulièrement filée dans *Io (tragédie)*, exemple p. 31.

³⁸⁹ EFOUI, Kossi, *Récupérations*, *op. cit.*, p. 8.

³⁹⁰ Ce court échange renvoie ironiquement aux filiations imaginaires et aux références absurdes qu'a souvent fait la critique à Kossi Efoui en cherchant obstinément à le rattacher soit au patrimoine littéraire africain soit à des auteurs occidentaux (comme Duras à cause du personnage « Darling V. ») sans prendre la peine d'évoquer la singularité de son écriture et de sa création.

Germain Leduc : Disons-le tout de suite : « Du côté de chez Dieu » est un lieu, un lieu chargé. Je pars toujours du lieu. Ce n'est qu'après avoir intégré tous ses contours symboliques à ma propre mémoire, assimilé sa sensibilité et son aura que je me mets à le peupler d'aventures. Dans ce cas précis, je me suis inspiré d'une rencontre que j'ai faite il y a cinq ans avec un personnage extraordinaire surnommé « Dieu » pour je ne sais quelle obscure raison et qui vivait sur un dépotoir entouré d'une faune assez pittoresque. J'aime ces lieux qui sont dépositaires d'une poésie brute, je dirais même organique.

La journaliste : Dans votre roman, vos personnages semblent heureux...

Germain Leduc : Ils le sont, incontestablement. Le bonheur, dans ma conception des choses, est le fruit d'un cheminement réflexif. Il est dans le regard intelligent posé sur un vécu. Le conditionnement, ici, n'a aucune importance, à proprement parler. J'ai d'ailleurs remarqué que c'est dans les conditions de vie les plus dures qu'on atteint le bonheur, dans toute sa magnifique simplicité.

La journaliste : Dieu gagne au loto à la fin du roman.

Germain Leduc : Je suis optimiste.

La journaliste : Pouvez-vous nous lire un passage de votre roman ?

Germain Leduc (*lisant*) : ... Et lorsqu'elle parla enfin, elle me dit : « Je n'aurais jamais dû sortir de mon lit. » Elle parla de bien d'autres choses encore. D'un fleuve de mémoire ancienne qui la parcourt comme une Déesse-Serpent et qui hante ses nuits de maudite lune. Elle n'avait pas son corps ouvert à tous vents. « Qui me laisse aller ? Qui me laisse venir ? », répétait-elle. « Dieu peut-être... »

La journaliste : Quelques commentaires, Dieu ?

Dieu : « C'est pourquoi, lorsque vous verrez l'abomination de la désolation – dont a parlé le prophète Daniel – établie en lieu saint, que celui qui lit fasse attention. » Matthéus 24 verset 15.

La journaliste : En tout cas, votre roman se vend très bien. On parle même d'une adaptation pour le théâtre.³⁹¹

Les références bibliques sont aussi très présentes dans *Le Corps liquide* mais sous un autre angle : celui de la genèse, de la création, de la conception... et toutes les images auxquelles renvoient ces idées qui sont bien sûr exploitées pour leur portée symbolique car nous verrons plus loin que la question de la « naissance » et de l'« engendrement » résonnent fortement en fondant un autre motif central : celui du geste et de la création artistique. La femme âgée qui revient ici sur le parricide dont se sont rendus coupables ses fils, ceux qu'elle mit au monde, ressasse l'engendrement de la cruauté :

Et ils vécurent heureux entourés de beaux enfants. Ce n'est pas de moi. C'est du conte. A peine vivent les mariés que déjà heureux. A peine heureux que déjà vécurent... Rideau tombé, conte fini. Qu'on débarrasse et qu'on se dépêche. Les pleureuses ont déjà pris place derrière le rideau. On ne les verra peut-être jamais mais on les entend chanter la table des généalogies.

Engendra engendra engendra

Adam engendra

Seth engendra

Enosch engendra

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 33-34.

*Kenan engendra
 Mahalaéel engendra
 Jered engendra
 Hénoch engendra
 Mehuschélah engendra
 jusqu'à Noé engendra
 Sem, Cham, et Japhet engendrèrent, engendrèrent eux aussi, engendrèrent
 sans cesse³⁹²*

Une approche du récit fondateur, de la prégnance de la culture biblique dans nos constructions du monde et de l'énonciation « contée » - puisque chez Kossi Efoui, on a toujours construit le monde et façonné les hommes par le récit, en se racontant des histoires...- est aussi présente dans *Oublie !* Conte dans le conte, pour expliquer à l'Enfant les raisons de sa quête, de sa mission, La Sauvage passe par le récit fondateur pour retracer les événements et les raisons ayant amené le monde des hommes et le monde des histoires à être séparés. Ce qui a conduit le monde des hommes à perdre toute sa vitalité bienveillante (inscrite donc dans la poésie, le chant, la musique et la fable) au profit du règne de la violence :

[...] Les hommes accoururent furieux, armés, décidés. Arrivés au pied de la montagne, ils entendirent les paroles du chant : « Tout ce qui existe, les cailloux, les plantes, les animaux et les hommes, vient du monde des histoires. Tout ce qui existe dans la réalité retourne toujours, même en rêvant, au monde des histoires. Et dans le monde des histoires, il y a des millions de millions de choses qu'on n'imagine pas encore. » Et voici ce qui arriva : tous les gestes de mise à mort furent suspendus. Tous les gestes, tous les cris « A mort, à mort » furent suspendus.³⁹³

Cet extrait relève d'une hypertextualité renvoyant à l'Ecclésiaste 12 :7 : « avant que la poussière ne retourne à la terre, comme elle y était, et que l'esprit ne retourne à Dieu, celui qui l'a donné ! ». De manière certes périphérique, mais la réappropriation demeure néanmoins palpable, Kossi Efoui oppose ici la « poussière » et le monde « Dieu » aux animaux et aux végétaux terrestres ainsi qu'au « monde des histoires », unique espace relevant pour lui d'une *surréalité* méritant d'être investie et non pas d'un mysticisme dogmatique. Cette idée trouve son prolongement dans sa vision du théâtre qui est l'espace vers lequel il invite à se tourner. Être habité par le théâtre – et ses pouvoirs – plutôt que par le royaume de Dieu et ses illusions. L'extrait d'*Oublie !* figurant ci-dessus est repris par Kossi Efoui dans l'épilogue de son roman

³⁹² EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, op. cit., pp. 49-50 et repris partiellement p. 54.

³⁹³ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, op. cit., pp. 11-12.

*Cantique de l'acacia*³⁹⁴ et précède le final dans lequel on sent se déployer l'envergure des enjeux de la pensée éfouienne au prisme du récit qui se décline toujours dans l'espace et dans la philosophie du théâtre :

Elle marchait sur cette terre où des générations de mères, aux temps des grandes brutalités, avaient continué à planter des acacias. Une longue époque où ce qui attendait les enfants au monde, c'était la main d'autrui, prête à les capturer : les plus vaillants d'entre eux, les plus adroits, les plus rusés, mais aussi ceux qui avaient l'aspect séduisant : la forme d'un biceps, la forme d'une cuisse, la forme d'une poitrine, la solidité et le charme d'une dentition étaient les critères de sélection de cette marchandise mobile, qui se transportait d'elle-même à travers les forêts jusqu'aux barques, pour être convoyée vers les vaisseaux.

Une époque où l'amour exigeait la force et l'équilibre d'une danse de combat, l'amour des corps qui faisait naître des enfants dans un monde tourmenté, dans un monde où l'ignorance était dangereuse.

Elle marchait. Elle comblait un besoin. Les bosselures de la terre comblaient un besoin. Elle se sentait appartenir à la population des plantes, des paysages, des animaux, des fossiles.

50

Les racines et le tronc du soleil sont invisibles

Elle se sentait chose parmi les choses. Elle ne saurait pas dire comment elle s'était retrouvée dans cet état, ni à quel moment ni pendant combien de temps. Comme on débarque dans un rêve sans savoir par quel bout de chemin on est arrivé à l'endroit où l'on croit être, sans savoir à quel moment elle avait franchi le pont des cordes tressées entre le visible et l'invisible, le cordon ombilical entre l'esprit de l'homme et l'esprit des choses.

Elle rêvait qu'elle rêvait. Des acacias la couvraient d'une ombre magnifique comme le soleil noir des étourneaux. Les feuilles se détachaient par nuées et venaient siffler à ses oreilles, et ce qu'elles sifflaient était les voyelles de leur prénom, chacune sifflant la mélodie d'un prénom pour se faire choisir. Il y en avait plein ses oreilles, de prénoms. Elle en choisissait un, et elle en attrapait un autre. Elle en attrapait un, et elle en préférait un autre. Elle en voulait un, et elle en désirait un autre. Des rires secouaient la nuée toutes voyelles confondues pendant que les feuilles rejoignaient leurs branches, chacune retrouvant la place exacte de son prénom, et parmi ces rires et ces taquineries, elle rêvait l'enfant.

D'abord le rêva graine de sésame, le rêva lentille, le rêva pois chiche, le rêva haricot rouge, raisin, tomate pékinoise, figue, citron vert, puis le rêva mandarine, puis avocat, puis pomme, puis patate douce, et le rêve pris de l'amplitude et elle, comme un oiseau en plein vol, le rêva tomate, poivron, mangue, banane, carotte, le contempla papaye sur sa branche, aubergine, épi de maïs, botte d'oignon, chou-fleur, ananas, botte de céleri, et le rêve prit encore de l'amplitude et sa pensée était celle d'un navigateur à qui s'ouvre un continent nouveau, dans un monde que l'on croyait fini, elle le rêva choux de Chine, noix de coco, concombre, melon.

Ainsi, rêvant qu'elle rêvait gourde, pastèque, elle le rêva calebasse, et la calebasse s'ouvrit en deux, rouge comme un rideau de théâtre rempli d'impatience³⁹⁵, puis le théâtre s'ouvrit sur le domaine de l'acacia inconnu, dont les branches, les feuilles et les épines sont brillantes comme les rayons du soleil, et dont les racines et le tronc sont invisibles, comme sont invisibles les racines et le tronc du soleil.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 281.

³⁹⁵ Nous soulignons les deux fois.

Dans ce petit théâtre (ou était-ce Joyce qui était devenue vaste ?), elle le voyait être, l'enfant sans raison, être sans pourquoi, être sans usage, être sans faute, être possible, oiseau de haut vol, oiseau de longue distance, entouré de bravoure, être sans Histoire mais non sans passé, être sans paroles mais non sans musique, être souverain, être plein de beauté, être sans but, être suprême.³⁹⁶

1.4. Musique et incantation

Nous avons, par ailleurs, évoqué les multiples allusions transtextuelles et les phénomènes d'intertextualités propres à *Io (tragédie)*, d'Eschyle à Kourouma. Mais une référence explicitement exploitée figure également en épilogue de la pièce qui reprend un morceau de Jimi Hendrix, « Voodoo Chile ». Transmusicalité dès *Le Carrefour* puis avec *Que la terre vous soit légère* qui renvoie à l'emblématique « Zombie » de Fela Kuti. Musicien éminemment politique qui fonda le République utopique de Kalakuta,³⁹⁷ Fela Kuti est considéré comme l'inventeur de l'afrobeat fusion des éléments afro-américains du funk, du jazz, de la musique d'Afrique occidentale, de la musique traditionnelle nigériane et des rythmes yorubas. Dans la chanson « Zombie » qui donna son titre à un album entier, il est question d'antimilitarisme et Fela Kuti attaque ouvertement en 1976 l'armée nigériane dont il compare les membres à des morts-vivants par ailleurs manipulés et aveuglément bornés. Chez Kossi Efovi, c'est dans l'intrication du réseau transtextuel que transparait aussi l'élément politique qui résonne comme un appel mais surtout comme un hommage à ceux qui ont tenté de faire entendre leurs voix contre la suprématie :

Le Carrefour

Le Poète : (*se réveillant*) Jouer sa vie à qui perd gagne, voilà ce qu'il aurait fallu faire ; brandir son poing dans la rue à chaque soir de déprime. Empoigner le Flic par la peau du cou et lui crier à la gueule : « Zombie, zombie, zombie... » (*Il l'empoigne et le secoue. Le Flic continue de dormir*).³⁹⁸

Que la terre vous soit légère

Le Voyageur – Attaque. Attaque. Ho. Cerbère !

Zombie, zombie, zombie

N'a pas goût de sel

Zombie, zombie, zombie

N'a pas goût de sel

Tous les soirs de bitume, poing fermé, poing levé, jambes alertes, empoigne, attaque,

Zombie, zombie, zombie

³⁹⁶ EFOVI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, op. cit., pp. 282-285.

³⁹⁷ Deux spectacles ont récemment été créés sur le sujet : *Kalakuta Republik* de Serge Aimé Coulibaly (Avignon, 2017) et *Kalakuta Dream* écrit par Koffi Kwahulé et mis en scène par Léonce Henri Nlend et Malik Rumeau (Paris, 2018).

³⁹⁸ EFOVI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit., p. 88.

N'a pas goût de miel
 Zombie, zombie, zombie
 N'a pas goût de miel
 A l'attaque dès le premier gong. Attraper z'oreilles et déchirer vers le haut
 comme on décalotte le bonhomme. La chair est molle et le crâne est froid ; coup
 de poing dans l'arcade, os contre os.
 Ça sonne un bang : hypnotisé.
 Deux bang : tétanisé.
 Trois : abruti.
 Quatre : piqué dans le vif. Bravo ! le sujet adversaire présente des signes de
 somnolence. Quatre, cinq, en voilà une bonne chose de faite tous les soirs de
 bitume. Six, sept, huit, neuf, K.O.. Couché Cerbère, couché. Zombie n'a pas
 goût de ciel.³⁹⁹

On retrouve l'esprit panafricain dans la pièce *Le Choix des ancêtres* qui, si elle se focalise sur la figure de Bob Marley, personnage centrale dans la construction biographique identitaire et intime du comédien Farid Bendif pour et avec qui Kossi Efoui a composé ce texte, c'est aussi à toute la pensée du rastafarisme que l'auteur rend hommage par filiation entre le dernier empereur d'Ethiopie – ce qui nous ramène d'ailleurs à Io dont la figure est rattachée au mythe de la naissance de la civilisation « africaine » quand elle donne la vie à Epaphos - Haïlé Sélassié et Bob Marley :

La première fois que j'ai entendu Marley, c'était des chansons entrecoupées d'interview l'album Talking Blues, 1991. Et je l'entends dire à un moment :

“I man play the flute”

Et il fait tututu tu tutu

Tu arrives en sixième. Tu commences à peine comprendre ce que c'est qu'un poète, et tu entres dans la vie avec Marley. Tu commences à comprendre qu'un poète, c'est quelqu'un qui sait dire la réalité dans la langue des rêves. Exemple : Rimbaud que j'apprenais à l'école.

“Collant leurs petits museaux roses

Au grillage, chantant des choses,

Entre les trous,

Mais bien bas, - comme une prière...

Repliés vers cette lumière

Du ciel rouvert”

Arthur Rimbaud.

A l'époque, je n'ai pas voulu m'y pencher trop loin, je ne voulais pas trop torturer ma tête avec les gens qui te disent: Alors, Rimbaud, une saison en enfer et blabla...

Je suis sûr que si Arthur Rimbaud passait par là, ce serait un gars roots dans sa fourgonnette, qui pourrait arriver là, incognito sur le parking, qui attendrait son tour pour venir nous raconter quoi? Le dormeur du val? Non. Le bateau ivre? Non. Une saison en enfer? Non. Les Effarés? Peut-être pas. L'Ethiopie, ça oui: “Et le roi Ménélik 2 m'a demandé d'être son intendant. Ménélik 2, l'oncle de Haïlé Sélassié.

³⁹⁹ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., pp. 43-44.

Arthur Rimbaud parlant d'intendance avec l'empereur d'Ethiopie. Ethiopie, c'est le nom que Marley a donné à son royaume intérieur.

Ce n'est pas une histoire de fan ou d'admirateur, ou d'adorateur. Rien à voir avec les mecs tout fiers avec leurs dreadlocks que j'ai croisés plus d'une fois à Paris dans leurs petits cocons tapissés d'affiches, de posters, remplis de fanions et de magazines spécialisés, sans parler du panneau avec tous les billets de concerts bien punaisés.

Je ne parle pas de ça.⁴⁰⁰

Si Kossi Efovi ne se réclame nullement du mouvement rastafari, ce dernier peut néanmoins s'envisager en écho à ce que nous venons d'évoquer au sujet de la Bible et vaut comme un usage et un exemple assez archétypal de détour, de ruse et de réappropriation de soi dans les cultures panafricaines qui se sont érigées sur un principe résilient :

Mouvement religieux et politique né en Jamaïque dans les années 1930 à l'instigation de Leonard Percival Howell et adopté par de nombreux groupes dans le monde entier, le rastafarisme mêle des éléments du protestantisme, du mysticisme et du panafricanisme.

Les rastafariens, ou rastas, nom par lequel se désignent les membres de ce mouvement, ont une conception très particulière de leur passé, de leur présent et de leur avenir. S'inspirant des récits de l'Ancien Testament, en particulier de l'Exode, ils considèrent que les personnes d'origine africaine qui vivent en Amérique et dans le monde entier sont des exilés au sein de la Babylone moderne. Ils pensent que Jah (Dieu) les met à l'épreuve par le biais de l'esclavage, de l'injustice économique et de l'oppression raciale. Prenant appui sur les textes de l'Apocalypse (Nouveau Testament), les rastas attendent la délivrance de leur captivité et le retour vers Sion (Zion en anglais), nom symbolique de l'Afrique dans la tradition biblique. L'Éthiopie, où régnait un pouvoir dynastique, serait le dernier foyer de tous les Africains et le siège de Jah. Le mouvement prônait ainsi le retour dans ce pays. Nombre de rastas ont cru que l'empereur éthiopien Hailé Sélassié Ier, appelé ras Tafari avant son couronnement en 1930, était la seconde incarnation de Dieu, le messie descendu sur Terre pour racheter tous les Noirs.

Les rastas jamaïcains descendent d'esclaves africains convertis au christianisme en Jamaïque par des missionnaires qui utilisaient la Bible anglaise de Jacques Ier. Ils considèrent que cette version de la Bible corrompt parfois la parole divine car les Anglais qui possédaient des esclaves encourageaient ces derniers à lire la Bible afin de mieux les contrôler. Les rastas pensent pouvoir connaître le véritable sens des Écritures en cultivant une relation mystique personnelle avec Jah.⁴⁰¹

Si l'exemple tiré du *Choix des ancêtres* ci-dessus suffit à lui seul pour dire la densité de la *trans* et de l'intertextualité chez Kossi Efovi. Dans ce texte, on retrouve par ailleurs plusieurs morceaux et chansons de Bob Marley dont les paroles intègrent le corps du texte éfovien. Mais on note également une forte présence des negro spirituals, qui rappelle le lien qu'entretient Kossi

⁴⁰⁰ EFOVI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, pp. 11-12.

⁴⁰¹ Source en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rastafarisme/> (consulté le 28.07.2018), sur ces questions voir les travaux de BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014.

Efoui avec les poétiques et la philosophie du blues mais aussi avec l'incantation de manière générale. Ces éléments de l'histoire de la musique relie la création à l'histoire de l'esclavage. Le negro spiritual est, en effet un type de musique vocale et sacrée né chez les esclaves noirs des États-Unis au XIXe siècle, et qui serait à l'origine du gospel. Il est aussi la seule forme d'expression des esclaves noirs américains lors de la guerre de Sécession. Dans *Le Choix des ancêtres*, il est tenu par une relation d'enchevêtrement à une autre intertextualité déjà mentionné qui affine symboliquement Kossi Efoui à Marguerite Yourcenar qui fut la première à traduire et a publié en France chez Gallimard des negro spirituals. C'est dans son ouvrage *Fleuve profond, sombre rivière*,⁴⁰² « sombre rivière » désignant par ailleurs le blues des esclaves en fuites (en situation de marronnage donc), qu'on retrouve notamment l'oraison destinée à raconter comment Farid Bendif, personnage anonyme de la pièce de Kossi Efoui, a appris la mort de son père :

Là, je le vois arriver, rentrer dans la maison. Plus d'entrain. Je le vois fatigué.
Il manque de trébucher. Il engueule un des ambulanciers. Les ambulanciers font le con.

Je le vois rentrer dans sa chambre et ce n'est pas sûr, mais je crois qu'il demande une cigarette.

Je pense que j'en allume une, mais je n'en suis pas si sûr, je ne sais plus si ma sœur était là. Les images sont brouillonnes. Je sais qu'il fait boueux dehors, puisque, à un moment, je trébucher et je me cogne. Dans mon souvenir, ma mère est à l'entrée de la maison. Elle fait de grands signes avec les mains, comme si la parole lui manquait, ou l'air lui manquait.

On avait laissé mon père se reposer dans sa chambre. On était dehors. Il y a eu un barbecue. Il y a eu le moment où l'on s'est préparé à partir pour une promenade. Il y a eu le moment où ma mère est apparue, affolée, à l'entrée de la maison et nous a fait de grands signes, et j'ai compris qu'il ne fallait pas partir.

*Un d'ces beaux matins, à l'aurore,
J' vais m'envoler dans un nuage,
Quand elle viendra m'chercher, la Mort
Apprendra que j' suis en voyage.*

*Car j'aurai déjà pris passage
Sur l'aile de feu d'un beau nuage,
Car j' m'en serai allé tout dansant;
Dîtes à la mort que j' suis absent.*

*J' prendrai passage sur un nuage,
- Oh, l'billet, j'en ai payé l' prix -
Pour retourner dans mon royaume.*⁴⁰³

J'étais là, devant le corps. Avec ce chant dans ma tête. – Quand elle viendra m'chercher / la Mort apprendra que je suis en voyage / Dites à la mort que je suis absent,

⁴⁰² YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴⁰³ *Ibid.*, ce negro spiritual figure dans l'ouvrage de Marguerite Yourcenar sous le titre « Ascension » dans le chapitre « La mort et la promesse du ciel », p. 206.

un chant venu depuis la gorge des ancêtres de Marley, les ancêtres de chair, de sueur et de sang, esclaves de plantation, travailleurs forcés et sans gage. Un chant sorti, à voix nue, de la gorge du Buffalo soldier. Un chant venu d'un temps ancien où les morts chantent encore.

Je suis là, devant le corps, à rêver que si on demandait au Buffalo soldier ce qu'il aurait aimé, la seule chose qu'il aurait aimé qu'on retienne de lui, il aurait répondu depuis la boîte noire de sa vie secrète, avec une voix semblable à celle de Marley sur l'album Talking blues.

I man play the flute, y'know.

Tu tutu tuu etc.⁴⁰⁴

De manière générale, on retrouve la musique et des passages de « chants » dans la plupart des textes. Des comptines dans *Le Corps liquide* et *Io (tragédie)*, des reprises de Bob Dylan dans *Concessions* (où figurent aussi des passages de *La Tempête* de Shakespeare), de Coleman dans *Sans Nom Propre*, de Chuck Berry dans *Le Petit frère du Rameur*. Enfin, on peut aussi évoquer le genre de la « balade » qui est utilisé pour *Voisins anonymes*, le personnage de La Diva dans *Concessions* et l'épilogue de *Que la terre vous soit légère* dans lequel « la femme ou sa voix »⁴⁰⁵ entonne un chant...

1.5. La textualité : une écriture qui en appelle d'autres

Chez Kossi Efoui, le texte en lui-même ne vaut pas comme entité fictionnelle à valeur univoque. Le texte est plutôt à envisager comme un outil, un moyen, un levier, un matériau qui en appelle d'autres pour permettre de faire advenir une forme, d'engendrer. Le geste d'écriture demeure primordial ainsi que le prouve le travail autour de la forme romanesque. Néanmoins, le texte n'est pas une fin en soi. C'est-à-dire premièrement que Kossi Efoui ne l'envisage jamais comme figé, quand même ce dernier serait publié, il montre une tendance à y revenir quoi qu'il en soit et c'est la raison pour laquelle l'inachèvement est si présent dans son écriture. Deuxièmement, tout porte à croire que Kossi Efoui n'a pas atteint son « objectif » quand bien même le texte serait « terminé » - l'emploi de guillemets visant ici à souligner la relativité de cette notion tout en renvoyant à l'idée d'inachèvement. Finalement, le texte éfouien est de nature composite aussi parce qu'il appelle un certain nombre d'autres écritures pour pouvoir réaliser ses enjeux. Et si l'aboutissement reste en devenir, l'hybridité de la poétique éfouienne et la structuration récurrente par mise en abyme permettent de saisir l'ampleur d'une approche du texte-matériau qui serait appliquée à l'écriture dramatique elle-même et non plus seulement à

⁴⁰⁴ EFOUI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, pp. 25-27.

⁴⁰⁵ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op.cit., p. 60.

son passage au plateau.

Ces éléments tendent bien sûr à faire du texte de Kossi Efoui un élément qui échappe et pour cause, il n'est jamais pensé au prisme du saisissable. Il ne s'agit pas d'une posture mais bien d'une « attitude » qui anime le geste artistique appréhendé comme étant sans cesse, c'est-à-dire d'œuvres en œuvre, « en cours ». Ainsi, Kossi Efoui poursuit un projet global qui lui semble être plutôt univoque. Pour ce faire, il convoque un certain nombre de matériaux qu'il juge, dans le moment de la création, sans cesse abordé comme une nouvelle tentative de servir le projet artistique global, à même de parfaire le geste pour aboutir aux enjeux principaux. A partir des outils qui lui sont, en revanche, propres et qui sont ceux de l'écriture, il va composer un matériau pluriel, en prenant un morceau de conte, un fait divers, une évocation historique, un chant, un élément pictural, etc., qu'il soumettra ensuite à des collaborateurs – essentiellement ceux de la scène – pour amorcer un travail collectif dont les mises en abyme et références métathéâtrale témoignent comme signes structurant le geste. C'est ce qui explique d'une part ce que l'on pourrait qualifier d'interventionnisme scénique mais qui n'est autre chose que la volonté, mue intrinsèquement par sa vision esthétique, de prendre part à l'évènement scénique. Kossi Efoui ne pense pas son œuvre au prisme du texte mais, comme il le dit d'ailleurs lui-même : « le véritable évènement, c'est la scène ».⁴⁰⁶

La nature de ses collaborations avec la Cie Théâtre Inutile montre à quel point il a besoin d'outils, qu'il ne maîtrise pas et qui sont propres à d'autres (régisseurs son, lumière, plasticiens, marionnettistes, comédiens, etc.), pour faire advenir son œuvre dans son aspect fini (et, à nouveau, nous soulignons que ce terme est à relativiser si l'on envisage que tout le processus artistique éfouien tend à servir un projet – que nous appelons figuratif – et qu'il peaufine d'œuvre en œuvre pour pouvoir le faire advenir vraiment ainsi qu'en témoigne l'évolution des créations). C'est enfin, la raison pour laquelle la dramaturgie éfouienne se veut séquentielle et modulable. Chaque séquence de chaque texte et chaque texte vis-à-vis des autres fonctionnent comme autant de modules déplaçables – des îlots esthétiques – avec lesquels joue en premier lieu l'auteur lui-même dont on pourra ultérieurement se saisir également... Sans amoindrir la littérarité du texte éfouien, cela renforce néanmoins son appartenance au « théâtre des voix »⁴⁰⁷ que l'espace du texte fait résonner.

Ce statut secondaire voire marginal du texte dans l'absolu questionne l'espace de la propriété auctoriale :

⁴⁰⁶ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

⁴⁰⁷ LE PORS, Sandrine, *op.cit.*

Ce qui m'importe c'est le texte, ce que je fabrique et ce que le texte me renvoie et non pas l'image que je peux me constituer de moi-même en tant que fabricant de textes. Je ne suis pas dans une quête identitaire. Ce qui m'intéresse, c'est de jouer avec toutes les figures possibles et imaginables de l'identité, parce que je pense que les territoires de l'identité sont une scène de théâtre.⁴⁰⁸

On comprend sans doute ce qui explique l'absence de références explicites (justification des sources) quand Kossi Efoui récupère un matériau textuel qui n'est pas le sien en l'intégrant dans un nouveau texte qu'il écrit. Tout pourrait alors se résumer au prisme du « faire entendre » peu importe par qui, ce sont les voix et ce qu'elles charrient qui importe le plus à Kossi Efoui. Et, s'il considère qu'il n'y a pas d'incarnation au théâtre et que le comédien est un « porteur » de texte, nous notons quant à nous que son geste et le statut qu'il semble accorder malgré lui au texte, l'instaure également comme « porteur », ce qui fait écho à sa propre approche des voix puisqu'il dit « écrire les voix qu'il porte ». Tous porteurs de voix, que nous faisons plus ou moins résonner, entendre, au monde, en fonction des outils et des sensibilités qui sont les nôtres ; au-delà du morphotype et de la nationalité ce sont donc les voix qui déterminent l'approche éfouienne du concept d'identité au prisme des masques.

Si le corps Noir a longtemps été chosifié, le dépossédant de toute forme de vie intérieure, rendu enveloppe, c'est cette même enveloppe que nous renvoie, au travers de la figure, le théâtre de Kossi Efoui dans l'élan d'une déconstruction des déterminismes. Tout corps n'est finalement qu'une enveloppe qui recèle de voix intérieures et qui traverse le temps. Sans doute les corps ayant été renvoyés à cet état d'enveloppe sont-ils plus sensibles à ce qu'il y a au-delà et qui fut alors leur seule possession, à savoir, précisément, les mouvements de la vie intérieure. Le corps est cette enveloppe, il est le support du réel, la représentation de ce corps accompagné des voix qui le traversent serait alors la figure dont la représentation correspond donc au *surréal*.

Le marionnettique est à rapprocher de la vision que Kossi Efoui a du comédien en lien avec une approche désincarnée du personnage. Nous avons souligné, en introduction, le lien entre la présence marionnettique et la présence absente qu'elle entend palier. Il s'agit bien sûr également de conférer une matérialité, ne serait-ce que sonore, aux voix qui habitent l'espace théâtral et qui sont centrales dans la dramaturgie éfouienne. En donnant la parole à l'Absent, en partant du principe qu'il est inanimé et initialement inerte, tout comme en suivant le principe d'un personnage sans identité, Kossi Efoui ne cherche pas à donner

⁴⁰⁸ EFOUI, Kossi, « Kossi Efoui : écrire c'est avancer masqué », entretien accordé à Sylvie Chalaye, in *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, PUR, Rennes, 2001, pp. 81-87.

l'illusion d'une matière vivante d'où que son approche de la marionnette ne relève pas non plus de la représentation anthropomorphe. Mais il nous donne à voir la polyphonie de l'infra-audible, le monde des Absents, des spectres et des fantômes. Sa vision de la scène renvoie à l'idée d'un espace de rencontre d'entités immatérielles qui traversent tous les objets du plateau jusqu'au corps du comédien, pris lui aussi en tant qu'objet neutre, désincarné, sur lequel se superposent les mouvements et les voix du domaine de la *surréalité* qui est l'espace infra-audible qui nous environne.

Dans une telle configuration, le corps se fait avant tout présence pour sa corporéité et son mouvement physique :

Le corps de l'acteur est envisagé comme support de visibilité, autant du personnage que de l'acteur, et non pas comme lieu d'incarnation. C'est du mouvement de l'acteur, de sa rencontre avec les autres éléments (acteur, décor ou accessoire) que l'apparition peut surgir. Pour Kossi Efoui, le bois des décors possède un statut similaire à celui du corps de l'acteur. Son texte tente de provoquer des phénomènes physiques et les acteurs doivent animer ce texte, car c'est de ces phénomènes que le sens peut advenir aux spectateurs. Selon lui, le corps acteur est absent, c'est la nécessité du dire qui justifie son statut scénique, la nature de sa parole, et plus particulièrement les connexions spectrales qu'il peut établir sur le plateau. L'apparition qui en résulte indique ainsi la place du possible manquant.⁴⁰⁹

Cette vision du comédien correspond donc à une théorie de l'acteur-passeur, porteur de voix. L'enjeu se voudrait celui d'une superposition vocale qui permettrait de faire percevoir les différentes strates que l'espace de la scène peut révéler. Autrement dit, le comédien est invité à enrichir sa nature intérieure en faveur de voix adjointes ou superposées à l'instar de l'hétérogénéité du texte dramatique qui se veut tantôt paroles, tantôt poème, tantôt chant, tantôt bruit... Dans une dynamique qui rappelle celle préconisée par Artaud, il s'agit donc de garder une emprise avec la réalité tout en se faisant réceptacle de cette « hystérie de borborygmes »⁴¹⁰ qu'est la composition théâtrale et que l'on pourrait, dès lors, rapprocher du principe de la partition musicale. C'est sans doute ce qui accentue la dimension métathéâtrale de la dramaturgie de Kossi Efoui qui procède souvent par mise en abyme ; un pont constant et inconditionnel entre le réel et le *surréal* qui, chez lui, se rencontre dans la jonction que permet le théâtre et lui seul probablement d'où que le geste du comédien soit envisagé comme un prolongement du geste d'écriture soit dans une « attitude » commune :

⁴⁰⁹ BARBOLOSI, Laurence, « *Io (tragédie)*, l'impossible représentation de la tragédie ? », disponible sur www.africultures.com, novembre 2006 (consulté le 14.05.2018).

⁴¹⁰ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

Il y a toute cette hystérie de borborygmes, avec des citations que le comédien était libre de choisir, qui lui parle à lui, dans sa façon de dire [...] Et pour moi l'état d'écriture, et donc l'attitude d'écriture, c'est l'attitude du comédien sur le plateau. Il arrive encombré, encombré des factures qu'il vient de voir dans sa boîte à lettres. Il arrive encombré même de sa voix ordinaire de tous les jours avec laquelle il demande du pain, encombré de son corps que, dans la vie réelle, il n'aime pas forcément. Et tout à coup, il revêt son masque et son habit de lumière, parce que pour moi un comédien qui joue un personnage en haillon sur scène, si lui en tant que comédien ne porte pas les haillons comme un habit de lumière, et bien, on a encore la plate réalité sur le plateau, c'est comme si on allait chercher la couronne de la Reine d'Angleterre et qu'on pose ça sur le plateau, et bien ce sera ridicule. Moi je ne crois pas que jouer c'est incarner. C'est un gros mensonge. Comment tu peux incarner ? Tu le fais advenir, tu le fais surgir. Tu le fais surgir en composant avec mille choses, sa voix, son corps. Et toutes ces choses ont le même statut. C'est-à-dire que le masque qu'on porte, son propre visage, le costume qu'on porte, sa propre peau, sa propre voix : tout ça a le même statut d'accessoire. Et c'est comme ça que quelque chose d'autre peut naître du familier. De l'inouï naît du familier, comme dans les cultures de l'inédit. C'est-à-dire une parole poétique naît de « Bonjour comment ça va? », c'est-à-dire la même chose que nous disons dans la rue. Pourquoi ? Qu'est ce qui fait que ? ... Voilà, c'est ça ce qui m'intéresse. Et c'est pour ça qu'écrire, je ne dis pas « écrire du théâtre » mais « écrire au théâtre », pour moi, c'est là où j'apprends à écrire. J'apprends à écrire en regardant les comédiens travailler.⁴¹¹

Kossi Efoui dira, par ailleurs, qu'il n'écrit pas « du théâtre de marionnettes » mais « dans le théâtre des marionnettes »⁴¹²... Ecrire « au théâtre », « dans le théâtre » ou encore « au plateau » ce n'est pas produire un texte « depuis » ces endroits-là mais dans l'ébullition que provoquent ces espaces de créations qui sont habités. L'évènement théâtral et les outils qu'il convoque se fait donc pivot de la production du texte qui, puisqu'il n'est pas écrit dans l'objectif « du théâtre » mais dans le désir d'être « au théâtre », qui n'est pas l'élément premier que vise l'aboutissement du travail. Et ce désir prend forme dans ce que raconte le texte qui n'est pas le truchement de l'acte théâtral mais qui, au contraire, en est le signe dépositaire dont témoigne à nouveau le processus de mise en abyme. Ce moteur d'écriture est, par ailleurs, déterminé par les mouvements du spectacle qui est un art vivant... mouvements que l'on retrouve dans la structure labile du texte éfouien ainsi que dans l'approche modulaire et les phénomènes de réécritures ou de réemplois qui marque l'ancrage au présent du geste théâtral qui demeure systématiquement un évènement unique. Cette présence du présent anime l'écriture de Kossi Efoui qui compose ses textes dans l'optique d'en rendre compte et de tracer un nouveau sillon pour le futur puisque finalement, « dans cet entracte ininterrompu des siècles se consomment [...] un avenir passe, s'engloutit dans le silence. Un autre passe, s'en va. Voici. Il repasse, insiste, s'engloutit dans l'indifférence. Un

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² EFOUI, Kossi, « Ecrire dans le théâtre de marionnettes », *manip Le journal de la marionnette*, n° 49, THEMATA, 2017, p. 23.

autre encore...il y a plusieurs avenir », ⁴¹³ « l'avenir est Présence » ⁴¹⁴ et « Présence » est le théâtre du monde. Nous pouvons donc dire que pour lui, le théâtre est un témoignage du présent sans cesse actualisé par la représentation qui offre alors l'opportunité de l'inédit, enrichi du temps qui sépare, par exemple, deux créations l'une de l'autre. La réécriture permet donc de rendre hommage et de dire que chaque création porte la trace de ceux qui ont contribué à la faire advenir ne serait-ce que par leur décision à un moment donné, dans un espace donné, de s'emparer d'un matériau premier. *A posteriori*, le texte officie donc un cliché, une image, à la manière d'une photographie, de ce qui a réuni un groupe d'individus autour de problématiques partagées.

L'adéquation que recherche Kossi Efoui entre la transcendance des éléments du réel et la création au sens plein du terme, c'est-à-dire la production de quelque chose de nouveau, nous renvoie également à un statut organique du texte. Soumis aux heureux aléas du vivant, Kossi Efoui aborde le texte comme un matériau organique dans l'idée que ce dernier aurait également sa vie propre, que lui, en tant qu'auteur, tente de suivre sensiblement à l'écoute des voix qui l'animent. Cette approche du texte explique la physicalité de la langue éfouienne et cette dramaturgie composite qui se donne à lire comme un espace fait de plusieurs membres que l'évènement théâtral rassemble. Le texte est donc une matière vivante avec laquelle l'auteur et les comédiens ont à créer un rapport, une relation... qui se manifeste dans le principe de la manipulation. Il est donc matériau à animer et permet par conséquent de questionner la réalité qui pour Kossi Efoui se définit comme une « construction sans cesse recommencée par la manipulation du langage ». ⁴¹⁵ On retrouve alors l'idée que le processus de création permet d'interroger le processus de construction de nos paradigmes qui passe d'abord, dans la culture occidentale, par le langage et l'écriture qui fondent et figent certaines idées en des déterminismes.

Une telle posture demande bien évidemment au comédien une prise de recul avec lui-même afin que « le masque qu' [il] porte, son propre visage, le costume qu' [il] porte, sa propre peau, sa propre voix : tout ça [ait] le même statut d'accessoire », tout cela représente différents outils dont le comédien, entre théâtre et réalité, doit savoir se servir pour faire jaillir de l'inouï. C'est ce qui a pu conduire certaines équipes de création à avoir l'impression

⁴¹³ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴¹⁵ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

que le plateau « refusait »⁴¹⁶ le texte éfouien... L'entente esthétique que recherche Kossi Efoui et qu'il trouvera dans la démarche de compagnonnage de la Cie Théâtre Inutile qui travaille sur le principe de la co-inspiration, est finalement celle de la communion :

Je suis assis sur un tabouret dans la maison de ma grand-mère. Cinq, six ans. Je suis seul. Je regarde le vert des herbes, je regarde les cailloux, je regarde le vide. Je me perds dans le lointain. Et soudain, dans le cadre de mon regard, au centre du cadre, une vache apparaît, immobile.

La vache, taches marron dans le blanc. Et son regard s'adressant à moi comme une parole. Et cette parole disait que le caillou, l'herbe, le vent, le ciel, la vache, les taches marrons dans le blanc, le fond blanc, chaque chose était à sa place dans la réalité, comme dans l'équilibre d'un tableau. Et j'étais dans le tableau et le tableau était grand comme l'univers. Et j'étais à ma place dans la réalité.

Je n'avais pas la moitié de ces mots à l'époque, mais l'impression est encore nette, comme l'expérience d'une respiration. A ma place dans la réalité. Quel que soit l'ordre des choses.

C'est peut-être ça qu'on appelle "inspiration", écrit mon ami, l'écrivain. Moi, j'appelle ça: "communion", ce sentiment que je ne peux toujours pas nommer, aujourd'hui encore, malgré le mot communion. Ce sentiment que j'ai retrouvé plus tard.

Dans un rêve.⁴¹⁷

Cette parabole qui fait irruption dans *Le Choix des ancêtres*, illustre le sens du mot « communion » et la façon dont il résonne à la fois avec une interrogation sur le réel et avec la création artistique elle-même puisque que l'auteur passe ici par la métaphore du « tableau », métaphore picturale donc à l'intérieur du texte dramatique qui questionne le geste artistique.

Kossi Efoui inscrit son écriture au cœur de « systèmes »⁴¹⁸ en interaction. Par conséquent, ce ne peut être un théâtre solitaire mais une démarche relevant d'un aspect communautaire et donc profondément politique. Chez lui la polyphonie et la choralité sont à rapprocher du geste théâtral dans l'absolu puisqu'ils concernent autant la poétique du texte dramatique que le dispositif scénique qui l'accompagne et le processus de création lui-même. S'il est possible d'arguer que le théâtre est intrinsèquement un dispositif choral à vocation politique, nous comprenons que Kossi Efoui se soit senti appelé par cette forme-là de la création artistique plutôt qu'une autre. La « communion » recherchée est ce qui régit le geste d'écriture et qui explique les projections théâtrales préfigurant à la genèse du texte chez Kossi Efoui d'où, également, que son écriture soit profondément « dramatique » y compris quand il compose un texte romanesque, raison nous amenant à convoquer ici la notion de « geste théâtral » pour saisir l'œuvre dans son ensemble :

⁴¹⁶ Anecdote issue d'un échange avec l'auteur.

⁴¹⁷ EFOUI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, pp. 4-5.

⁴¹⁸ En référence au qualificatif employé par Nicolas Saelens.

Moi mon dispositif est là, mais il n'est pas visible. C'est un dispositif souterrain, quand je l'emporte dans le roman on va dire que le geste du manipulateur, quand je l'importe si j'imagine mon personnage, le dispositif intérieur comme un plateau de théâtre, j'ai mon narrateur qui se dit l'orateur c'est que l'orateur c'est un masque ; moi je vois tout ça. Mais le lecteur dans le roman va projeter de voir autre chose sur cet écran de projection.

Quand vous écrivez un roman, vous projetez ça comme un dispositif théâtral, ça se passe dans votre intimité, ce n'est pas quelque chose qui nous est clairement dit et pourtant quand on lit vos romans on voit la matérialisation de la marionnette comme s'il y avait une scène de théâtre...

Oui c'est clair, moi dans mes romans, il y a souvent, si ce n'est tout le temps, une invitation du lecteur à être dans l'imaginaire d'un metteur en scène plutôt que dans l'imaginaire, mettons, d'un spectateur de cinéma. D'ailleurs j'ai commencé en parlant du geste de la manipulation comme étant le nom donné, le premier nom donné, ou que je donne à mon geste d'écriture.

Et donc au geste du lecteur...

Oui, c'est aussi le geste du lecteur puisqu'effectivement, les éléments parlants que j'évoquais tout à l'heure : costumes parlants, corps parlant, masque parlant, le costume, pour moi, pouvant aussi avoir le même statut que le masque ; décors parlant, accessoires parlants... Là je fais le portrait du conteur et tous ces objets parlants que met en mouvement le conteur donc en l'occurrence moi l'écrivain, invitent le lecteur ou le spectateur à créer son propre mouvement. C'est pourquoi je parlais tout à l'heure de laisser entendre, laisser voir, créer un espace de projection pour le lecteur ou le spectateur. Donc le geste de projection c'est lui qui le fait, c'est aussi un travail d'assemblage, de mise en scène de son audition. Voilà, c'est comme si moi j'entends des voix, je les mets en scène, je les manipule de manière à l'offrir comme un objet à manipuler à son tour par le lecteur ou le spectateur. Donc effectivement en tant qu'expérience d'écriture on est en plein cœur de mon atelier.⁴¹⁹

Atelier sonore, écriture de « voix », auteur-manipulateur de matériaux textuels... l'animation est un principe organique qui détermine l'organicité de la poétique éfouienne. Ce qui prévaut au geste d'écriture lui-même est éminemment théâtral puisqu'il concerne une scénographie mentale que l'on a plutôt l'habitude de nommer paysage intérieur pour évoquer le genre du roman. Le théâtre de Kossi Efoui semble finalement chercher la vie partout, tente sans cesse de déceler des formes de vies où il est possible d'en trouver à commencer par les endroits où on imagine qu'il n'y en a pas : la matière. Le théâtre est, de manière archétypale, l'endroit où l'on donne vie à la matière et, la marionnette, est l'aboutissement plastique le plus fini de la démarche métaphorique du théâtre. Pas étonnant, dès lors, que ce *medium* ait été d'emblée présent dans l'univers de Kossi Efoui mais dans des perspectives plutôt d'ordre marionnettique qu'appartenant au théâtre « de marionnettes » qui tend à désigner des formes artistiques répondant déjà de certains canons ou relevant de représentations anthropomorphiques. Néanmoins, cette démarche rapproche

⁴¹⁹ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

également Kossi Efoui de nombre d'artistes du théâtre moderne et contemporaine, à l'instar de Tadeusz Kantor, qui ont fait de l'espace marionnettique un laboratoire privilégié pour créer de nouvelles formes artistiques.

Il n'y a, en effet, que l'espace marionnettique qui permette de rendre compte de l'animation de la matière et c'est le travail scénographique qui fournit le cadre propice à ériger l'entité marionnettique et qui permet que le spectateur l'accepte comme existante dans son système de référence qui, lui, est déterminé par l'idée que l'humain et l'animal sont les seules voix-es de l'existence. L'espace théâtral est le champ de tous les possibles, lieu de possession comme d'abandon, lieu sacré et pourtant désincarné, lieu mystérieux représentant un point de croisement, un carrefour. Si les « territoires de l'identité sont une scène de théâtre », cette scène représente un carrefour, le noyau autour duquel gravitent les identités en mal d'elles-mêmes. La nécessité marionnettique qui est propre au théâtre de Kossi Efoui et la vision que l'auteur a de l'objet ont été les éléments de rencontre entre l'auteur et le metteur en scène Nicolas Saelens qui partageait déjà cette approche du plateau avant d'amorcer le compagnonnage.

CHAPITRE 2 Corps et voix : une esthétique du sillage

2.1. Kossi Efoui et la Cie Théâtre Inutile : du compagnonnage à l'écriture au plateau

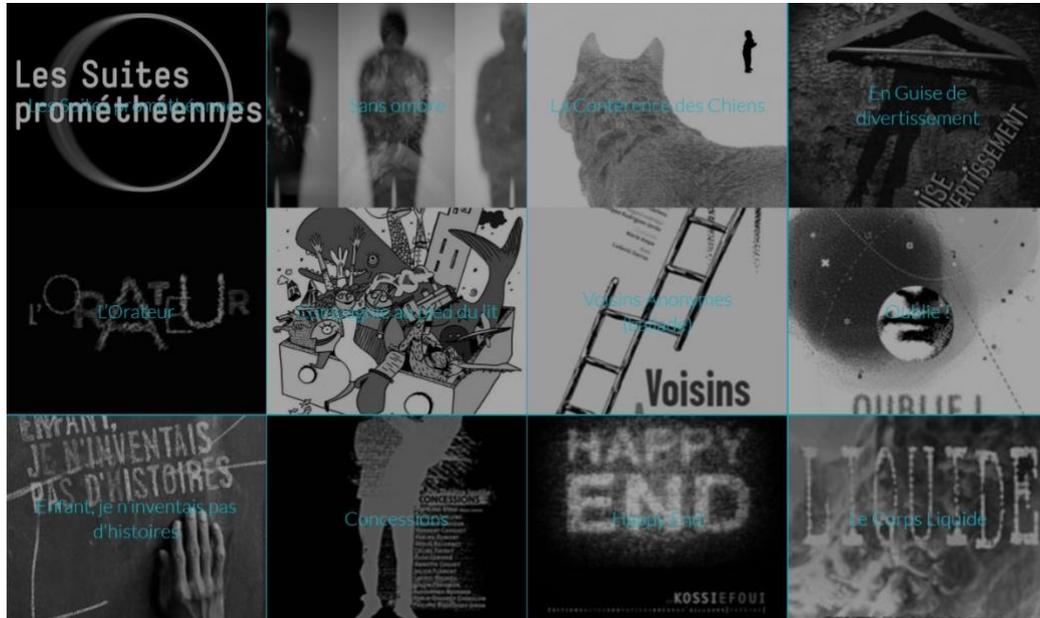


Figure 27 Les créations du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui © DR

La Compagnie Théâtre Inutile existe depuis 1994 et est installée à Amiens se développant alors au gré de ses rencontres. Le travail de la Cie s'inscrit sur différents territoires : théâtre, milieu carcéral, milieu scolaire, structures culturelles ou associatives... C'est en 1999, au Cameroun, qu'a lieu la rencontre entre l'auteur et la Cie Théâtre Inutile autour de la création *Biokysedi*,⁴²⁰ mise en scène de Nicolas Saelens. Depuis 2006, avec la création *Le Corps liquide*, le travail est basé sur un dialogue permanent entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens. Théâtre Inutile travaille les créations dans un esprit de co-inspiration en cherchant à ce que chaque élément qui compose un spectacle soit travaillé sans hiérarchie présumée et qu'il puisse se penser dans le tissage d'un ensemble. La Cie réfléchit à comment faire exister aujourd'hui un théâtre proposant un divertissement clair de la pensée s'adressant à toutes les générations confondues dans un esprit de partage et d'échange sur l'expérience vécue. La diffusion de leurs spectacles s'accompagne systématiquement de rencontres avec les publics. La marionnette est un *medium* omniprésent dans leurs créations qui interrogent l'objet tant sa forme que dans les images qu'il véhicule. C'est également un

⁴²⁰ Mise en scène de Nicolas Saelens à partir des textes de Lafortune Dikaho, Joël Eboume, Joseph Tchamko, Serge Fayou, Kouam Tawa et Kossi Efoui. Création : 1999 dans les quartiers de Douala, au Cameroun.

support de réflexion sur les corps ainsi que sur les mots et les espaces circonscrits dans lesquels on a l'habitude d'inscrire leurs images. Ils ont en partage avec Kossi Efoui une approche de la marionnette comme outil idoine pour déconstruire les définitions figées et tendre en permanence vers un dépassement de la matière et du matériau comme élément inerte. Les outils manipulés tracent l'espace de partage que construit Théâtre inutile à travers ses nombreuses créations en compagnonnage avec Kossi Efoui.

Ce travail de compagnonnage parce qu'il se définit dans la durée d'une temporalité qui se déploie au fil des années, en enchaînant les créations, permet de forger véritablement les outils les plus à même de servir le geste artistique tel que chacun l'envisage puisqu'il s'agit ici, nous le rappelons, d'un geste absolu dont l'aboutissement ne peut être trouvé par la finalité d'un objet artistique seul. Si l'on se penche plus spécifiquement sur les pièces, qui sont nées de l'expérience au plateau, on constate qu'*Oublie !* créée en 2010, s'inspire d'un précédent texte intitulé *Enfant je n'inventais pas d'histoires* (2001), alors que *En Guise divertissement* reprend des interrogations émergeant déjà dans *Oublie !* et dans l'oratorio technologique créé un peu plus tard mais évoquant aussi l'univers de l'industrie du divertissement, présente dans la pièce *Concessions*, tout en reprenant des passages du texte *Io(tragédie)*. Enfin, le spectacle *La Conférence des chiens* fait également fortement écho à *Oublie !*, voyage initiatique d'un personnage nommé « Enfant ».

Ce réseau intertextuel permet d'accéder à l'essence de la dramaturgie éfouienne et des modes de production de ses textes : à savoir un noyau épicentre autour duquel s'étoilent les créations qui sont conçues comme des événements autonomes servant un même geste global. Le texte est par nature malléable et se veut ici forme vivante soumise à un changement d'état selon la singularité de chaque projet et de chaque individu qui s'en empare : cette dynamique ouvre le champ des possibles à la potentielle production d'une infinité de nouveaux textes à partir d'un matériau source puisque les « compagnons » préexistent dans ce cadre au projet lui-même. Ils ont alors le loisir de se dire par exemple : « tiens, que faisons-nous ? », plutôt que « tiens, que faisons-nous de tel objet dramatique ? » - et de mobiliser par la suite les outils qu'ils manient le mieux collectivement, d'où la répétition-variation à partir de certains motifs qui leur sont familiers et qui appartiennent, après une création, à leurs géographies intérieures. Nicolas Saelens lui-même évoque le compagnonnage en ces termes ce qui revient à la vision éfouienne du théâtre qui se pense au prisme de ce que fabrique l'évènement dont la représentation, le texte, la création ou le spectacle ne sont que les supports du geste :

Nicolas Saelens : Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est l'utopie sociale. Qu'est-ce qu'ensemble on va fabriquer ? C'est pour cette raison que j'aime la marionnette : quand tu construis un langage, il y a énormément de possibilités. Langage de la matière. Apprentissage de la délégation pour le comédien. Le théâtre est un espace où tout est possible. Espace de jeu, de transmission, de rencontres.

Kossi Efoui : Oui, tout est possible, ça tient du miracle. Cette possibilité d'ouvrir un espace public tient du miracle. On a l'impression qu'il s'agit d'un mouchoir de poche mais c'est en fait un noyau d'atome !

Nicolas Saelens : Ce qui me plaît dans le travail avec Kossi, dans son écriture, c'est d'aller dans le cœur des systèmes.

Kossi Efoui : Il n'y a pas de toute puissance de l'auteur : il y a toujours un système autour. Tu écris parce que tu veux regarder dans les rouages de la montre mais tout à coup tu te retrouves dans le cerveau de l'horloger !

Nicolas Saelens : Le théâtre est l'espace du rêvé pour explorer le petit village éclairé qui raconte la gigantesque forêt autour. Mais il faut ce petit village éclairé.⁴²¹

Le déploiement d'une pensée polyphonique à travers des écritures multiples scelle le travail de compagnonnage entre les deux artistes et ceux avec qui ils collaborent au fil des années. Cette démarche associée à la vision temporelle qu'a Kossi Efoui de l'acte théâtral comme témoignage du présent qui, pour s'écrire, a besoin de « communier » avec ce qui l'environne et qui permet l'art de la « composition », semble avoir conduit la Cie vers l'écriture au plateau après des expériences de théâtre « à deux temps »,⁴²² dont les mises en scène du *Corps Liquide*, de *Happy End* ou de *Concessions* témoignent. Ces différentes expériences de création auxquelles Kossi Efoui a toujours pris part ont déclenché un désir de cheminer sur un rythme commun. On retrouve l'idée de la « communion » dans le partage des outils propres à chacun. Au-delà d'un mode de création dite « collective », largement pratiqué aujourd'hui, la ligne directrice de la compagnie s'ancre dans un esprit de *co-inspiration* en cherchant à ce que « chaque élément qui compose un spectacle soit travaillé sans hiérarchie présumée et qu'il puisse se penser dans le tissage d'un ensemble ».⁴²³ En d'autres termes, chacun, en fonction de ses compétences particulières, nourrit et inspire la création tout en permettant au projet d'aboutir. Ce mode de création permet de faire tomber les barrières qui cloisonnent parfois l'univers artistique puisque dans ce cadre, même les professions « techniques » sont forces de proposition. Plusieurs spectacles ont vu le jour de cette manière : *Oublie !*, *En Guise de divertissement*, *La Conférence des chiens*, *Sans ombre*, *Les Suites prométhéennes*... Loin de la posture, il nous a été donné de constater, par un travail de terrain,

⁴²¹ EFOUI, Kossi, SAELENS, Nicolas, « Rencontre sur la route » in Dossier de presse du spectacle *Oublie !*, 2010.

⁴²² GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴²³ Cie Théâtre Inutile, Dossier de production, 2011.

qu'il s'agissait d'un mode de création concret que l'expérience du spectateur confirme en relevant la multiplicité réelles des écritures scéniques. Si certains trouvent le travail de la Cie Théâtre Inutile inaccessible, c'est sans doute parce qu'il propose une approche du plateau chargé par de nombreux signes, créant alors une densité de lecture qui déstabilise les habitudes passives de certains spectateurs. A l'ère du théâtre dit *postdramatique*, la recherche artistique s'est élaborée autour de la transdisciplinarité comme un outil vecteur d'inédit. Le travail de la Cie Théâtre Inutile vise à tisser ensemble les différents langages du plateau en dépassant les carcans « techniques » dans lesquels sont encore trop souvent enfermés les régisseurs lumières, son, les costumiers, les constructeurs de décors... Si le spectateur est en effet engagé à être « actif », la multiplicité des langages et la manière dont chaque élément du plateau est à prendre comme un « signe », n'enferment la compréhension dans aucun impératif puisque la dramaturgie globale de la scène répond ici à l'approche modulaire qu'a Kossi Efoui du texte qu'il compose de façon à ce qu'on puisse le traverser comme une expérience vécue, c'est-à-dire aussi dans une forme de lâcher prise avec la raison et d'une ouverture au monde « sensible ».

La Cie Théâtre Inutile questionne sans cesse les modes de production du divertissement et les pouvoirs de la forme théâtrale. Ils imaginent alors des dispositifs à la marge du plateau. Il s'agit de scènes ludiques qui s'inscrivent sur des territoires multiples. La marionnette est un *medium* omniprésent dans leurs créations où la pluralité de ses formes plastiques est autant exploitée que ses pouvoirs métaphoriques. Une large part du travail de la compagnie – qui se revendique alors « TTT » (Théâtre Tout Terrain) avec *Voisins Anonymes* et plus récemment *L'Oubli de l'eau*, des formes brèves et transportables – s'organise autour d'interventions à caractère éducatif : dans les collèges avec, par exemple, la création du spectacle jeune public *Oublie !*,⁴²⁴ suivi par des scolaires ayant élaboré un dossier pédagogique, mais aussi à travers l'organisation de nombreux ateliers théâtre, ateliers philosophie en milieu scolaire ainsi qu'avec le Secours Populaire...

⁴²⁴ Texte : Kossi Efoui (Editions Lansman). Mise en scène : Nicolas Saelens. Regard extérieur : Antoine Vasseur. Regard périphérique : Eric Goulouze. Musique : Karine Dumont. Plastique : Norbert Choquet. Costumes : Marie Ampe. Lumière : Hervé Recorbet. Régie générale : Bif. Avec : Angeline Bouille et Philippe Rodriguez-Jorda. Production : Cie théâtre inutile. Coproduction : Le Palace à Montataire, Maison des Arts et Loisirs de Laon. Création : 26 mai 2010, Le Palace à Montataire.



Figure 28 *Voisins anonymes* en dispositif TTT, Cie Théâtre Inutile © DR

Théâtre Inutile mène également des actions en maison de retraite, en milieu urbain et périphérique avec *Voisins Anonymes*,⁴²⁵ une création TTT pour cage d'escaliers. En milieu carcéral, la Cie propose des spectacles et des journées de médiation. Enfin, en milieu associatif, Théâtre Inutile est à l'origine du projet « Les faiseuses d'histoires », qui a réuni, en 2008, des femmes analphabètes autour de la construction d'un espace de parole afin d'ouvrir un parcours vers la création artistique. En ouverture de la saison 2013-2014, un grand laboratoire de recherche s'est ouvert entre la compagnie et le philosophe Miguel Benasayag, intitulé « Art et époque », projet qui s'est échelonné sur trois années avant d'aboutir à la création du spectacle *Sans ombre*.⁴²⁶ Organisé autour de conférences participatives, l'objectif de ce laboratoire était de réfléchir sur les nouvelles formes du vivant autour des notions de transhumanisme, de virtualité et d'idéologie de la transparence, avec en guise de fil conducteur, l'idée que le théâtre est un moyen de rappeler les limites du réel. Il a été question de matérialiser également les enjeux vitaux du pouvoir de notre esprit à se représenter l'inéluctable autant que l'indicible de la mort grâce à la souveraineté de l'imaginaire.

Théâtre Inutile accomplit, enfin, un remarquable travail d'accompagnement du spectateur à travers des rencontres, ainsi que l'établissement de dispositifs relais, de productions de pièces radiophoniques, de « cabarets brouillons » : moments participatifs de partage et de présentations personnelles ouvert à tous. En milieu hospitalier pédiatrique, la co-création *Au pied du lit*⁴²⁷ en partenariat avec l'Argentine via le marionnettiste Javier

⁴²⁵ Texte : Kossi Efoui (Editions Lansman). Mise en scène : Nicolas Saelens. Regard extérieur : Philippe Rodriguez-Jorda. Costumes : Marie Ampe. Avec : Ludovic Darras. Production : Compagnie Théâtre Inutile. Coproduction : Le Palace à Montataire, Le Safran à Amiens. Création : Mai 2011 au quartier des Martinets avec le Palace de Montataire.

⁴²⁶ Texte : Kossi Efoui. Mise en scène : Nicolas Saelens. Costumes : Marie Ampe. Regards : Miguel Benasayag. Création lumière : Franck Besson. Coordination technique et régie lumière : Marie Boussat. Plastique : Norbert Choquet. Jeu : Caroline Corme, Ludovic Darras, Odile Sankara. Musique : Karine Dumont. Vidéo : Mickaël Titrent, Mickaël Troivaux. Régie son et vidéo : Benoît Moritz. Production : Compagnie Théâtre Inutile. Coproduction : Maison de la Culture d'Amiens centre européen de création et de production. Avec le soutien de l'Abbaye royale de Saint-Riquier centre culturel de rencontre, du collège Arthur Rimbaud (Amiens). La Compagnie Théâtre Inutile est conventionnée avec le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Nord Pas de Calais – Picardie, et avec la Région Hauts de France, Amiens métropole en partenariat avec la Maison de la Culture d'Amiens centre européen de création et de production. En création pour 2017.

⁴²⁷ Textes : Javier Swedzky et Kossi Efoui. Mise en scène : Nicolas Saelens et Javier Swedzky. Conception et équipement du castelet : Hervé Recorbet. Construction : Roberto Garita-Oñandía. Construction marionnettes et décor : Juan Benbassat, Alejandra Farley, Alfredo Iriarte, Silvina Vega, Silvia Lenardón, Guillermo Martínez, Leonardo Volpedo. Musique : Karine Dumont. Manipulation et jeu : Leonardo Volpedo / Javier Swedzky (Argentine) Sophie Matel / Charlotte Pronau (France). Production : Compagnie Théâtre Inutile. Coproduction : Le Safran Amiens, Le Palace à Montataire. En partenariat avec Crear Vale la Pena (ONG

Swedzky propose des saynètes sur castelets pour lits d'hôpitaux. La Cie évolue à l'international à travers des ateliers scolaires et des co-crétions notamment en Afrique (Burkina-Faso, Madagascar et Cameroun). Le Théâtre Inutile travaille donc dans un partage des pratiques et une transmission de valeurs et d'une éthique qu'ils appliquent à leurs processus de création en cherchant à « réapprendre à penser ensemble ».⁴²⁸ La recherche qui est la leur et qui officie dans l'espace du théâtre qu'ils abordent comme un laboratoire donne selon nous lieu à des formes nouvelles qui peuvent sans doute dérouter mais qui ont en tout cas la force de s'éloigner de toute approche didactique. Les artistes collaborateurs de la Cie optent, en effet, plutôt pour l'interrogation caustique des enjeux de ce qu'on appelle le « théâtre utile, social ou de sensibilisation ». C'est la transmission de pratiques, la réactivation des consciences critiques et la prise de parole, ainsi que l'apprentissage du lien social, qui sont engagés via des projets internationaux, mêlant sans cesse le monde des adultes à celui du jeune public dans l'idée de la primauté de l'expérience théâtrale vécue et de l'ouverture sur la parole comme lieu de rendez-vous et objectif de travail.

Il s'agit donc d'une compagnie plurielle dont le bilan est fort riche bien qu'elle rencontre actuellement des difficultés de production qui sont aussi inhérents à la situation de l'économie culturelle en France. Les expériences du Théâtre Inutile méritent d'être présentées et observées à l'ère d'une société transculturelle en perte de repères : cette Cie propose une autre vision du monde ouverte sur la pluralité et l'écoute des singularités de chacun. Elle s'intéresse à l'histoire ainsi qu'aux habitudes culturelles qui en résultent. La philosophie de la Cie Théâtre Inutile entre donc en parfaite adéquation avec les œuvres de Kossi Efoui qui ont toujours questionné, depuis *Le Carrefour*, la présence nécessaire de l'œuvre d'art en dehors des conceptualisations néo-libérales qui recherchent productivisme et consommation.

L'écriture au plateau est arrivée en écho au dispositif de *co-inspiration* qui structure les productions du Théâtre Inutile et qui suppose une forte interaction entre tous les membres de la création. C'est sans doute ce qui amène Kossi Efoui à parler, avec humour, de « gueuloir de luxe »⁴²⁹ pour définir cette pratique. L'écriture au plateau crée, en effet, une communauté de langage travaillant cette fameuse simultanéité de toutes les écritures scéniques et renvoie également au travail marionnettique, souvent morcelé, qui n'est pas sans rappeler l'image du

Argentine). Remerciements au Théâtre de la Marionnette à Paris. Création : novembre 2011 à l'hôpital Reine Fabiola à Bruxelles dans le cadre du festival "Paroles au Solstice", organisé par La Montagne Magique (Bruxelles), et en partenariat avec Le Pont des Arts.

⁴²⁸ Cie Théâtre Inutile, Dossier de production, 2011.

⁴²⁹ DECHAUFOR, Pénélope, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile » article suivi d'un entretien avec Kossi Efoui, in *Sken&graphie*, n°1, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013, pp. 41-51.

puzzle ou du patchwork. Dans ce processus de création, le metteur en scène se fait tisserand d'une écriture disséquée – c'est celui qui fait se répondre les formes et leur permet d'être assemblées. Chez Kossi Efoui dont le travail d'écriture semble toujours nicher sa genèse dans la projection d'une scène de théâtre⁴³⁰ – l'écriture au plateau féconde les potentialités de l'écriture elle-même et, au fil du temps, cette pratique semble accentuer l'envergure *surréelle* de son théâtre. Par ailleurs, cette expérience vient, pour nous, confirmer les éléments que nous évoquions plus haut au sujet du caractère premier et des enjeux de la représentation théâtrale pour Efoui qui, depuis 2011, n'a pas entrepris de démarches pour que soient publiés les textes *En Guise de Divertissement*, *La Conférence des chiens*, *Sans ombre* ainsi que *Le Choix des ancêtres*, également écrit au plateau avec Farid Bendif. Ce sont les textes que nous reproduisons ici en annexes dans leur version « plateau ». Kossi Efoui s'inscrit dans un certain rejet esthétique vis-à-vis de l'édition du texte qui procède malgré elle à une « fermeture » de l'expérience, de la mémoire de la création, en fixant les composants là où le matériau éfouien se veut toujours en devenir donc animé et mutant. Cet élément corrobore donc l'idée que, d'une part, le texte est programmé dans son infinitude (infinité) et, d'autre part, que la primauté va à l'évènement scénique qui rend presque caduc l'existence du matériau écrit si ce n'est comme trace d'un évènement passé à l'instar d'une pièce de musée...

La remise en question d'une forme de création à « deux temps »⁴³¹ étaye les thématiques récurrentes aux créations du Théâtre Inutile : crise du langage et de la communication, interrogations sur notre rapport aux corps organiques, plastiques et imaginaires – le corps social, politique et culturel ainsi que le rapport que la société entretient aujourd'hui avec les médias et l'héritage historique, avec pour préoccupation centrale le souci de mettre en place de nouveaux dispositifs de résistance.⁴³² L'écriture au plateau, qui prône la mixité des genres et des arts, correspond particulièrement au caractère polymorphe du travail que développe le Théâtre Inutile qui cherche sans cesse à diversifier et à enrichir ses pratiques scéniques. En résulte des propositions inédites et finalement inclassables car marquées du sceau de l'hybridité. Cette dernière est permise par la pratique des écritures simultanées au plateau. Par ailleurs, cette pratique de l'écriture au plateau impose une retranscription inverse à l'accoutumée. Ici, il s'agit d'opérer un passage de la scène au texte et non du texte à la

⁴³⁰ DECHAUFOUR, Pénélope, « Kossi Efoui, marionnettiste des mots » et entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, pp. 161-176.

⁴³¹ GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴³² Voir dossier artistique du spectacle *Sans Ombre* : <http://theatre-inutile.com/spectacles/sans-ombre/> (consulté le 02.03.2018)

scène. Surgissent alors des présences marionnettiques qui s'expliquent aussi par la nécessité de trouver un équivalent textuel à des propositions plateaux élaborées par les comédiens ou l'équipe artistique. Elles concernent, par exemple, des jeux sur les voix que Kossi Efoui a tendance à retranscrire textuellement par des procédés stylistiques relevant de l'allégorie ou de la personnification comme il le faisait déjà auparavant par exemple dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* avec le Capitaine Radio.

Bruno Tackels démontre bien au fil des ouvrages sur les écritures de plateau qu'il publie aux Solitaires Intempestifs que s'il s'agit d'un phénomène dont la théorisation est nouvelle, sa pratique actuelle ne l'est pas foncièrement. Elle relèverait davantage d'une mutation imputable aux évolutions inhérentes des modes de conception du spectacle et de l'essor de la figure du metteur en scène, devenu auteur tel que le conçoit Meyerhold, et entérinant alors le principe d'une existence de l'écriture scénique au même titre que l'écriture textuelle, cohabitant même parfois en dehors d'un principe hiérarchique. La nouveauté résiderait donc davantage dans l'expansion d'un mode de production du spectacle mais aussi du texte dramatique qui remonte lui aux origines du théâtre et qui correspond effectivement à la pratique d'écriture de Kossi Efoui et à son besoin du travail de compagnie et de compagnonnage :

Notre tradition européenne, profondément « textocentrique », a toujours considéré le texte comme le centre de l'activité théâtrale – le texte dans sa dimension *écrite*, et strictement littéraire. Or, le théâtre n'est pas toujours né de livres ! La littérature, quand elle arrive au théâtre, est souvent seconde, dérivée, produite par ce qui s'est passé dans la représentation. Dans le théâtre de Shakespeare, de Goldoni, de Marivaux, et évidemment de Molière, le texte n'était pas un point de référence, fixé avant le passage à l'acte des spectacles. Le texte, bien que central, était considéré comme un matériau en travail sur le plateau. D'ailleurs, tous ces auteurs avaient une troupe. Ils travaillaient *avec* et *pour* une troupe – et il ne faut pas négliger cette dimension économique, plus importante qu'on peut le croire, dans la production des œuvres. [...] ceux qui écrivent pour le théâtre ne sont jamais vraiment seuls. Du moins, jamais solitaires : même s'ils se retirent pour écrire, ils le font toujours *pour* d'autres, en pensant à eux, à leur voix, à leur corps, à leur présence, ou en les invoquant. Celui qui écrit pour le plateau fait donc fortement partie d'une assemblée, d'un chœur, qui donne vie à son travail sur scène. La dramaturgie européenne s'est largement construite à partir du plateau, des corps, des énergies, des acteurs à distribuer.⁴³³

Le formalisme, voire le pendant dogmatique du paradigme occidental, semble là encore être à l'origine de l'instauration de codes qui, systématisés, ont engendré une vision

⁴³³ TACKELS, Bruno, « Les écrivains de plateau, en quelques mots », in *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Ecrivains de plateau*, VI, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, pp. 9-10.

« textocentré » de l'art dramatique qui, souvent, recourt effectivement au texte. Néanmoins, si la pratique éfouienne du plateau scelle un geste d'écriture particulier qui ne correspond pas exactement à ce qu'évoque Bruno Tackels, ni aux artistes qu'il mentionne alors (Castelluci, François Taguy, Pippo Delbono...) qui sont davantage des figures de metteur en scène (ce que Kossi Efoui n'est pas), artisan du plateau donc plus qu'artisan du texte quand bien même ils publieraient de la littérature dramatique à la suite de leurs créations. Rappelons que quoi qu'il en soit (et les travaux de Tackels y font largement référence), ce type d'écriture questionne aujourd'hui le statut du texte dramatique tant ses modes de production sont singuliers à la fois d'un artiste à l'autre mais souvent aussi d'une création à une autre :

Qu'est-ce qui définit pleinement un texte théâtral ? Et qu'est-ce qui le distingue de la littérature ? Le texte fait pour le théâtre est une réalité incomplète et en devenir, qui « attend » le plateau et sa résolution scénique. Au théâtre, le texte est un point de départ, pas un point d'arrivée. C'est une équation à résoudre par le plateau. [...] Au fil du XXe siècle, les metteurs en scène ont commencé à écrire sur cette page blanche [le plateau] une espèce d'histoire dans l'histoire, en donnant une lecture scénique du sens initial contenu dans le noyau textuel. Depuis le début du siècle dernier, la mise en scène a pris le pouvoir, à un endroit que le théâtre avait laissé en friche : l'incarnation des idées dans les corps en présence. Elle affronte alors directement cette question : comment traduit-on scéniquement ces équations à résoudre, posées par le texte ? [...] Depuis une quinzaine d'années, il apparaît de plus en plus clairement que bon nombre d'événements qui marquent le paysage théâtral sont signés par des personnalités qui ont rompu avec ce schéma traditionnel de la mise en scène d'une texte existant, et qui se sont réapproprié cette idée des origines : c'est en partant de la palette des possibles du plateau de théâtre que l'on peut écrire les formes de demain. On peut donc parler d'une écriture de plateau, qui s'enrichit de tout l'éventail des formes d'expression de la scène. Ces écrivains de plateau ont alors mobilisé des formes d'expression externes à leurs champ d'origine : la danse, la musique, les nouvelles technologies, le cirque, la marionnette... Toutes formes d'expression ont été conviées sur la scène de théâtre. [...] Le théâtre est un lieu d'observation, un espace de projection tridimensionnel, à partir duquel naît l'écriture. Ces « écrivains de plateau » se représentent le plateau comme une page blanche à partir de laquelle ils écrivent, et où l'ensemble des composantes ont valeur égale. Tout ce qui est sur le plateau fait sens : les corps, la lumière, le son, la musique... [...] Le travail de « l'écrivain de plateau » consiste à [...] réaffirmer l'énergie qui est contenue dans le livre. [...] Il ne s'agit pas d'une adaptation, en aucun cas, mais plutôt de la traversée d'un texte, qui devient générateur d'autres textes, d'autres énergies. [...] la différence entre un texte strictement littéraire et un texte dramatique se joue dans ce passage par le corps – l'incarnation et la spatialisation sont toujours au cœur d'un texte, s'il est véritablement dramatique. [...] étrange réalité : une écriture pour le théâtre, entièrement dédiée à son apparition [...] Le travail de mise en scène, ce travail d'artisan qui consiste à révéler des textes, n'est pas le même que celui mis en œuvre par ces « écrivains de plateau », qui confient à l'espace scénique le soin d'écrire le spectacle. [...] Ce n'est pas le texte qu'il faut lire, mais ce que l'artiste en a fait, l'écriture qu'il a fabriquée à partir de lui.⁴³⁴

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 11-15.

L' « écriture de plateau » concerne donc en partie l'idée d'une écriture fabriquée sur le plateau à partir d'un texte, quel que soit sa nature : dramatique, romanesque, poétique, historique, linéaire, fragmenté ou éclaté – tout est possible puisque l'enjeu est de construire un rapport avec le matériau textuel afin de générer autre chose qui sera peut-être d'ailleurs, au final, un texte de littérature dramatique publiable ou publié. On constate dès lors un déplacement de l'axe jusqu'alors névralgique de la figure du metteur en scène considéré comme médiateur entre le texte et la scène, dont l'objectif et la dynamique relevaient de l'idée qu'il fallait rendre visible le lisible. Bruno Tackels présente les écritures de plateau comme les « nouveaux langages de la scène »⁴³⁵ à l'ère *postdramatique* telle que théorisée par Hans-Thies Lehmann.

Ce nouveau geste de l'écrivain de plateau est alors décrypté par Tackels comme suit : « ce qui a lieu ne peut se dire avec la langue ambiante qui se parle d'ordinaire – il faut trouver d'autres modalités de paroles pour ce qui nous arrive collectivement ».⁴³⁶ Enfin, l'écriture de plateau se place au centre d'une série de gestes dont celui de l'acteur est fondamental comme moteur d'écriture. Il paraît logique que le projet dramaturgique de Kossi Efoui l'ait conduit à une pratique qui s'apparente à l'écriture « de » plateau : qu'il s'agisse de la construction d'un nouveau langage qui passerait non plus forcément par le texte mais peut être avant tout par la prégnance de l'image en scène, ou de par la volonté de s'émanciper de la notion de territoire identitaire, géopolitique mais aussi artistique... Malgré tous ces points de convergence, il nous semble fondamental de signaler à nouveau de quelle manière Kossi Efoui s'inscrit dans les dynamiques et les enjeux de la création contemporaine sans pour autant correspondre aux catégories esthétiques et critiques qui s'élaborent notamment pour le théâtre occidental.⁴³⁷ En effet, si sa pratique se nourrit de l'expérience du plateau, son *medium* reste le texte et il tente de palier à ce qui fait défaut dans la langue par une recherche qui s'ancre dans un alliage spécial du langage et des potentialités de la structure dramatique. Chez Kossi Efoui, il ne s'agit pas que de trouver « d'autres modalités » du dire, mais d'inventer de nouvelles façons de « se » dire au monde.

Parmi les dispositifs qui ont toujours habité Kossi Efoui, deux sont significatifs pour comprendre ce rapport au plateau : l'oralité et la pratique du conteur comme « geste archaïque » confondant les gestes de l'auteur, du metteur en scène mais aussi du comédien, dans la perspective fondamentale d'un langage corporel et plastique substituant une part d'un

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Les ouvrages de Bruno Tackels ne traitent pas de poétiques extra-occidentales.

texte où tout ne peut être dit. Le second dispositif rejoint en quelque sorte le premier car il s'agit de l'improvisation. Kossi Efoui se revendique, en effet, de la philosophie du blues dont les premiers morceaux historiques ne sont construits que comme des contes improvisés à plusieurs. L'improvisation blues entraîne aussi un langage qui peut parfois paraître hermétique parce qu'il est composé de métaphores et de symbolismes, innervé de multiples références et d'une transculturalité patente. Il révèle une façon particulière d'aborder la création et la réception artistique en invitant le lecteur-auditeur-spectateur à se positionner dans une attitude ouverte à l'expérience et au saisissement inconscient de données universelles. Lié à cette dynamique, le *medium* marionnettique impose un langage qui s'improvise car on ne sait jamais ce qui peut surgir par le biais de l'objet qui, dans le compagnonnage qui unit Kossi Efoui à Théâtre Inutile, se pense au prisme de la matière animée.

Chez Kossi Efoui, l'improvisation n'est pas une poétique du désordre littéraire, mais plutôt une posture d'accueil par rapport à l'imprévisible de l'expérience d'écriture, particulièrement en collectif comme c'est le cas dans le cadre de l'écriture au plateau. Il s'agit de se penser ouvert aux voix multiples du monde en faisant son possible pour sculpter, dans le matériau brut qu'est la langue, de quoi donner à voir et à sentir la manifestation métaphysique des voix et des sensations issues du texte. L'écriture au plateau est un projet qui démultiplie ces voix en tenant également compte de l'identité du comédien en tant que « personne » et pas seulement en tant que personnage. Au Théâtre Inutile, le spectacle se compose à partir de l'improvisation au plateau sous forme de chantiers, mais finalement une forme de théâtre « à deux temps »⁴³⁸ persiste car Kossi Efoui produit malgré tout un texte « en solitaire ». Le travail au sein de la Cie cherche à ce que tous les éléments composites d'un spectacle entrent en corrélation et à ce que les différentes écritures scéniques portent la trace de cette corrélation. Les spectacles sont créés dans un partage de tous les outils au plateau, chacun répondant aux autres. Il s'agit de mettre en place, à partir d'une première mise en voix, un aller-retour systématique entre la page et le plateau. Ce sont ces échanges qui nourrissent le tissage du texte et mettent en jeu les éléments de la représentation. Le but pour l'auteur est de faire entendre sur scène la multiplicité des résonances d'un texte. Kossi Efoui évoque une approche textuelle par « multiprise » qui permet d'élargir la question « Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ? » à « Qu'est-ce que j'entends et qu'est-ce que chacun de nous, co-auditeurs, entend ? ». Cette attitude s'ancre également dans une idée chère à Kossi Efoui pour qui les

⁴³⁸ GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1992.

voix de la fiction sont multiples et en ce sens propres à chacun puisqu'on « n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire ». ⁴³⁹

La re-création d'un lien communautaire dépasse donc le simple projet scénique puisque le processus vise à contaminer la salle elle-même. Cette réflexion s'est par exemple articulée dans le cadre du spectacle jeune public *Oublie !* créé en 2010 autour d'un duo de comédiens. Un bref conte d'Amadou Hampaté Bâ a servi simplement de point de départ pour l'émergence d'un autre texte écrit lui au plateau pendant les cycles de création. De même, c'est un fait divers que Kossi Efoui apporte du Rwanda qui inspire *La Conférence des chiens* dont ne subsiste que la trace du récit initial chez l'auteur lui-même, c'est-à-dire l'activation d'une réflexion autour de l'humanité de l'animal (en l'occurrence, le chien) en temps de guerre. Ce principe suffit à lui seul à se figurer les phénomènes de polyphonie et d'emboîtements qui président à la structure de la fable éfouienne. Dramaturge dans tous les sens du terme, ⁴⁴⁰ Kossi Efoui apporte du matériau, rédige le texte dramatique et participe à l'élaboration de la dramaturgie scénique, il appartient donc à la fois au champ de l'action dramatique et à celui de la représentation. Dans cette dynamique qui suit l'idée d'une écriture modulaire, le processus de création avec la Cie Théâtre Inutile se construit en trois mouvements : expérimentations plateau – écriture en solitaire – confrontation plateau. Dans cette pratique, le texte se construit à partir d'une improvisation qu'on évacue par la suite, c'est donc l'improvisation qui donne le cadre et non le cadre (ou canevas) qui permet l'improvisation, la construction du spectacle. Il n'y a ni écriture collective, ni forme fixée après le spectacle, mais plutôt un va et vient permanent entre l'improvisation et l'écriture.

Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, Kossi Efoui utilise l'expression « gueuloir de luxe » pour définir l'écriture au plateau, il développe cette idée en parlant d'un :

[...] travail in vivo dans lequel on retrouve quelque chose d'archaïque car le costume parle, le corps comédien parle, l'accessoire a immédiatement un statut d'objet marionnettique, donc parle, et les mots parlent aussi. Ce sont ces multiples éléments qui sont dissociés au plateau et qui peuvent tout à coup apparaître comme des unités simples et non totalisées. Ces éléments synthétisés en trois dimensions par l'écriture au plateau permettent de voir les lignes de forces de toute représentation. Enfin, je ne perds pas de vue que rien n'a encore fini d'être dit, et qu'au fur et à mesure que j'écris le costume aussi se fabrique et que les paroles de toutes ces forces sont encore en cours d'élaboration. L'écriture au plateau serait donc un moyen d'articuler la parole verbale avec d'autres sources de parole qui, tissées d'une certaine façon, vont constituer ce que nous allons appeler la représentation. Chacun propose des

⁴³⁹ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit, p. 62.

⁴⁴⁰ DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.

formes et chacun dose : il n'y a pas de travail collégial, c'est pourquoi il faut distinguer cette expérience de l'écriture collective. « Écrire au plateau » ne veut pas non plus dire « écrire en direct ». Ce sont des allers-retours entre la solitude de l'écriture et des éléments proposés au plateau. De séance en séance, il s'agit d'un travail qui avance par injection de formes en cours : fragments de textes, situation imaginée ou encore article de presse... En voyant ce que les comédiens font de ces éléments, j'ouvre des champs d'imagination pour mon écriture. À propos d'écriture au plateau, on peut donc parler de choralité, mais cela ne fait pas l'économie de la solitude de l'atelier. Chacun est responsable de la ligne de force dont il est dépositaire, l'essentiel est de garder une communion de tempo.⁴⁴¹

Dans un entretien plus ancien, Kossi Efoui décrivait la manière dont il imagine la posture du spectateur pris dans une telle dynamique : « j'invite le lecteur ou le spectateur à créer son propre mouvement. Le geste de projection c'est lui qui le fait, c'est aussi un travail d'assemblage, de mise en scène de son audition. C'est comme si moi j'entendais des voix, je les mettais en scène, je les manipulais de manière à les offrir comme un objet à manipuler à son tour ». ⁴⁴² Pour Kossi Efoui, le « véritable événement c'est la scène », ⁴⁴³ il s'agit du lieu idoine pour expérimenter le geste d'écriture en soi, le plateau se fait page blanche, un masque de plus à déjouer ou en tout cas avec lequel jouer :

[...] l'espace surgit et disparaît, la page n'est pas vierge mais elle déjà couverte dès qu'on l'a regardé, couverte de nos expériences ou de nos lectures. Écrire c'est gratter au sens littéral du terme et cela fait surgir une forme comme par en-dessous. Mais sur la scène l'acteur transcende tout cela. Et pour moi, l'état d'écriture c'est l'attitude du comédien sur le plateau. Bien qu'encombré de son quotidien, il fait advenir, il fait surgir en composant avec mille choses, sa voix, son corps...et toutes ces choses ont le même statut d'accessoire, c'est ainsi que quelque chose peut naître du familier. Je ne dis pas « écrire du théâtre » mais « écrire au théâtre », pour moi, c'est là où j'apprends à écrire, c'est en regardant les comédiens travailler.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ DECHAUFOR, Pénélope, « Kossi Efoui en compagnonnage avec le Théâtre Inutile » article suivi d'un entretien avec Kossi Efoui, in *Sken&graphie*, n°1, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013, pp. 41-51.

⁴⁴² EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

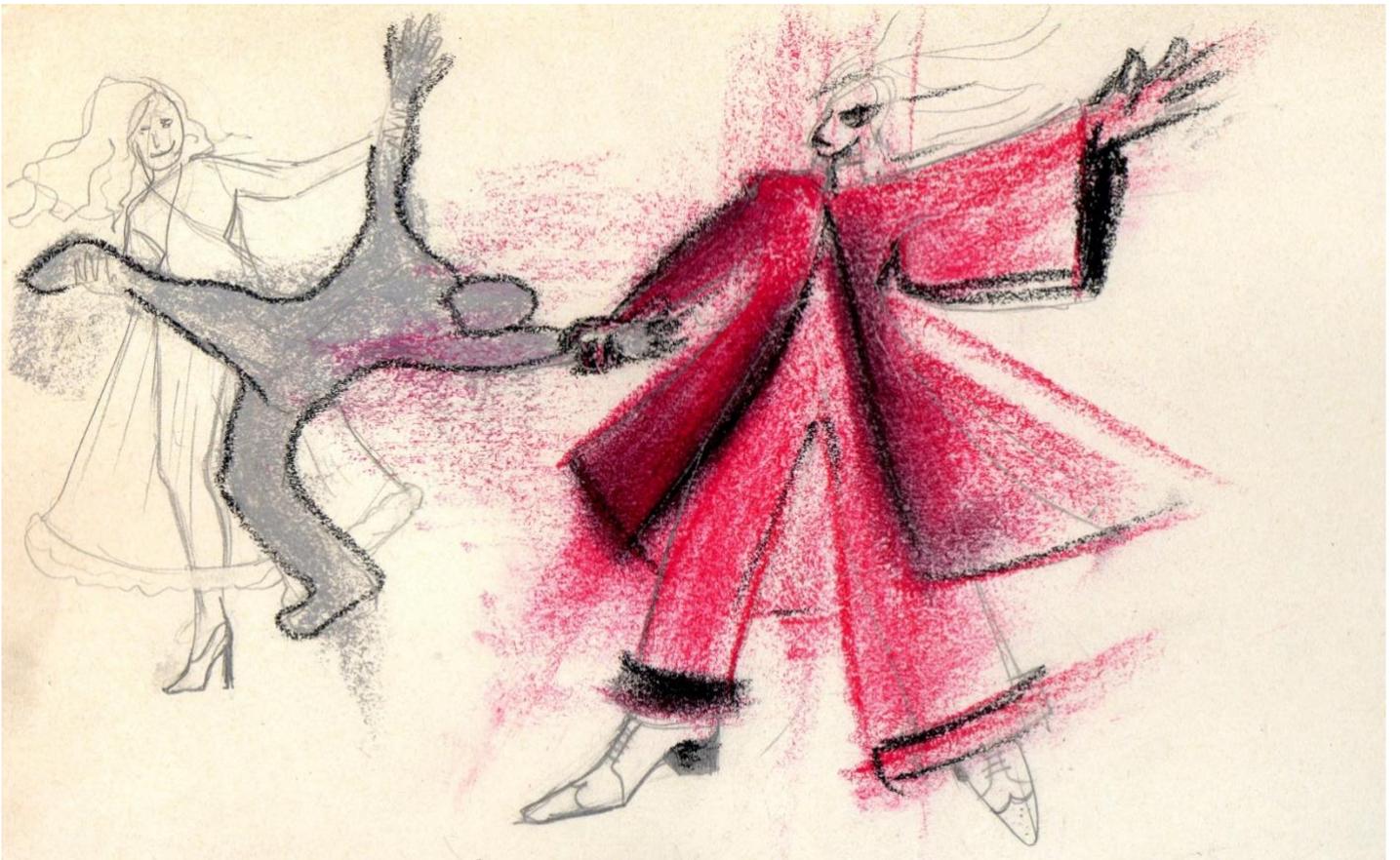






Figure 29 Les croquis de Marie Ampe pour les costumes d'*En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © DR

2.2. Conte et oralité

Il est aisé pour la critique de raccrocher les poétiques afro-contemporaines aux traditions du conte et de l'oralité dans la mesure où l'historiographie récente de ces pratiques tend à les rattacher avant tout aux cultures africaines afin de raffermir l'idée, dans l'imaginaire collectif, qu'un primitivisme prescriptural habite ces poétiques à tel point qu'elles sont incapables de le dépasser et de s'élever au rang de la civilisation occidentale qui s'est bâtie sur la culture et la technique de l'écrit. Il est vrai que les littératures romanesques ou théâtrales afro-contemporaines exploitent et sont traversées par l'oralité. N'est-ce pas le cas d'une grande partie de la dramaturgie contemporaine en général comme en témoigne, entre autres, le travail de Sandrine Le Pors sur le « théâtre des voix » ou encore celui de Julie Sermon sur la figure et le marionnettique dans les écritures elles-mêmes ? Les effets de « choralité » largement exploités par ailleurs ne sont-ils pas eux aussi une marque prégnante de ce rapport à tout ce qui est de caractère oral provenant des espaces scéniques (qu'ils soient ou non rattachés au lieu théâtral en tant que tel) et contaminant les dynamiques de l'écriture ?

Dans son article « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du Conteur »,⁴⁴⁵ Jean-Pierre Sarrazac démontre bien, en empruntant, entre autres, à Walter Benjamin, comment la figure du conteur après avoir disparu en Occident est aujourd'hui vivace dans la création contemporaine (qui dit la nécessité pour le corps social d'entretenir un lien avec conte et oralité) bien qu'elle soit pourtant rattachée à une représentation archaïque qui lui confère finalement aussi sa force : celle de fédérer le mythique et le quotidien auprès d'un public ébahi par son habileté narrative. Sarrazac associe alors ce qu'il nomme le retour de la figure du Conteur au besoin de produire des témoignages, sous forme de geste et non seulement de récits explicites. De quoi s'agit-il de témoigner ? De la catastrophe et des multiples événements traumatiques de notre époque. De le faire de manière à réunir, à rassembler, à refonder le principe de la communauté humaine solidaire, bienveillante et à l'écoute comme le symbolise le temps du conte et la réunion autour de celui qui anime ce moment relevant, par ailleurs, de la veillée telle que précédemment évoquée :

[...] revenons-en au fait de montrer du doigt, au geste déictique. Benjamin rapporte ce propos de Leskov selon lequel l'écriture n'est pas pour lui « un art libéral,

⁴⁴⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales* 2011/2 (N° 51-52), pp. 11-25.

mais un travail manuel ». On ne sera donc pas étonné que le philosophe, dont on sait qu'il a mis en exergue la dimension gestuelle du théâtre de Brecht, souligne le rôle éminent de la main dans l'art du conteur : « Dans toute vraie narration la main tient une place, elle qui soutient de mille façons ce que l'on énonce de ses gestes experts en travail »⁴⁴⁶. Ledit geste, qui, en définitive, ne fait qu'un avec celui de témoigner, requiert non seulement la vivacité et l'énergie – en grec *energeia* – propres à l'hypotypose mais aussi cette évidence, que les grecs nommaient *enargeia* et les latins *evidentia*. Car le geste de témoigner s'apparente à la *demonstratio* des Anciens : « ce geste de l'orateur montrant un objet invisible en le rendant presque palpable – *emarges* – aux auditeurs grâce au pouvoir magique de ses paroles »⁴⁴⁷. À travers le geste de témoigner, il s'agit pour le théâtre de s'appropriier – pour la bonne cause – un peu de cette magie propre aux grands orateurs. Donner de l'évidence, de la brillance à l'objet dont on témoigne, qu'il s'agisse de soi, du monde ou des deux à la fois. [...] Tel est le supplément qu'apporte au dispositif fictionnel du théâtre le geste de témoigner. Il s'inscrit ainsi, à l'encontre de toute réduction à des apparences ou à une prétendue « réalité », dans la perspective d'un réalisme heuristique procédant à une recherche progressive de véracité et/ou de vérité. La communication au sein de ce qu'Enzo Cormann appelle l'« assemblée théâtrale » s'en trouve profondément modifiée. Le geste de témoigner instaure une relation nouvelle entre la salle et la scène, l'acteur et le spectateur. Il tend à fonder une de ces « communauté(s) émancipée(s) » mises en exergue par Jacques Rancière : « communauté de conteurs et de traducteurs ». Par « traducteurs », il faut entendre ici ces auditeurs, ces spectateurs qui, élaborant leur « propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire »⁴⁴⁸, prennent le relais du conteur. Il ne s'agit en définitive de rien d'autre que de passer le témoin.⁴⁴⁹

Or, si on sait combien « l'orateur » est une figure récurrente chez Kossi Efoui, on verra plus loin en quoi elle représente un avatar du marionnettiste appelé chez lui « montreur de pantins » et qu'elle préside aux principes d'écriture qui sont les siens non pas en s'appropriant « un peu de la magie propre aux grands orateurs » mais en la faisant advenir autant qu'en la figurant dans la fiction, par le geste d'écriture lui-même et dans une tension inextinguible entre le singulier et le collectif, le corps intime et le corps social. Par ailleurs, s'il ne traite pas de la marionnette, l'article fait référence à un vocabulaire qui nous y renvoie - énergie, geste, main – la parole du conteur est effectivement celle du témoin (et il figure culturellement celui qui recense et conserve le savoir en vue de sa transmission) et se veut en cela performative. Conte et oralité convoquent le geste déictique qui rappelle la situation et le rapport entre la marionnette et celui qui l'anime (qui lui confère son énergie...). Rapportée à l'écriture, c'est cette même oralité qui, chez Kossi Efoui, érige la figure en un motif textuel qui dédouble le geste de l'auteur. En d'autres termes, l'auteur prend les outils du

⁴⁴⁶ BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur, Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, pp. 228-229.

⁴⁴⁷ GINZBURG, Carlo, *Le Fil et les traces*, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 2010, pp. 28-30.

⁴⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 29.

⁴⁴⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *op.cit.*, pp. 23-24.

conteur mais, chez Kossi Efoui, il s'agit tout autant de faire récit que de faire récit d'un geste narratif (éminemment oral) en témoignant du geste du conteur.

L'ouvrage collectif *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité*⁴⁵⁰ dirigé par Sylvie Chalaye et Réka Toth s'est attaché à démontrer comment les poétiques afrodescendantes, tout comme la plupart des écritures de notre époque, sont dynamisées par des formes d'oralité qui sont fréquemment liées au conte mais selon des modalités nouvelles, variées, revisitées, faisant preuve d'une grande inventivité qui les inscrit dans une contemporanéité manifeste. En effet, comme indiqué en introduction de cet ouvrage, « la tradition du conte semble intrinsèquement attachée aux dynamiques diasporiques qui marquent l'histoire afro-caribéenne dont elle assure transmission et continuité culturelle » et c'est ce qui explique « la physicalité des poétiques contemporaines d'oralité et leur capacité à convoquer corps et voix, à travailler notre mémoire en passant par la matérialité des perceptions sensibles ».⁴⁵¹ On l'aura compris, conte et oralité sont deux éléments intrinsèquement immanents dans la poétique de Kossi Efoui. Ils répondent à plusieurs problématiques qui correspondent autant à l'aspect formel qu'à la diégèse ou aux différents éléments structurant le drame à l'instar des personnages... Si ce rapport est si prégnant dans son écriture, c'est parce qu'il témoigne (justement) non pas d'une appartenance patrimoniale au continent africain et à des habitudes universelles archaïques, mais d'un profond conflit vis-à-vis du langage dont les origines nous ramènent à nouveau à l'héritage colonial et à ce qui fut forcé par l'impérialisme occidental en général imposant un rapport de « traduction » à la francophonie dont témoigne fréquemment Kossi Efoui quand on l'interroge sur son rapport à la langue française.

La diglossie (voire davantage) concerne la plupart des nations africaines. Elle est la trace d'une histoire traumatique perpétrée notamment par les institutions scolaires qu'a fréquentées Kossi Efoui. A l'époque, on y interdisait aux enfants de parler leurs langues maternelles – c'est-à-dire vernaculaires – bien qu'ils utilisaient ces dernières dans l'espace intime du foyer où les récits se faisaient davantage à l'oral qu'à l'écrit. Un rapport de nature conflictuelle s'est alors instauré vis-à-vis du français. Il accentue la dévalorisation des pratiques orales auxquelles étaient alors rattachées l'usage des langues vernaculaires en regard du français – dans le cas du Togo pour Kossi Efoui – qui était présenté comme supérieur du fait de l'enseignement et de la technique que représentait l'écriture. Une méfiance se fait donc

⁴⁵⁰ CHALAYE, Sylvie, TOTH, Réka, « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité », *Revue d'Etudes Françaises*, N°18, CIEF, ELTE, 2013.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

jour assez spontanément. Elle interroge les outils de la langue française tout en soulignant l'emploi qui n'est pas exclusif à la constitution de l'imaginaire de l'auteur. Une polphonie se manifeste largement dans les œuvres. Elle correspond aussi à cet apprentissage singulier de la langue qui s'est opéré dans un frottement à d'autres formes de langages.

À cela s'ajoute l'opposition entre un langage de l'intime et une langue désignée comme officielle et représentant donc le pouvoir de l'État. Si les problématiques linguistiques sont un des éléments au cœur de la géopolitique mondiale et particulièrement dans les espaces anciennement colonisés, elles le sont tout autant dans les espaces de la littérature qui convoquent des réflexions politiques dans le but de décoloniser les imaginaires et les corps.⁴⁵² Si les œuvres de Kossi Efoui tentent de déconstruire les déterminismes, de révéler les idéologies encore tenaces dont nous héritons par l'histoire, c'est par le biais d'une réflexion sur la construction du langage et ses usages à des fins de manipulation des masses qui sont interrogés et dont l'auteur tente de représenter les mécanismes en mettant au jour tous les emprunts fait par ce type de prises de paroles à l'univers du spectacle et du divertissement. Conte et oralité permettent donc aussi à Kossi Efoui de signaler et d'inscrire dans l'écriture (et non pas dans le discours) ces phénomènes d'aliénation de l'humain en invitant le lecteur-spectateur à lire au-delà de ce que véhiculent les mots... Il s'agit de révéler les usages politiques du langage mais aussi de la culture de l'écrit (*cf.* notre chapitre sur la transtextualité biblique). Constitutif de son « geste », ce principe de révélation par l'écriture et le texte trouve une figuration dans l'image renvoyée par le conteur. Quand on questionne Kossi Efoui sur la nature de son geste il exprime un lien très fort entre le marionnettique et le conteur :

P.D. : Comment projetez-vous l'objet marionnette ? Pensez-vous qu'il s'agisse d'un objet ayant une forme circonscrite, humaine, ou tout objet peut-il faire marionnette ?

K.E. : C'est là où on peut approfondir la question modernité/tradition. Ce qui permet de répondre à cette question c'est le conteur. Le conteur opère des démultiplications de lui-même, il a son corps, il a son costume, il a son bâton ou un instrument de musique, et puis il démarre son histoire et le bâton devient selon sa volonté, un cheval, un sceptre, un comparse, un partenaire humain, un autre corps, une épouse... Et donc, ce qui importe là ce n'est pas le bâton mais le geste du conteur, donc quand je parlais du masque tout à l'heure, c'est la même chose, ce n'est pas pour questionner le visage qu'il y a le masque mais ce qui importe c'est le geste. J'en reviens à la manipulation, il n'y a pas de formes prescrites, non, c'est comme si je faisais le parallèle avec les mots : malgré les apparences, les mots n'ont pas de formes définitives, c'est la rencontre d'un mot avec un autre mot, c'est comment on provoque cette rencontre-là qui va faire advenir quelque chose d'autre qu'on va appeler une image, même si un mot en soi peut contenir une image. Mais cette image-là va se transformer au contact

⁴⁵² Sur la réappropriation linguistique et les enjeux propres à ces problématiques voir les travaux de Ngũgĩ wa Thiong'o (*Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique éditions, 2011).

d'une autre image, ou deux mots vont créer une image complètement inattendue. Donc il n'y a pas une forme définie de l'image, mais je peux parler du sens, si chaque mot avait un sens il y aurait une forme définitive, aucun mot n'a une forme définitive ; c'est la manipulation qui va créer des zones de sens, c'est la manipulation qui va accentuer un sens plutôt qu'un autre, c'est la manipulation qui va provoquer des images, donc c'est pareil. L'objet en soi n'a pas de sens s'il n'y a pas ce mouvement qu'on appelle la manipulation. Donc l'objet marionnette pour moi n'a pas plus de forme précise aujourd'hui que n'en a le bâton entre les mains du conteur qui accompagne le bâton d'un geste et d'une parole.⁴⁵³

L'expérience du plateau vient démultiplier ces phénomènes grâce à la possibilité de souligner justement son ampleur déictique par des processus de distanciation ainsi que nous le confirme Nicolas Saelens lors de l'entretien que nous avons réalisé à l'issue de notre recherche :

P.D. : La figure du conteur est présente, elle fait le lien avec la nature « artisanale » de ce que propose Théâtre Inutile dans le sens où il s'agit de souligner un geste particulier. Le conteur n'est pas juste un personnage, c'est vraiment cette figure dans sa manière de dire le monde qui est exploitée dans la façon dont écrit Kossi Efoui et qui amène des jeux de transmutation, de métamorphose... Qu'est-ce que c'est le conteur pour toi ? Est-ce que comme l'explique Kossi Efoui, le conteur serait celui qui transforme un bâton en cheval alors que le bâton n'a pas bougé ? Ce n'est pas un bâton qui, par le biais d'un effet spécial de la technologie au plateau, de la vidéo, devient un cheval. C'est toujours bâton mais on se le figure comme un cheval. Ça transparaît dans le rapport à la façon dont est structuré le récit où il y a beaucoup de paraboles, beaucoup de fables, une sorte de récit fondateur pour recréer... Tu l'as dit, il s'agit de penser l'avenir, pour refonder quelque chose, une nouvelle vision...

N.S. : Oui, reprendre appui sur des fondements, des mythes fondateurs, effectivement. Faire entendre des voix, des mémoires, etc. et se dire tiens si l'on entendait cela aujourd'hui à quoi cela nous amènerait, etc.

P.D. : C'est précisément ce qui me semble compliqué parfois à s'approprier dans le théâtre de Kossi Efoui : ce côté très narratif souvent. Comment est-ce que toi tu tisses ce rapport à la fable ?

N.S. : Justement avec les éléments, avec le conteur. Le conteur est un manipulateur aussi. Là tu le dis en donnant l'exemple du bâton. C'est un jeu avec le spectateur, c'est-à-dire comment cela permet aussi à cet espace-là, d'un seul coup, de dire « ben voilà, je vous ouvre un espace et cela raconte une histoire et vous la voyez ici », avec cet élément, le bâton, le cheval. Il y a déjà un investissement du spectateur. Là où pour moi le théâtre a sa fonction, c'est de rendre à l'humain cette puissance-là. Lui donner la puissance de pouvoir croire qu'un bâton c'est un cheval. Et que c'est une puissance qui doit être entretenue. L'assujettissement, l'abêtissement de nos divertissements contemporains...

P.D. : Parce que c'est déjà un divertissement ? Enfin, c'est une autre forme de divertissement ?

N.S. : Oui, mais c'est un divertissement qui demande un véritable investissement du spectateur.

P.D. : Oui, c'est une implication.

N.S. : Si je dis tiens il y a un cheval, « hue ! », et que je te ramène un cheval, tu vas être éblouie parce que tu seras au théâtre et d'un seul coup il y aura un cheval sur le

⁴⁵³ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

plateau. Mais, tu ne pourras pas te projeter. Là, il y a aussi avec Kossi une entente très claire sur la convocation du spectateur et pour Kossi du lecteur, c'est-à-dire que le lecteur doit s'impliquer dans les textes et les spectacles.

P.D. : L'écriture de Kossi Efoi fonctionne un peu en séquences, d'ailleurs il parle de chaque pièce comme des modules, c'est particulièrement vrai sur *En guise de divertissement* parce qu'on était par ailleurs sur un dispositif de déploiement d'images. Mais en général, on retrouve une esthétique du « tableau » dans tes spectacles. Est-ce que tu peux parler un peu de cela ? Comment penses-tu la construction dramaturgique des spectacles ?

N.S. : J'essaie toujours d'être en perspective. Il y a toujours nécessité pour que le comédien, le manipulateur, puisse avoir ses appuis, qu'il soit en perspective. Il va raconter avec tel et tel objet et il a le contrepoint que l'on s'est raconté ou qu'il s'est fabriqué tout seul mais qui est invisible, qui n'est pas la fable au premier plan. C'est un appui, autrement dit ce qui permet qu'il soit toujours en perspective « de ». Ce qui fait du volume et donc de l'espace dans lequel le spectateur va pouvoir se mouvoir. En règle générale, il y a déjà un prémice de ce volume dramaturgique qui est déjà un peu là et il se constitue au plateau après, dans la pratique et dans le « faire » du plateau. On fait et on trouve après avec les comédiens, comédiennes ces appuis-là. C'est-à-dire que le conteur n'est pas juste le conteur. Il raconte mais il arrive d'un endroit. Il y a toujours un double fond qui ne sert pas forcément la fable au premier plan, mais qui permet un appui, une assise et qui raconte quelque chose. Ce n'est pas anachronique, ça nourrit le geste quoi qu'il en soit.⁴⁵⁴



Figure 30 *En Guise de divertissement* (répétition), Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁴⁵⁴ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Nicolas Saelens, inédit, voir volume des annexes, 2018.

De Kossi Efoui à Nicolas Saelens et dans l'expérience du compagnonnage et de l'écriture de plateau, on voit comment l'oralité, le conte et la figure du conteur qui rassemble ces deux éléments, sont les moyens d'une écriture – textuelle et scénique – qui sert les enjeux dramatiques puisqu'ils concernent à la fois les objectifs vis-à-vis de la réception et donc du spectateur mais aussi les outils de travail avec les comédiens au plateau, autant que les questionnements poétiques et politiques internes aux œuvres de Kossi Efoui. En effet, quelle meilleure figure que celle du conteur pour interroger l'histoire ? Le conteur permet une représentation directe de la relation à la mémoire et des réflexions qui en découlent à commencer par toute construction existentielle inéluctablement assujettie aux méandres du réel et vertige de l'être (rappelons que ces motifs sont particulièrement importants pour les poétiques afro-contemporaines qui sont construites sur le principe du vide et de la béance mémorielle). Conte et oralité sont donc des éléments constitutifs de la poétique éfouienne et s'ils se manifestent selon différentes modalités, et parfois par capillarité, ils opèrent surtout comme des éléments qui animent la dramaturgie du texte ou du spectacle mais qui raniment particulièrement le commun en mal de souffle poétique si merveilleusement illustré par le spectacle *Oublie !* déjà évoqué.

Au terme de la présentation des situations dramatiques et des fables que déploie le théâtre de Kossi Efoui, nous avons pu percevoir à quel point son écriture était habitée par une poétique du conte, ce dernier appartenant aux traditions liées à l'oralité. Au-delà de cette poétique qui habite et détermine les structures dramaturgiques chez Kossi Efoui, c'est aussi la figure du conteur sous forme d'avatars qui est fréquemment employée. Si le conteur a cela de particulier qu'il opère « des démultiplications de lui-même »⁴⁵⁵ pour parvenir à ses fins, et comme l'explique Kossi Efoui, ce qui importe alors c'est le geste qu'il produit et non les moyens qu'il utilise, la dramaturgie éfouienne semble procéder de la même manière. Signe, justement, d'un geste identique en partage. À l'instar du conteur, Kossi Efoui s'emploie donc à multiplier et à démultiplier les entrées diégétiques dans ses textes.

La question du récit au théâtre ne va pas de soi.⁴⁵⁶ C'est encore plus le cas au sujet des écritures contemporaines qui tendent à ne plus faire récit mais à laisser les corps scéniques prendre en charge ce qui constituait jadis les fondations de la structure dramaturgique :

⁴⁵⁵ DECHAUFOUR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

⁴⁵⁶ Voir : MONFORT, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392> et HENNAUT, Benoît, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 17 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6669>, (consultés le 04.05.2017).

l'histoire et l'action selon une dialectique clairement exposée. Mais le lecteur éfouien n'est justement pas en mal d'histoires. Au contraire, c'est un véritable plaisir de s'adonner aux jeux de pistes mis en place par l'auteur au sein d'un même texte ou encore d'un titre à l'autre, au fur et à mesure que se construit son œuvre en tant que corpus. Il semble faire appel de manière continue à un panthéon de figures imaginaires et à un réservoir de fables qu'il utilise, réutilise ou récupère d'un texte à l'autre (voir chapitre précédent), créant alors des effets de continuité et de rupture, ou de simples échos, qu'il est agréable de déceler mais qui permettent surtout d'accentuer un certain nombre de figures stylistiques ou d'enjeux idéologiques sans recourir à l'énonciation. Le lecteur circule donc dans un labyrinthe⁴⁵⁷ diégétique que l'analyse instaure comme relevant d'une architecture complexe et dont l'hyperstructuration permet de faire sens là où une lecture rapide risquerait de marquer l'arrêt sur une impression de désordre et de se fourvoyer dans la conclusion du non-sens, s'enfermant dans l'incompréhension la plus totale.

Cette complexité de l'architecture éfouienne est présente dès l'origine de l'écriture. Quand on aborde sa première pièce, *Le Carrefour*, on constate le recours au conte à l'intérieur d'une situation dramatique ayant déjà été déployée dans une construction relevant de la mise en abyme. Cette technique permet ici de sous-tendre dramaturgiquement aux enjeux de l'action principale sans rompre complètement le fil discursif :

La Femme : Il faut faire vite. Va te mettre là, dans l'ombre. Moi je vais le recevoir.

Le Flic : (*humant l'air*) Ca sent suspect par ici.

(*La Femme s'approche, fait son numéro de séduction. Mimes. Elle réussit à sortir avec lui.*)

Le Poète : Suspect. Suspect. Encore ce mot. Aussi loin que je me souviens, c'est toujours le même scénario, le même. Narines pincées comme un bouledogue qui flaire la mauvaise viande. Suspect. Au temps de mon ami, le peintre. Car il était classé suspect, lui aussi. Parce qu'il dessinait des images qu'on ne comprenait pas toujours. Alors de temps en temps les flics faisaient une descente chez lui et perquisitionnaient. Ils déchiraient ses livres et ses cahiers et ils brisaient ses tableaux. Et comme ils ne trouvaient toujours rien, ils l'emmenaient et le brisaient en petits morceaux pour perquisitionner en lui. Après cela, on le revoyait. Et lui passait toutes les heures de ses journées à se recoller, se replâtrer, à se remodeler. J'étais enfant. Je le regardais. Il disait que c'est pour l'intimider. Moi, je lui demandais : « Qu'est-ce que ça veut dire, intimider ? » Un jour, il est revenu. Et dans les restes de lui-même qu'il a rapportés et qu'il recollait, il n'a plus retrouvé sa langue. Et c'est fini. Il ne pourra plus jamais dire un mot. Un seul mot. Il ne peut que sourire.

C'est lui qui m'a appris à sourire et même à rire, à rire de tout : de moi-même, de mes fautes, de mes mésaventures. Il m'a appris à sourire. Il disait que le sourire seul fait vrai. Qu'on ne peut pas sourire faux. Qu'on ne peut pas sourire méchant ou sourire cynique. On fait un rictus. C'est tout. On retousse ses muscles comme on retousse les manches pour cogner. Et nul n'est dupe. Il m'a appris à voir aussi. Il avait ses yeux

⁴⁵⁷ Terme d'ailleurs employé de manière récurrente par Kossi Efoui notamment pour qualifier l'Histoire.

faits pour voir. De grands yeux de poète, grands comme les mers. Et pleins. Et voilés. Et quand ils te regardent, tu te sens transparent. Il m'a appris à voir à travers les choses opaques et closes, à prendre les choses de revers pour n'en deviner que l'endroit. Ici, on n'aimait pas ses yeux. On les trouvait suspects. On disait que c'étaient des gadgets d'espionnage, des caméras truquées, des yeux de sorcier, des yeux de voyant, des yeux de voyeur. Et voilà.

Lui, souriait parce qu'il ne savait pas qu'on allait les lui crever... (*Il s'écroule. Son cri attire la Femme et le Flic.*)⁴⁵⁸

La fable du peintre sera reprise dans *Que la terre vous soit légère* ainsi que dans *La Malaventure* qui compte quant à elle huit fables à l'intérieur de la structure dramaturgique à proprement parler. Le premier tableau est très bref. Il reprend la fermeture du *Carrefour* : un homme est détenu depuis si longtemps dans une cellule qu'il en a perdu la notion du temps ainsi que la mémoire. Ce dernier cherche à sauver un peu de liberté en s'évadant grâce aux pouvoirs inaliénables de l'imagination et du souvenir. Ce faisant, il voyage et rapporte des récits imaginaires plus vraisemblables que la réalité. Il rejoue aussi sa vie pour tenter d'en conserver les souvenirs et réécrit peut-être son histoire pour tenter de trouver la paix intérieure. Le deuxième tableau marque la bascule vers un autre niveau de lecture. Cette fois, nous entrons dans la tête du personnage évoqué au premier tableau et assistons à un dialogue entre l'avatar de ce dernier et un personnage appelé Elle. L'action se précise puisque nous apprenons que ces deux êtres attendent l'arrivée, le retour, d'un troisième personnage : Darling V. La conversation tourne vite à l'interrogatoire et on sent que Elle reste sur ses gardes en tentant sans cesse de démasquer Edgar Fall, un policier se faisant passer pour l'ami de Darling V.

Le troisième tableau est narré par Le Montreur de pantins qui fait d'abord le récit de la séparation puis des retrouvailles entre Elle et Darling V. On revient donc au procédé de mise en abyme qui souligne la volonté de faire distanciation tout en permettant de marquer le rappel sur le fait qu'il s'agit d'un homme qui rejoue sa vie, pour lui-même, du fond de sa cellule. Le quatrième tableau porte à nouveau sa focale sur les pantins qui s'animent et met en scène le dialogue de retrouvailles entre Darling V. et Elle avec quelques incursions du Montreur de pantins qui vient nous rappeler qu'il s'agit en fait d'un théâtre de figures. Ces prises de parole du Montreur de pantins nous font également basculer dans un univers étrange et moins réaliste qui permet d'imaginer qu'à partir de cette séquence l'homme reclus passe à la réécriture de son histoire et nous met donc face à une réalité totalement fantasmée et non pas de l'ordre du souvenir. Il s'agit en fait d'une séquence qui peut rappeler le mythe

⁴⁵⁸ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op.cit.*, pp. 78-79.

d'Orphée. On comprend que Elle serait morte (ou disparue) et que l'homme reclus tente de la garder vivante dans son esprit par une imaginaire cérémonie théâtrale. Au cinquième tableau, l'ellipse temporelle est brisée et l'homme reclus reprend le cours de son récit qui semble mener à l'avènement du décès ou de la disparition d'Elle et à sa propre incarcération.

S'il serait trop long de procéder à une présentation exhaustive de chaque séquence du drame (ou de démontrer ce phénomène dans chaque texte du corpus), notons qu'il est donc possible de dégager huit fables de *La Malaventure* :

1. Mise en abyme par le biais du personnage Montreur de pantins ;
2. Le Montreur de pantins introduit la fable de l'homme qui se tient debout sur un orteil (celui que nous appelons l'homme reclus) ;
3. L'histoire de Darling V. ;
4. L'histoire d'Elle (qui serait en fait Rachel) ;
5. L'histoire d'Edgar Fall ;
6. L'histoire d'amour entre Darling V. et Elle ;
7. L'histoire amicale entre Darling V. et Edgar Fall ;
8. L'histoire du Grand Oncle de Rachel (conte philosophique).

Si ces différentes fables n'apparaissent pas toutes par un principe plus direct d'emboîtement mais sont diffusées dans la parole qui est action, c'est parce que l'enjeu dramatique majeur est justement le récit de soi par les différentes voix du drame. Ce procédé dramaturgique tient certes du conte mais rappelle aussi la représentation archétypale de l'existence comme un labyrinthe insaisissable. *La Malaventure* est en effet un titre éminemment prophétique puisqu'il annonce la mauvaise aventure à venir. Il est ici à entendre comme une causalité de la vie, il s'agit donc en quelque sorte de déployer une fiction autour de l'idée de destin. Dans le maillage de ces huit fables, sont évoqués tour à tour le mythe d'Orphée, la représentation des frères ennemis, les traumatismes causés par la guerre, les conséquences de la claustration sur l'esprit humain, le processus démiurgique de l'artiste créateur, etc... C'est par l'entrée marionnettique que se structure la dramaturgie. En effet, la mise en abyme soulignée d'emblée par la présence d'un personnage « narrateur » (le Montreur de pantins), qui entérine le statut marionnettique des autres personnages du drame, permet à Kossi Efoui d'agencer sa dramaturgie selon le principe de l'emboîtement des récits et de la remontée mémorielle (anamnèse). Il part d'un temps « T » correspondant à la situation de l'homme reclus dans sa cellule pour remonter le fil des événements ayant conduit ce dernier à la réclusion (en asile psychiatrique semblerait-il, cette idée étant soutenue par le motif du Poète marginalisé, « maudit », considéré comme « fou », qui est récurrent chez Efoui).

L'écriture étant d'ordre cinématographique et la dramaturgie relevant d'une poétique de la mémoire, il n'est pas aisé au lecteur de faire le va-et-vient entre les différentes strates temporelles. Dans cette dramaturgie pour le moins fragmentaire et éclatée, le bouleversement de la structure tient surtout au fait qu'on alterne différents moments du récit qui parfois se croisent et se rencontrent. Ainsi, des scènes plutôt réalistes, qui font penser à des flash-back du héros, peuvent précéder des tableaux plus abscons et métaphysiques qui sont clairement des séquences fantasmées par ce dernier. C'est le cas, par exemple, de la quatrième séquence. Par ailleurs, le récit est dynamisé par des éléments historiques concrets (comme le massacre de la place Tian'anmen évoqué dans la huitième séquence ou les conflits armés en République Démocratique du Congo, en Côte d'Ivoire et au Biafra),⁴⁵⁹ des références à l'actualité ou encore par des micro-contes philosophiques qui permettent au lecteur-spectateur de saisir la portée métaphorique du projet dramatique.

Ces instabilités fondent ce que nous nommons « motilité poétique » au-delà des catégories esthétiques hybrides auxquelles recourt par ailleurs Kossi Efoui. Cette motilité (terme convoquant l'organique et désignant le mouvement en tant que déplacement et aussi par la mutation) poétique nous impose d'aborder l'espace-temps par le prisme du labyrinthe ou de la spirale. Le narrateur, à la fois intra et extra diégétique, construit son récit selon des associations d'idées, de souvenirs et d'émotions, et c'est ce processus mémoriel que la dramaturgie éfouienne tente de reproduire. Par ailleurs, s'il ne fallait choisir qu'un espace, ce serait, à notre sens, celui de la cellule de l'homme reclus. En effet, l'indétermination de l'espace-temps et le flou général qui entoure la dramaturgie de *La Malaventure* sont une conséquence directe de cette situation dramatique qui fait que le personnage-narrateur a perdu la notion du temps ainsi qu'une partie de sa mémoire.

À l'instar d'esthétiques de type baroque, la structure diégétique éfouienne n'est pas avare en fictions. Au contraire, une de ses particularités est l'enchâssement des fables. Comme d'innombrables poupées russes, les récits sont emboîtés les uns dans les autres et même, à plus grande échelle, d'une œuvre à l'autre... L'agencement général de ces multiples récits est principalement rendu possible par le biais de personnages narrateurs qui reviennent sur un événement de leur passé ou qui ont simplement recours à la fable pour se faire comprendre et/ou ne pas se faire prendre (éviter la censure tout en bravant l'interdit politique). En effet, dans la mesure où le théâtre de Kossi Efoui appartient davantage au registre épique qu'au registre mimétique, la parole y est, bien souvent, action (et plus rarement instrument de

⁴⁵⁹ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, *op.cit.*, p. 11.

l'action) ce qui implique que cette multiplication des récits passe par la parole elle-même et non par l'action dramatique. Ce phénomène est bien sûr le même que celui auquel on peut assister lors d'une veillée animée par un conteur. Néanmoins, nous souscrivons surtout à l'analyse de Laurence Barbolosi qui explique que « Kossi Efoui utilise le corps de son texte dramatique pour y inscrire le lieu de la catastrophe, pour reprendre une terminologie classique de la tragédie, autrement dit, comment son texte poétique prend en charge dans sa matière même le témoignage d'une violence qui ne peut plus se transmettre ni de manière épique, ni de manière dramatique ».⁴⁶⁰ Schématiquement, nous dirions donc que la plupart du temps c'est un récit qui amène un autre récit, ou bien encore l'évocation d'un personnage qui en conduit un autre à faire le récit d'une anecdote concernant le personnage évoqué. Les phénomènes d'enferment qui produisent le geste de remémoration sont les éléments permettant d'expliquer la quasi impossibilité de sortir du récit rapporté ou de penser un dispositif pluridiégétique dans lequel ce serait l'action qui engendrerait l'action.

2.3. Permutabilité et esthétique séquentielle

La séquence peut désigner dans le langage courant une suite ordonnée d'éléments divers qui, bien qu'étant indépendants les uns des autres, se succèdent pour former un tout et constituer une narration générale. Mais ce terme emprunté au vocabulaire cinématographique⁴⁶¹ renvoie aussi à une figure de style visuelle, le plan-séquence, qui induit un principe de mouvement linéaire allant à l'encontre des effets de ruptures et de montage. Le plan-séquence désigne une approche non morcelée qui vise à coller davantage au cadre spatio-temporel tel que peut l'éprouver quotidiennement le spectateur. C'est la raison pour laquelle on confère à cette technique des capacités immersives exemplaires. Pris dans un cadre imposé par la caméra, le plan-séquence permet néanmoins de construire une dynamique en mouvement qui répond à une esthétique du déplacement et d'un principe de motilité. Il impose donc au regard une sorte de voyage immobile. Dans le domaine musical, la séquence désigne également une forme chantée de poèmes liturgiques monodiques. Là encore, une forme unitaire semble prévaloir sans empêcher mais, au contraire, pour permettre une permutabilité du matériau.

⁴⁶⁰ BARBOLOSI, Laurence, « Le corps-texte comme dernier palimpseste », in Sylvie Chalaye dir., *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p.128.

⁴⁶¹ N'oublions pas l'influence du cinéma sur les écritures théâtrales contemporaines.

Transposé à l'écriture dramatique, ce principe permet de faire émerger des îlots d'unité au sein de poétiques ayant tourné le dos à un découpage classique du drame en favorisant des principes de discontinuité, l'organisation en plusieurs parties et en remettant alors en question la dialectique de l'action qui prévalait jusqu'à l'avènement du théâtre dit « moderne ». La conséquence de cet éclatement vis à vis de la forme initiale nous a amenés à repenser les normes du drame en étant davantage attentifs aux effets de ruptures, de variations, de polyphonies et d'hétérogénéité. Dès lors, le recours à l'équivalent textuel du plan-séquence permet d'assurer une construction dramaturgique et donc de faire tenir l'ensemble. À l'instar de la « choralité »,⁴⁶² la séquence permet de réunir des principes antagonistes et d'imposer une esthétique unitaire (et donc cohérente) malgré une poétique diffractée. Cette notion permet également d'aborder la dramaturgie comme ouverte à une pluralité – de formes, de registres, de modes d'énonciations tout comme à l'effervescence de personnages, d'actions ou de thématiques... - elle préside donc au principe de motilité poétique constitutif du geste éfouien.

La séquence est donc une forme intéressante dans la mesure où elle permet de réunir des éléments qui s'opposent. Au sein d'une même œuvre, un découpage en « séquences » permettra paradoxalement des effets de « continuité » grâce à la juxtaposition de moments dramatiques équivalant à des « scènes » ou à des « scénettes », encore appelés « tableaux », entrecoupés par des effets de rupture marquant le passage de l'un à l'autre que le montage général, encore appelé « collage », reliera ou non pour imposer un sens global. Parfois, la séquence conduira à l'isolement d'un élément de détail pris dans le mouvement d'ensemble nous conduisant alors à assister à un « séquençage dramaturgique ». Cet effet suit aussi le principe du « chapitrage » et favorise un univers pictural qui procède par cadres et par « détails » au sein d'œuvres plastiques plus importantes. L'univers cinématographique et la rythmique qui lui est propre fait partie des structures dramaturgiques et narratives de Kossi Efoi comme en témoigne la « table » figurant à la fin du roman *La Fabrique de cérémonies* :

I
Buste : fragment d'un personnage
9
II
Le lamento des fantômes
25
III

⁴⁶² Voir MEGEVAND, Martin, « choralité », in RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 36.

La nef des fous (détail)	39
	IV
Nature morte avec statue	55
	V
La consommation des siècles	81
	VI
La conjuration des sauterelles	101
	VII
Fermer l'œil de la nuit	124
	VIII
La nef des fous (détail)	161
	IX
La nef des fous (détail)	180
	X
La nef des fous (détail)	209
	XI
Le couchant des Cosmogonies !	
Ah ! que la vie est quotidienne...	
(Jules Laforgue)	234
	XII
Générique	249 ⁴⁶³

De même que pour la multiplication des récits, les théâtres de marionnettes privilégient ces découpages en séquences dans la mesure où les pantins permettent une mise en effigie de la parole plus qu'ils ne portent une action à proprement parler. *A contrario*, la marionnette contemporaine, qui par une succession de séquences d'images tend parfois à se passer de texte, sollicite l'imaginaire du spectateur, l'implique à titre silencieux, mais lui laisse le champ assez ouvert pour qu'il puisse y investir sa propre interprétation, aussi plurielle soit-elle. Dans ce cas de figure, qui peut également concerner les poétiques de la danse, le séquençage permet à la dramaturgie du plateau de faire émerger le sous-texte de l'œuvre. Ces apparitions continues de fables dans la structure générale entraînent bien sûr un effet de séquençage qui dépasse le découpage initial lui-même souvent pensé sous forme de tableaux, de séquences, de parties, etc. Tout fonctionne selon le pré-découpage symbolique d'un cadre qui est posé par l'auteur et dans lequel va évoluer la fiction et se déployer l'écriture. Les effets

⁴⁶³ EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, op.cit., pp. 253-254.

du séquençage se font bien sûr à la faveur de la primauté de l'image, d'une écriture visuelle donc, qui en favorise l'émergence. Pour rendre compte de la dimension plastique de la langue (qui détermine chez Kossi Efoui l'envergure marionnettique de l'écriture) mais aussi de l'aspect matériel de ce qu'elle permet d'exprimer, ici souvent des états d'hommes via des états de corps, l'écriture permet l'émergence d'images et ce sont ces images que l'auteur va travailler. Nous l'avons déjà dit, la question de la corporéité est fondamentale dans la poétique éfouienne, où la parole autant que la structure sont animées, entre autres, par l'oralité. Il s'agit de donner à voir des instances personnifiées (et on trouve d'ailleurs de multiples occurrences personnifiant la Douleur, la Justice, le Présence – la Présence - nous reviendrons plus loin sur une approche du personnage) prises dans des situations particulières qui les conduisent à faire récit et à devenir, *hic et nunc*, personnages narrateurs plus qu'acteurs (au sens où leur corps sont justement plutôt déterminés par l'inertie).

Créant un contraste entre la situation dramatique vécue physiquement (l'inertie) par les personnages et celles que ces derniers engendrent par leurs paroles, le lecteur-spectateur assiste à une duplication des espaces dramatiques. Il y a d'un côté l'espace premier, qui favorise un cadre initial inextinguible et, de l'autre, les espaces mentaux amenés par la parole qui délitent le cadre spatio-temporelle dans une dynamique totalement antagoniste où l'élasticité des matériaux du récit est exploitée à l'infinie. En ce sens, Kossi Efoui textualise en quelque sorte certains procédés cinématographiques et porte sa focale, çà et là, sur des situations particulières en faisant des va et vient entre les temps, les lieux et les échanges entre les différents personnages. L'hétérogénéité de la forme qui mêle tranches de vie, anamnèses, paraboles ou analèpses, suggère des entrées et des sorties par rapport au cadre initial.

Ici, l'impossibilité du lieu traduit l'impossibilité du dire et provoque le morcellement du dialogue et de la dramaturgie. Le geste de l'écriture devient alors la représentation de réalités historiques révélant les « non-lieux »⁴⁶⁴ contemporains et les espaces fictifs construits en Afrique à l'issue de la colonisation. L'impératif de s'exposer au pluralisme, à ce carrefour identitaire et culturel en refusant d'être ethnicisé, est le message transcendantal que prône Kossi Efoui chez qui « écrire, c'est creuser indéfiniment le même sillon et retourner la même terre, celle de l'ensevelissement » parce que « l'écriture reste toujours départ, elle n'est jamais aboutissement, mais quête et voyage ».⁴⁶⁵ La motilité poétique dont témoignent les compositions dramatiques et littéraires qu'il imagine relève de cet acte de « bêchage »

⁴⁶⁴ AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁴⁶⁵ CHALAYE, Sylvie, « Kossi Efoui : rencontres et points de suspension », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone, op.cit.*, pp. 49-54.

sémillant pour retourner et mettre sens dessus dessous ce qui constitue le commun et ses opinions aujourd'hui. Mais aussi pour faire resurgir ce qui est enfoui, ce qui est tu, ce qui n'a pas voix au chapitre puisque 'on « n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire »... Les identités bloquées tendent au mouvement entendu au sens philosophique du terme comme une échappée psychique. Les personnages arrivent malgré eux au carrefour de leur vie, un carrefour où chacun doit se retrouver afin de prendre conscience des mutations nécessaires à opérer, de l'inéluctable évolution et de la quête de renaissance sans cesse renouvelée. C'est en ce sens que Kossi Efoui dit « qu'il y a toujours quelque chose qu'il faut accepter de faire mourir parce qu'il faut quotidiennement renaître, parce que l'homme n'a pas le droit de s'enfermer dans une définition. »⁴⁶⁶

Un autre élément concourant à rendre perceptible cette motilité de la poétique éfouienne, au-delà des effets de séquençage dramaturgique et les structures pluridiégétiques étant à rattacher à l'ancrage du conte et de l'oralité, concerne l'hétérogénéité du texte qui est fortement dynamisée, chez Kossi Efoui, par la musique et la poésie (deux principes indissociables de l'euphonie et de l'oralité). Un aperçu de ces phénomènes a déjà été donné quand il s'est agi de montrer en quoi le matériau textuel éfouien se composait d'une part importante d'intertextualité et de transtextualité (rappelons par exemple qu'un poème de Rimbaud ou de Baudelaire figurent dans le texte du *Choix des ancêtres*), d'un univers référentiel fort dont le but était de faire résonner des voix. Musique et musicalité, poésie et poéticité sont au cœur de la dramaturgie éfouienne et font partie des poétiques qui permettent de saisir le geste dans son ensemble, qu'il s'agisse du texte et ou de la scène. Elles nourrissent donc le principe poétique plus global propre à l'écriture de Kossi Efoui qui se veut par essence toujours en devenir et qui inscrit mouvement et ouverture comme des principes fondateurs en opposition à tout ce qui pourrait « fixer » et dès lors aliéner. Dans l'élaboration diégétique et dramaturgique, Kossi Efoui ne cesse de faire montre d'une recherche d'éléments organiques qu'il combine pour proposer de manière singulière et inédite de nouvelles formes aux compositions esthétiques inédites mais éminemment contemporaines.

Qu'est-ce qu'un poème ? Quels sont les mystères et les pouvoirs de la création artistique ? Qu'est-ce qui explique que le poète ait été de tout temps une figure marginale, souvent qualifiée d'hérétique, renvoyé dans les marges de la société et les abymes de la folie ? Toutes ces questions sont celles que posent la présence de la poésie et de la figure

⁴⁶⁶ EFOUI, Kossi, « La crise de la culture et autres réflexions », entretien accordé à Bernard Chenuaud, in *Théâtre Sud*, n°2, l'Harmattan, Paris, 1990, p. 67.

du poète dans les œuvres de Kossi Efoui qui, comme nous l'avons déjà évoqué, met en scène le geste créateur lui-même en favorisant la récurrence de la mise en abyme. Dès *Le Carrefour*, on pressent une réflexion sur la nécessité-poétique comme processus salvateur face à l'oppression mais aussi comme masque, c'est-à-dire comme outil permettant de dissimuler pour assurer sa survie dans des conditions hostiles :

La Femme : Tu ne peux pas savoir par quoi on l'a fait passer...Il sentait des frissons dans ses pores. Alors, il sauvait quelques-uns de ses rêves, les plus vieux ; il les sauvait de l'érosion en les dissimulant sous des poèmes, en les transformant en mélodie. Il les sculptait dans l'ébène, dans la roche, tout ce qui possède une mémoire dure. Il sentait des frissons, des désirs, des appels de quelque chose autre. Alors, il s'est enfui en emportant ses rêves les plus légers.⁴⁶⁷

Pour Kossi Efoui, « un poète, c'est quelqu'un qui sait dire la réalité dans la langue des rêves »,⁴⁶⁸ qui saurait donc la traduire dirions-nous. Cette « langue des rêves » qu'il évoque est aussi l'image métonymique des pouvoirs de l'imaginaire, de la fable et du rêve lui-même qui manque tant à nos sociétés happées par les angoisses dystopiques et les scénarii catastrophes que relaient les médias. C'est la raison pour laquelle Kossi Efoui explore les territoires du langage à travers une écriture intergénérique qui mêle concrètement prose narrative ou dialoguée, passages lyriques, de poésie ou de chants, qui mettent en tension des espaces clos, bien souvent mentaux (comme celui d'un personnage incarcéré) avec une forte aspiration à s'affranchir de toutes formes de carcans - en particulier des déterminismes culturels et sociaux hérités de l'histoire.

Au-delà d'une écriture qui a toujours mêlé les genres mais qui est de moins en moins prosaïque, le rapport à la « poésie », dans les œuvres de Kossi Efoui, se manifeste tout d'abord au sein de la fable (nous avons vu que chez lui elles sont nombreuses et qu'elles agitent de multiples figures à l'instar de celles que fait apparaître le conteur) *via* des objets scéniques comme « le déambulatoire à poèmes » de *Io(tragédie)* ou la récurrence d'un personnage anonyme de poète qu'on retrouve dans pratiquement tous ses textes. Cette figure emblématique du poète porte à elle seule une forme de mise en abyme de la parole auctoriale qui correspond au processus d'accomplissement de l'œuvre, du texte dramatique, qui chez Kossi Efoui est à aborder sous l'angle du « corps-texte », un phénomène déjà esquissé autour du principe marionnettique et sur lequel nous reviendrons plus en détails par la suite. Cette

⁴⁶⁷ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., p.81.

⁴⁶⁸ EFOUI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, p. 11.

figure de poète est, bien sûr, caractérisée par un usage spécifique du langage qui dit ce que revêt la « poésie » pour l'auteur lui-même. Ce langage est souvent mentionné comme étant de l'ordre d'une « parole tordue » (c'est un motif qui se fera récurrent chez Efoui, nous y reviendrons également) qui renvoie à la fable et à l'imaginaire. La forme du dialogue travaille la spectacularité et la poéticité de la parole. L'action dramatique se structure souvent autour de processus eux-mêmes liés à la mise en abyme puisqu'il s'agit fréquemment d'acteurs qui tentent (sans trop y parvenir) de mener à bien une création. Le geste artistique interroge donc l'acte poétique par ses modes de production eux-mêmes.

La pluralité des écritures et des langages scéniques qui préoccupent Kossi Efoui et Nicolas Saelens depuis dix ans rendent bien compte d'un recours à l'intermédial qui déplace sens et usage premiers des mots ou des objets. Sans rien sacrifier au récit, la « poésie » affleure à la fois par la parole, qui travaille la matérialité de la langue, sa plasticité, sa physicalité, mais aussi par l'image plastique construite autour de l'objet marionnettique qui impose alors lui-même un langage poétique. Depuis la création du *Corps Liquide*, la question des mauvais traitements infligés aux corps dans l'espace public s'est faite de plus en plus présente au fil des spectacles jusqu'à *En Guise de Divertissement*, en 2013. Ce spectacle met en scène une cérémonie funéraire visant à déterrer plus qu'à ensevelir. Dans *Oublie !*, il est aussi effectivement question de ramener le « monde des histoires », un monde éminemment musical puisqu'il prend la forme d'un instrument dans la fable – l'instrument aux trois parties que doit retrouver et rassembler *Enfant - dans le monde des Hommes*. De tableaux en tableaux, les histrions d'*En Guise de Divertissement*, conte désenchanté, se livrent à une véritable procession autour du corps du mannequin appelé l'Oiseau et dont l'anthropomorphisme ne permet ici qu'un rapprochement avec les ruines allégoriques d'une figure humaine.



Figure 31 Les mannequins réalisés par Norbert Choquet pour *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Sa structure reprend celle du corps humain, il en va de même pour son poids et ses articulations. Mais son aspect extérieur varie et, tout au long du spectacle, il apparaît sous différentes formes, différents états de corps : anonyme, décharné, rapiécé, en lambeaux, squelettique. Il signale clairement le morcellement, la béance – l’usure et la souffrance... Au-delà de l’indéniable expressivité de la forme, comment décrypter la « poéticité » qui émane d’un tel dispositif ?

Si la « poésie », ainsi que les adjectifs qui en découlent, ne dépend d’aucune définition stricte et, c’est sans doute d’ailleurs la raison pour laquelle nous en abusons parfois, l’incertitude qui caractérise la difficulté à la définir est également le signe intrinsèque de sa nature labile, mouvante, et donc de la porosité de ses contours. Ce caractère insaisissable semble être plutôt de bon augure car il indique que les éléments qui nous entourent et, sur lesquels nous pensons si souvent avoir une maîtrise totale, peuvent encore nous surprendre. Y avoir recourt signifie que nous cédon au mystère et à l’invisible, à ce qui constitue les tenants immatériels de nos vies intérieures mais aussi des éléments qui nous entourent. C’est accepter de laisser l’expérience nous traverser par le biais de tout ce que la poésie permet de déplacer et de dévoiler, sur ce qui nous échappe mais qui nous anime. Cet adjectif entérine un rapport au monde qui laisse donc une place à l’inconnu, à l’invisible, et relève davantage d’une attitude, sens que nous donnons au « *gestus* » éfouien. Cette attitude à laquelle le créateur invite alors le lecteur-spectateur est sans doute le terreau des révolutions dramatiques cherchant à transposer le sens vers la sensation.

Mais alors si la tentative de définir la « poésie » semble vaine bien qu’elle puisse émerger et surgir partout, à tout moment, selon quelles modalités nous serait-il néanmoins possible de l’appréhender ? Sans doute en premier lieu par le prisme du langage. Le « poétique » passe d’abord par un effet de surprise qui nous saisit à l’endroit de l’expérience vécue et ressentie (ce qui nous renvoie à nouveau au geste du conteur).⁴⁶⁹ Pour ce faire, il emprunte toutes les formes de langages existant (verbal ou non) comme autant de véhicules permettant de faire surgir de l’étrange – de l’étranger ... Bien sûr, c’est aussi la question de la sublimation du réel qui est en jeu et qui traduit la révélation par la forme, de la face cachée du monde – qui est le siège de l’« apparition ». Une des caractéristiques qui revient quand on tente de définir la « poésie », dans toute sa pluralité, est d’évoquer le souci d’expressivité de la forme à partir d’outils puisés dans les éléments du réel (ce qui nous renvoie au mode de production du texte éfouien et à sa vision du travail de l’acteur). Il s’agit donc d’une torsion

⁴⁶⁹ Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre, *op.cit.*

du réel, d'un intervalle, d'un écart, d'un langage déformé – propre à l'idée d'une « parole tordue » qui, par le déplacement du ou des sens, dégage et ouvre l'horizon des possibles à l'infini en permettant à chacun d'y investir une part de soi et de la faire résonner. Là encore, l'attitude suppose d'accepter d'éventuelles contradictions avec nos principes matériels et nos besoins normatifs de « vraisemblance ». La poésie suppose ce jeu de masques entre les lignes où dans le surgissement des marges dont il faut savoir se saisir pour créer ou pour révéler.

L'espace du paradoxe que travaille la marionnette rappelle le rapport qu'entretient la poésie aux mots en « opérant une confusion fertile : celle qui permet de déborder des significations closes où la réalité est prétendue évidente – comme si elle n'était pas une construction sans cesse recommencée par la manipulation du langage ». ⁴⁷⁰ Si la « poéticité » du corps marionnettique réside, entre autres, dans son rapport transgressif au réel, aux limites et aux catégories du vivant, c'est parce la « poéticité » de la parole poétique suit cette dynamique de transgression. La transgression est un élément important pour comprendre l'écriture de Kossi Efoui qui s'origine dans une politique totalitariste à laquelle il répond par une poétique de la sédition corporelle qui gagne donc l'esthétique du texte dans ses aspects sémantiques. Todorov l'explique clairement en guise de conclusion dans son article sur les « anomalies sémantiques » :

Si l'on a éprouvé le besoin de transgresser les lois du langage, c'est qu'on a ressenti le langage comme un interdit. Comme il est le seul intermédiaire entre l'homme et le monde, le monde se trouve dissimulé et travesti par le langage ; et l'accès y est interdit par ce langage même. Ainsi la force qui a poussé l'homme à dépasser le langage en poésie vient de la même source que le désir, présent aujourd'hui comme jadis dans la méditation philosophique, de s'interroger sur la possibilité de traduire fidèlement par le langage l'objet de la pensée. On trouve dans l'attitude des poètes une réaction intuitive devant l'impuissance profonde du langage qui nous condamne à rester ses prisonniers pour toujours. Toutefois, la transgression poétique, comme toute autre transgression, ne nous amène pas à un état où l'interdit disparaît ; c'est une transgression avortée mais qui a le mérite de créer l'objet de la contemplation esthétique. ⁴⁷¹

De par son appartenance à un indéniable entre-deux, une matérialité anthropomorphe ou non, la marionnette est une représentation exemplaire de la manière dont le corps impose un langage qui relève du « poétique ». S'affranchissant d'un rapport purement instrumental au plateau, elle charrie des enjeux philosophiques qui impliquent également un détachement

⁴⁷⁰ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretiens/IIM, p. 171.

⁴⁷¹ TODOROV, Tzvetan, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, N°1, Didier/Larousse, 1966, pp. 100-123.

esthétique vis-à-vis de ce qui définit notre rapport à l'objet. Le fait qu'elle s'ancre dans une matérialité quoi qu'il en soit hors-normes (et ce même quand elle tend vers l'hyperréalisme) est à l'origine de l'effet de surprise, souvent irruptif voire intrusif, qui produit parfois un effet de malaise chez le spectateur. La « poéticité » de ce corps parfois « monstrueux » demeure néanmoins indéniable dans la mesure où il appartient toujours à l'envers symbolique de la représentation. La marionnette est un moyen détourné, métaphorique, de dire ou de symboliser quelque chose, à commencer par un état. Dès lors, les créations « marionnettiques » entendent plus souvent représenter qu'incarner ou reconstituer (la nuance est capitale dans le traitement de sujets historiques / mémoriels). Il s'agit même, grâce à elle, de métamorphoser le réel plus que de le fictionnaliser. Elle rejoint donc le besoin d'offrir une physique à la métaphysique comme dirait Kantor. La marionnette confère, en effet, une physicalité à l'invisible, à l'Absent-ce, au métaphysique ou au conceptuel, raison pour laquelle on la retrouve fréquemment dans des poétiques à ressorts allégoriques ou encore spectrales, de fantômes, d'apparitions et de revenants. Sa dimension plastique permet de déplacer l'ordre du sens et de l'entendement à un niveau sensible, il s'agit donc d'une « poéticité » universelle puisqu'elle peut parler à tous les hommes, en dehors des carcans que sont les frontières culturelles, linguistiques, nationales...

Si l'usage poétique de la langue se fonde sur un déplacement du sens qui joue également sur le regard que nous portons alors à la fois au signifiant et au signifié du mot, cette dynamique se trouve accrue au plateau et, souvent, c'est alors que la scène redirige les perspectives de notre regard que nous sommes happés par la « poésie »... Cette idée semble très concrètement être le moteur de nombreux usages poétiques du quotidien qui se sont multipliés dans le théâtre contemporain jusqu'aux formes de théâtres documentaires. La fabrique du regard est au cœur du spectacle *En Guise de divertissement* dont le propos est ancré dans des données historiques marquantes : des bûchers où l'on brûlait les sorcières en place publique au *reality show* en passant par la chosification de l'homme, les pratiques d'exhibitions de l'« autre » (zoos humains) ou encore en évoquant les podiums de mode sur lesquels défilent des corps de plus en plus déshumanisés...

Le corps marionnettique, celui de la scène ou du plateau, qui inspire le geste éfouien et anime sa dramaturgie, tient lieu de refuge pour lutter contre l'oubli des « voix enfouies » que le dispositif muséal et les habitudes de commémorations semble figer. Le spectacle permet cette réactivation de la mémoire soutenue par l'idéal de la marionnette. Il s'agit d'un corps poétique à plusieurs égards (plastique, philosophique, musical...) qui, par l'allégorie, impose

une parole et rend plausible la rémanence des voix de l'histoire. La « poéticité » du corps marionnettique tient donc dans sa capacité à détourner, à déplacer, en vue d'une esthétique du dévoilement répondant elle-même d'une dynamique de révélation. Plus particulièrement chez Kossi Efoui, il s'agit de révéler ce qu'on ne tient pas à dévoiler, de mettre au jour ce que nous portons clandestinement, de l'intime, du secret, de la honte, du trauma et tout ce qu'on souhaiterait garder à l'abri des regards... Les corps poétiques du spectacle entrent alors en résonance pour dire la violence du monde, la blessure et la souffrance mais sans actualiser ces derniers. En créant même de l'inouï, du merveilleux. La démarche de la Cie Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui répond à la recherche formulée par Antonin Artaud d'un « être intégral de poésie » convoquant alors toute la portée du rituel théâtral en en revisitant les modalités.

Deux éléments extérieurs habitent, la poétique du drame éfouiien et participent de son animation dans une relation qui les lie au dispositif « corps – voix » et qui les rattachent à la question du conte et de l'oralité ou encore à la musicalité. Le vaudou, le blues mais aussi les *negro spirituals*, déjà légèrement évoqués dans notre partie sur l'intertextualité, sont effectivement des motifs, des sujets, utilisés par Efoui autant que des poétiques qu'il s'approprie dans l'esprit d'un renouvellement dramatique.

2.4. Convulsions, polyrythmie et syncope

Si la « poésie », que nous venons d'évoquer comme un motif devenu dispositif au sein de l'écriture textuelle et scénique, est un art de la recherche rythmique par excellence, la polyrythmie désigne la superposition de plusieurs parties phonées ayant chacune un rythme différent et dont les points d'appui ne coïncident pas entre eux. Il s'agit de superposer plusieurs rythmes d'accentuations différentes, par exemple binaires et ternaires. Chaque partie rythmique est appelée « motif » quand il s'agit d'un rythme qui se répète. La notion de rythmique, et donc de polyrythmie, ne se limite pas à des parties de percussions. Les polyrythmes sont en effet utilisés dans de nombreux styles, du métal à la musique traditionnelle africaine ou indienne, sans distinction du point de vue des instruments utilisés. Exploité ici en tant que concept dramaturgique, nous retiendrons principalement de la polyrythmie son caractère multiple et l'idée de superposition qui l'accompagne. À la jonction du multiple et du superposé, c'est bien entendu la question de la rupture qui se forme, rupture déjà évoquée dans ce qui la lie au positionnement de notre auteur. Une rupture que nous

envisageons poétiquement sous l'angle de la syncope qui rappelle la chute du corps en mouvement et qui s'appuie sur des effets de séquençage.

La syncope est un motif issu de la musique jazz qui consiste en une prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible. Mais nous exploiterons bien entendu l'envers pathologique du terme « syncope », c'est-à-dire la perte de connaissance brutale et complète, généralement brève, avec un état de mort apparente, l'évanouissement, la défaillance, la disparition temporaire dans une sphère totalement inconnue. À l'instar de son usage en rhétorique, la question du métabolisme se veut ici féconde en ce qu'elle corrobore par une approche morphologique, que le drame tentera d'explorer de manière expérimentale, l'altération (l'anomalie) d'une forme d'intégrité par addition, suppression, substitution ou permutation d'unité(s). La dramaturgie de Kossi Efoui qui est en soit un matériau composite ainsi que nous venons de le voir correspond donc tout à fait à cette idée.

Ramené sur le plan dramaturgique, ce mouvement qui oscille donc entre temps et contretemps représenterait essentiellement des effets de rupture se produisant dans le discours dramatique (par extension du discours musical) lorsque la régularité se trouve brisée par le déplacement de l'élément (que la musicologie nommerait accent rythmique) attendu. La question de la rupture est évidemment au centre des mutations du drame à l'ère moderne et contemporaine, comme le montrent la plupart des chapitres de la *Poétique du drame moderne*⁴⁷² de Jean-Pierre Sarrazac qui s'ouvre sur la problématique du « drame refusé », de la « fin du bel animal » aristotélicien et sur les effets de « dédramatisation » que l'auteur décrypte entre autres via le phénomène de « l'interruption ». L'ensemble de l'ouvrage abonde dans le sens de la rupture, qu'il s'agisse du « [changement] de mesure », d'aliénation, de « scène sans fin », d'épique, de « choralités » et bien sûr des « discordances » de la forme « rhapsodique » que Jean-Pierre Sarrazac entend alors théoriser en guise d'alternative à la funeste notion de « théâtre postdramatique »⁴⁷³ proposée plus tôt par Hans-Thies Lehmann. Ce dernier aborde quant à lui les nouvelles formes dramatiques par le prisme de la déconstruction, de la destruction d'une certaine dynamique portée jusqu'alors par un théâtre qui serait plus fondé sur la dialectique. La rupture dont nous entendons parler ici est bien sûr d'ordre esthétique. Elle concerne le modèle dramaturgique tant du texte de théâtre que de la représentation au plateau. Nous avons montré en première partie comment Kossi Efoui était en quelque sorte « l'homme de la rupture » au sein même de l'historiographie des théâtres

⁴⁷² SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op.cit.

⁴⁷³ LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

afro-contemporains. La question de la transgression⁴⁷⁴ fait ici aussi retour parce que ces effets de ruptures traduisent le besoin d'un décrochage vis-à-vis de l'existant pour permettre de construire quelque chose de nouveau, de pouvoir « exister » au sens plein du terme et donc en pleine possession de son intégrité physique ou psychique.

Au-delà des désaccords et des ajustements proposés d'une génération à l'autre par la critique, les études mettent en relief la féconde rencontre des multiples langages artistiques et la remise en question des caractéristiques génériques qui prévalaient jusqu'alors dans la construction dramatique. Si la négation du drame est donc à exclure, il n'en demeure pas moins que son évolution se pense sous l'angle de l'affranchissement aux catégories circonscrites et à l'avènement d'une concordance de signes⁴⁷⁵ qui fait écho au pluralisme travaillé dans la matière texte à travers la tension qui se cristallise autour des corps et des voix. Kossi Efoui s'inscrit en effet dans ce mouvement contemporain qui s'autorise subtilement (sans craindre la cacophonie) un « nouveau partage des voix »⁴⁷⁶ où coexistent polyphonie, choralité et effets de chœurs, combinés par le principe de la musicalité de l'écriture, à l'intérieur même du dialogue – que Sarrazac nous invite désormais à penser comme un « polylogue ». Cette mutation du dialogue en est une avant tout par le biais du regard que nous portons sur la forme et de l'analyse qui y est en quelque sorte applicable. En effet, la pluralité des voix semble indissociable de l'évolution du personnage et entend représenter le caractère dialogique de chaque individu en le considérant comme porteur, si ce n'est d'une dialectique intrapersonnelle, tout au moins, des signes d'une humanité multiple à l'œuvre en tout un chacun⁴⁷⁷. Par conséquent, cette mutation se donne malgré tout à voir de manière concrète par le motif de « l'égarement », du manque de communication ou encore de la « non-coopération ».

Si ces constats, propres aux dramaturgies occidentales qui sont quasiment les seuls objets de ces études, ne peuvent s'appliquer de manière systémique à toutes les écritures théâtrales contemporaines, il faut souligner qu'ils ne sont par ailleurs pas des motifs structurants dans le cadre de la poétique éfouienne qui ne postule pas la dissolution de l'individu mais s'inscrit

⁴⁷⁴ La transgression est un motif récurrent des poétiques afrodescendantes. Pour exemple : MIANO, Léonora, *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016.

⁴⁷⁵ Concordance particulièrement avérée pour les esthétiques de plateau.

⁴⁷⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, op.cit.*, p. 243.

⁴⁷⁷ « C'est bien cette pluralité des voix à l'intérieur d'un même soliloque qui confère leur dimension dialogique à un grand nombre de pièces modernes et contemporaines. A partir du moment où une dramaturgie de l'homme ordinaire – c'est-à-dire de l'espèce humaine, et de l'espèce humaine donnée comme périssable, voire comme susceptible de s'anéantir elle-même – supplante la dramaturgie des grands personnages, chaque individu est supposé contenir à lui seul toute l'humanité. », *Ibid.*, p.252.

dans une philosophie proactive, à rebours donc de toute passivité, ou d'apathie bien qu'une forme d'inertie soit exploitée pour mieux être renversée dans cette interrogatoire d'entre-deux qui lie le théâtre de Kossi Efovi à la marionnette. En partant de cette notion de « polylogue », bien que Sarrazac entende dans un premier temps la circonscrire à « une parole solitaire à plusieurs voix [...] ou encore [à une] polyphonie limitée à un seul personnage, [comme] un dialogue insulaire », ⁴⁷⁸ et, en postulant son enracinement dans un rythme qui se voudrait terreau dramaturgique, nous abordons le motif polyrythmique et sa métabolisation somatique, la syncope pour révéler, entre autres, que la poéticité de l'écriture éfouienne relève de son rapport au blues. Dans un premier temps le blues était diffus dans les éléments discursifs. On le retrouve par exemple dans *La Malaventure* : « Darling V. : Initiation à la guitare blues sur les trottoirs du quartier B. J'ai mis en musique Langston Hughes : Le Blues du chemin de Fer. Et je relisais un article dans lequel il est dit que le boogie-woogie est né des rails ». ⁴⁷⁹ Par la suite les références se feront plus explicites notamment dans *Io (tragédie)* avec le personnage du Hoochie-koochie-man qui renvoie à un morceau écrit par Willie Dixon et repris par Muddy Waters ou encore Eric Clapton, évoquant le mythe du « mojo » créateur auquel nous déjà avons par ailleurs consacré une étude. ⁴⁸⁰ Elle-même habitée par le vaudou, la philosophie du blues s'est par exemple érigée autour de la légende de Robert Johnson qui cristallise le mythe du « mojo », cet inexplicable talent acquis suite à un pacte faustien qu'il aurait passé à un carrefour et qui lui aurait permis de devenir un guitariste de génie.

Néanmoins, ce dont dénote principalement la présence du blues chez Kossi Efovi n'est pas tant dans le recours ni les mentions qui en sont faites que dans le lien au « *gestus* » éfouien encore appréhendé en termes d'« attitude ». Le blues n'étant pas en effet qu'une musique, c'est surtout sa philosophie qui marque aussi profondément Kossi Efovi que sa découverte du « marronnage » ⁴⁸¹ lorsqu'il était en Haïti. Marronnage qu'il s'appropriera et

⁴⁷⁸ *Ibid*, p. 254.

⁴⁷⁹ EFOVI, Kossi, *La Malaventure, op cit.*, p. 28.

⁴⁸⁰ Voir DECHAUFOR, Pénélope, « Le blues dans le théâtre de Kossi Efovi : mojo et improvisation » in CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre (dir.), *Ecriture et improvisation. Le modèle Jazz ?*, Esthétique(s) Jazz, N°1, Paris, Editions Passage(s), 2016, pp. 85-97.

⁴⁸¹ Le marronnage se définit historiquement comme l'état d'un esclave fugitif ayant déserté la plantation. Ce fut un puissant mode de résistance que les esclaves noirs adoptèrent très tôt dans toutes les colonies esclavagistes, les marrons s'enfuyaient dans les montagnes où ils trouvaient refuge. Il s'agit donc d'une échappée procédant par un retour forcé à une certaine forme de vie sauvage afin de rester caché et de ne pas être inquiété par les esclavagistes. Si le marron ne s'enfuyait pas dans les montagnes, sa fuite le contraindrait à vivre caché et à ruser, proche de la plantation, unique moyen de se ravitailler, la société autochtone vivant hors de la plantation marginalisant cet esclave marron. Sylvie Chalaye s'est emparée de cette Histoire pour l'intégrer à la grille d'analyse des dramaturgies d'Afrique francophone et des diasporas en en faisant un concept qui rattache le terme de marronnage à la ruse. Une forme d'échappée permettant de sortir d'un espace clos tout en étant malgré tout

dont Sylvie Chalaye fera un concept dramaturgique opérant pour dire l'échappée transgressive maintes fois évoquée ici. Et de quelle attitude s'agit-il foncièrement ? Une attitude de résilience. En premier lieu par le rire, la satire et l'autodérision, autant d'éléments qui concernent donc les typologies du drame éfouien telles que nous avons pu les établir et qui ont fortement à voir avec le « divertissement satirique ».

Selon Cioran, le rire et la musique sont les seuls choses qui font que la vie mérite d'être vécue.⁴⁸² Le blues recèle en ce sens d'une vitalité archétypale puisqu'il allie la musique et bien souvent le rire à l'instar de la définition que nous en donne BB King : « Le blues, c'est les trois L : Living, Loving et – *hopefully* (traduit par « avec un peu de chance ») – Laughing ». ⁴⁸³ On retrouve dans cette formule les principaux ingrédients des chants de blues : une esthétique de la narration du quotidien et de l'actualité (en d'autres termes et on l'entend souvent « le blues c'est la vie »), un goût prononcé pour les sujets issus des expériences affectives allant de l'amour le plus pur au rapport le plus scabreux ; sans oublier deux autres éléments fondamentaux qui viennent équilibrer l'ensemble : la propension à construire une figure de personnage amoral et diabolique (au sens faustien du terme) qui se retrouve bien souvent marginalisé. Cette mise à l'écart qui rappelle la figure du « poète maudit » déjà évoquée, enclenche le dernier ressort constitutif de la poétique blues : la mélancolie et le récit d'un vagabondage tant géographique qu'intérieur. C'est la raison pour laquelle l'éclairant ouvrage de Philippe Paraire a pour titre : *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*.⁴⁸⁴ Or, que nous dit le chanteur de blues Barbecue Bob dans son morceau *Honey You don't know my mind ?* « *When you see me laughing, i'm laughin' just to keep from cryin'* ». « Si je ris, c'est juste pour ne pas pleurer ». Le terme « blues » étymologiquement provient d'ailleurs de l'abréviation de l'expression anglaise *blue devils* (« diables bleus »), qui signifie « idées noires », avec le double fond auquel nous renvoie bien sûr l'expression.

S'il est palpable que le blues est avant tout, et peu importe le registre auquel il renvoie, enraciné dans la dépression et la détresse d'une âme détruite et abandonnée après avoir été « utilisée »,⁴⁸⁵ usée – comme en témoigne tout le répertoire des récits de rupture – il n'est pour autant pas toujours larmoyant et pathétique et se caractérise également par le surjeu des chanteurs qui induit une certaine distance face au ton victimaire. Par ailleurs, c'est

contraint d'y rester d'une manière ou d'une autre, ou, en tout cas, tout en se vouant à une autre forme d'enfermement que le seul le corps poétique parviendra à transcender.

⁴⁸² Cioran, *Entretiens*, Arcades, Paris, Gallimard, 1995, p. 141.

⁴⁸³ FERRIS, William, « BB King », *Les voix du Mississippi*, (2009), Paris, Editions Papa Guédé, 2013, p. 246.

⁴⁸⁴ PARAIRE, Philippe, *Philosophie du blues, op.cit.*

⁴⁸⁵ Traduit de « to use » en anglais.

précisément par le biais de l'humour que se manifestent de manière criante les douleurs du blues. Il n'est pas anodin que ce dernier ait été popularisé par le vaudeville américain et force est de constater que ce « rire du blues »⁴⁸⁶ qui consiste en une autodérision est une « attitude universelle »,⁴⁸⁷ ainsi que le souligne Philippe Paraire, qui s'avère salvatrice car cathartique à l'ère où la dérision a laissé place à une éthique de la colère et de la rage ainsi qu'en témoigne un certain usage de la violence dans certaines poétiques afrodescendantes contemporaines.⁴⁸⁸ À l'aide de tout un panthéon d'images et de situations récurrentes, le blues témoigne de la catastrophe qui met un corps à mal mais dont la force lui permet d'éviter de se laisser achever. Cette force renvoie à un rire ontologique à l'image d'un Screamin' Jay Hawkins et son blues de la constipation ou du sortilège (*I put a spell on you*) qui sort de son cercueil dans une hystérie de borborygmes attifé comme un cannibale de grand spectacle. Il est ce corps noir qui ressuscite et représente donc bien plus que le monstre loufoque qu'on a voulu lui prêter. Ce rire ontologique qui habite aussi l'esthétique éfouienne passe d'abord par le corps et s'y inscrit par un usage caricatural qui rappelle l'image construite autour du morphotype noir et notamment les représentations outrées figurant la bouche de manière excessivement grande et colorée sur laquelle s'est par exemple appuyé le *blackface*... Esthétique du masque à nouveau et combat même, masque symbolique du rire contre masque volé du visage par la caricature.

Dès lors l'accent est paradoxalement mis sur ce que pourrait dénoncer ce corps historiquement bafoué alors que ce dernier opte pour le grotesque. Le grotesque fonctionne également comme levier permettant de mettre au jour l'absurdité de la condition humaine. Le blues offre l'image d'un homme debout, dans toute la force de sa verticalité⁴⁸⁹. D'ailleurs, la musique afrodescendante anglophone abonde de morceaux construits sur l'idée du corps debout, qui se lève, comme en atteste la récurrence de l'usage du verbe « to get up », « to move on up » ou « to stand up » que l'on retrouve par exemple chez Bob Marley,⁴⁹⁰ Curtis Mayfield⁴⁹¹ mais aussi dans la célèbre chanson *Sex Machine*, qui convoque le sens étymologique du verbe « exister » à travers l'idée de se tenir en scène : *get up, get on up, saty on the scene* pour reprendre les paroles de James Brown. La tête haute et le corps riant sont marqués par l'impertinence et la transgression face au danger qui rôde pourtant tout autour et

⁴⁸⁶ Voir aussi : CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre, *Rires de Jazz*, coll. Esthétique(s) Jazz, Caen, Passage(s), 2017.

⁴⁸⁷ PARAIRE, Philippe, *Philosophie du blues*, op.cit., p. 11.

⁴⁸⁸ Voir pour exemple Dieudonné Niangouna ou encore Hakim Bah.

⁴⁸⁹ Rappelons le poème de Césaire que nous citons en ouverture : « Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse ».

⁴⁹⁰ *Get Up Stand Up*.

⁴⁹¹ *Move on up*.

à l'impossibilité de trouver un lieu de refuge ailleurs qu'en soi. Se construire un personnage c'est avant tout sortir le corps d'un carcan. Le second degré fait partie intégrante de ce que nous pouvons appeler la « mythologie » du blues et qui rejoint également le personnage de Screamin' Jay Hawkins, sorte de Dracula revenu d'entre les morts probablement grâce à un pacte diabolique. Ou qu'il s'agisse encore de la légende de Tommy Johnson et de Robert Johnson, qui auraient rencontré une figure maléfique entre un Faust et un Legba (divinité du vaudou) à un carrefour et acquis le don de virtuosité après un pacte diabolique ; on note cette tendance à la mythification, à la dramatisation par la mise en abyme du geste artistique afin de construire une « philosophie ».

C'est dans la même veine que le fameux personnage du Hoochie Coochie Man, que reprend Kossi Efoui dans *Io (tragédie)* et qui est issu du standard écrit et composé par Willie Dixon et interprété en 1954 par Muddy Waters dont Bo Diddley s'inspirera quelques mois plus tard pour son *I am a man*. Ce morceau fonctionne directement comme un pied de nez dont la verve militante est aisément décelable sous le ton apparemment grivois mettant en avant le récit d'un séducteur qui sévit grâce à ses amulettes vaudous réputées comme étant aphrodisiaques. L'esthétique de la subversion et du double langage est un des ressorts comiques les plus impactant du blues à l'instar également du *Back door man* de Howlin' Wolf qui caricature à nouveau la virilité masculine et le personnage du tombeur qui ici entre par l'arrière de la maison pour devenir l'amant d'un soir du cocu endormi après avoir fait bombance. Finalement, le sous-texte ne tient qu'à un fil... une phrase, voire le simple titre de la chanson, dans le cas de Howlin' Wolf l'homme qui arrive par derrière peut aussi représenter celui qui sans cesse se doit de louvoyer pour exister. Posture de marronnage qui se lit dans l'esthétique des œuvres tout comme chez Kossi Efoui dont l'écriture échappe sans cesse et joue de toutes les motilités possibles.

Comme le confie encore BB King dans *Les Voix du Mississippi* : « Le blues c'est comme un remontant ».⁴⁹² Son projet est de panser les plaies tout en maintenant la mémoire d'un passé collectif fait d'humiliation et de souffrance : « sans histoire mais pas sans passé » (pour reprendre la formule éfouiienne). Que ce soit dans son histoire, sa forme, ses mots ou les liens qu'il entretient avec l'improvisation, le blues est un acte collectif où chanter permet de rester uni. Le vagabondage des bluesmen qui y est associé rapproche encore davantage cette figure de celle du conteur autant que les glissements de sens qu'il ménage de l'implicite à l'explicite

⁴⁹² FERRIS, William, « BB King », *Les voix du Mississippi*, op.cit., loc.cit.

et que Christian Béthune a très bien mis en avant en montrant le mode de fonctionnement d'un système dans lequel « ce qui se profère tient alors à la mise en abyme de l'énonciation et de son objet ». ⁴⁹³ Le but étant, entre autres, d'assurer protection et survie sans amoindrir la portée subversive du fond mais aussi et d'abord du geste. Bruce Jackson en témoigne en révélant les fonctions distanciatrices du détour par la musicalité, le chant et la poésie elles-mêmes : « Il y a une longue tradition dans le Sud qui autorise l'homme noir à chanter ce qu'il n'a pas le droit de dire [...] comme si les mots chantés n'étaient pas réels ». ⁴⁹⁴ Ce qui est donc né d'une nécessité a produit une esthétique singulière qui perdure aujourd'hui et porte la marque de cette histoire. Comme l'explique Christian Béthune :

[...] à s'en tenir au seul plan symbolique, il était impératif pour chacun de s'exprimer à mots couverts, sans laisser explicitement transparaître, dans la formulation, la dimension subversive ⁴⁹⁵ qui, en profondeur, animait le propos. Pour parvenir à maîtriser cette duplicité, il fallait se montrer capable d'imbriquer l'implicite et l'explicite avec une subtilité complexe, de manière à donner toujours à entendre autre chose que ce qui se donnait à entendre effectivement. Cette manière d'entrer en rapport avec la langue a forgé l'environnement symbolique des Afro-américains ; devenu une seconde nature, son mode d'acquisition n'est pas foncièrement différent de la façon dont on contracte un accent. C'est notamment le travail sur la *phônê* – laissée pour compte dans la conception occidentale du sens au profit exclusif du *logos*, réputé seul dépositaire du sens – qui allait permettre de mener à bien un tel jeu sur les mots et de forger une duplicité sémantique, tant il est vrai que « la musique et l'intonation [...] ne sont pas des conduites neutres, elles véhiculent le sens. » ⁴⁹⁶

C'est en s'appuyant sur ce constat que Christian Béthune dresse alors une analyse de la pratique du « *signifyin(g)* », qui consiste à opérer une distorsion (par un travail rythmique et poétique d'accents, de timbres, d'intonations...) des signifiants qui nous renvoie à la fois à l'idée d'une défiguration éfouienne du corps textuel dramatique et au rapport transgressif évoqué dans nos propos sur la poéticité du langage. Le « *signifyin(g)* », nous dit-il, n'est pas qu'un jeu de langage, il est « l'acte illocutoire décisif qui confère perspective et profondeur à l'ensemble de la culture afro-américaine ». ⁴⁹⁷ Cette idée qui rappelle le concept « d'attitude » souligne les effets esthétiques d'insistance et de persistance que permettent paradoxalement

⁴⁹³ BETHUNE, Christian, *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 161.

⁴⁹⁴ JACKSON, Bruce, *Wake up Dead Man. Hard Labour and Southern Blues* (1972), University of Georgia Press, 1999, p. 30.

⁴⁹⁵ Note infra : « Rappelons que, pour un esclave, se définir simplement comme un être humain constituait déjà un acte de subversion, selon les normes des propriétaires. »

⁴⁹⁶ GATES, Henry Louis Jr, *Figures in Black Words, signs & the « racial » self*, New York, Oxford Press University, 1987, p. 194.

⁴⁹⁷ BETHUNE, Christian, *op.cit.*, p. 161.

d'amener le geste du détour dont les contrastes qu'il met en scène ont pour résultat d'accentuer la direction du regard vers ce qui est caché en instaurant « une distance signifiante entre l'objet du discours et son énonciation ». ⁴⁹⁸ Il s'agit, en d'autres termes » d'une pratique « différée » ⁴⁹⁹ du sens, dont le déplacement tient à la « relation entre l'intention et la signification, le discours et sa compréhension [étant] distordue par les figures de rhétorique ». ⁵⁰⁰ Construit à l'intérieur du langage et au-delà d'un rapport informatif ou descriptif vis-à-vis du réel, ce geste « contamine de son ironie dévastatrice le rapport intime supposé unir le signifié au signifiant ». ⁵⁰¹ Affichant une attitude rebelle, dont Christian Béthune précise d'ailleurs que l'esprit de révolte se donne surtout à entendre par rapport à des situations bibliques :

[...] ce (double) jeu de langage permet de divulguer et de rendre notoire ce que la langue foment secrètement à l'encontre des sujets parlants – et qui voudrait rester tu -, mais il permet à discrétion d'exclure ou de faire entrer à son insu celui qui en ignore les règles. [...] Dans cet exercice éminemment subtil, le locuteur et l'auditeur se placent tous les deux en représentation par le truchement de la parole et du geste. [Il s'agit] de « signifier » sa présence comme sujet au sein d'une tradition (*lore*) partagée, dont on se fait, le temps d'une performance verbale, le héraut transitoire. ⁵⁰²

Réappropriation et reconstruction d'une intégrité mise à mal passent donc ici par une esthétique qui rappelle la performativité du conteur elle-même rattachée à un patrimoine culturel et linguistique commun permettant d'impliquer le spectateur dans une écoute active mais aussi dans certaines réactions à l'instar de la pratique du « yé krik yé krak » antillais qui fonctionne sur la base de la répétition sporadique et qui entérine l'envergure rituelle du temps du conte. Ces déclinaisons motiles, subversion, distorsion et improvisation, auront été déterminantes dans l'apparition d'une « esthétique jazz » héritée de cette « attitude signifiante » que nomme Béthune :

C'est en effet dans la mesure où elle sanctionne une façon de ressasser ce que tout un chacun connaît déjà, mais que nul ne s'attendait à entendre formulée de la sorte, que l'expression jazzistique – notamment par le biais de l'improvisation – s'inscrit à son tour dans la catégorie du *signifyin(g)*. De *Tiger Rag* à *My Favorite Things* – et au-delà – le monde des standards ouvre un espace de reprise et révision où chacun peut [...] tâcher de surprendre tout le monde en réaménageant un matériau traditionnel notoire. ⁵⁰³

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ GATES, Henry Louis Jr, *The Signifying Monkey*, New-York, Oxford University Press, 1988, p. 53.

⁵⁰¹ BETHUNE, Christian, *op.cit.*, p. 162.

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 163-164.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 164.

On retrouve bien ce type d'effets dans l'usage du matériau et le statut du texte éfouien qui use de la récupération, de la réécriture et des effets d'inter et de transtextualité vis-à-vis d'un patrimoine commun à portée plutôt large comme le dénote l'intérêt récurrent qu'il porte à la figure de Prométhée pour interroger les usages néfastes de la raison notamment dans la sphère politique. En effet, connaissance, technique et arts, ont notamment permis à l'Occident de justifier et de faire la propagande de ses actions impérialistes à travers le monde. Au-delà de ces connivences formelles, les enjeux du geste se rejoignent également dans les effets de dissonances⁵⁰⁴ et les attentes déçues que cristallisent les poétiques afrodescendantes, depuis toujours et de manière diasporique, dont elles jouent en premier lieu à la manière de la distorsion des esthétiques grotesques (que l'on retrouve, par exemple, dans le cinéma de Spike Lee et la blaxploitation) et qui répondent à une préoccupation de déconstruction de l'existant dans le but de ménager des reconfigurations du réel (de ce qui est déterminé). Cela rejoint le motif « monstrueux » qui joue d'effets et de décalages vis-à-vis du réel. Béthune revient sur les enjeux de ces dynamiques d'altérations qui questionnent les notions d'aliénation et de fabrique d'altérité. Il les met en regard avec le canon poétique occidental, sorte d'étalon de mesure esthétique que des siècles de mutations des formes artistiques, dans tous les domaines, semblent encore peiner à déconstruire :

Pour exister, le jazz devait se donner à mésempendre aux oreilles d'un monde occidental fort de sa conception au(c)toriale de la création poétique. C'est la plupart du temps avec un *hybris* comparable à celui qu'affiche avec entêtement le lion dans le *toast* du *Signifyin(g) Monkey*, que musiciens, critiques, et auditeurs occidentaux se sont, en toute bonne foi, voués au jazz. Mais, au même titre que le singe de la fable (*toast*) sollicite la naïve vanité du lion pour exercer sa verve et attester la force illocutoire de sa parole, le jazz avait besoin de ce décalage pour ouvrir un espace de duplicité et « signifier » quelque chose.⁵⁰⁵

Nous dirions que le geste éfouien reprend cette dimension illocutoire et inscrit donc dans la performativité du dire l'avènement d'une figure accomplissant en elle-même autant que par elle-même les enjeux et les conditions de son existence. Dès lors, le geste, s'il est vecteur de rupture et de reconfiguration, demeure le signe d'une volonté immanente de construire un rapport. Il est donc *poétique de la relation* tel que défini par Édouard Glissant, c'est-à-dire qui « relie (relaie), relate »⁵⁰⁶ et qui peut donc être émis par une communauté sans pour autant se

⁵⁰⁴ Et, nous employons ce terme en pensant à l'usage qu'en fait Adorno dans sa réception du jazz.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰⁶ GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 187.

vouloir communautariste : « La réclame d'identité n'est que profération quand elle n'est pas aussi mesure d'un dire. Lorsque au contraire nous désignons les formes de notre dire et les informations, notre identité ne fonde plus sur une essence, elle conduit à la relation ».⁵⁰⁷

L'esthétique jazz se veut aussi *poétique de la relation* en ce qu'elle est recherche de « connivence »⁵⁰⁸ comme dit Béthune et de compréhension au sens inclusif du terme. En ce sens, il s'agit de poétiques de résiliences libératrices⁵⁰⁹ et créatrices qui ne s'érigent ni « sur », ni « contre », mais toujours (même quand elles se construisent sur des esthétiques de violence) dans l'élan du « pour » et en créant des frottements, en passant par les marges, les interstices, les espaces entre les lignes, entre les mots, entre les masques, entre les corps :

Avec le temps, la « mésentente » deviendra une aire nouvelle d'échange et de complicité qui ne cessera de se déployer. En effet, le *signifyin(g)* ne procède pas d'une volonté d'exclure l'autre ou de rompre définitivement avec lui, elle est demande de connivence. [...] De l'allusif à l'explicite, du sous-entendu au clairement formulé, il existe tout un emboîtement intertextuel de thème, de formules et de variantes qui ne cessent de s'appeler et de se répondre, par un jeu subtil de connivences présupposés et d'accointances discrètes.⁵¹⁰

Ces notions ne sont-elles pas le sens même du principe contemporain de choralité dramatique (qui serait ici abordé à grande échelle) et ne renvoient-elles pas à l'idée esquissée plus haut d'un statut du texte comme voix collective dans le maillage des temps, des époques, des mémoires et des présences, plus que comme acte autonome ? Par ailleurs, ne serait-il pas logique que cette esthétique relevant donc du geste et de l'attitude mais s'inscrivant dans les outils du processus poétique (fable, langage, musique, chant) n'ait été en quête d'une instance de figuration puisqu'elle part tout de même, et il est primordial de le garder présent à l'esprit, d'une expérience du corps bafoué, violenté, qu'elle tente de déconstruire les idées « stations » constitutives de l'idée de « race » et, enfin, qu'elle le fait par le biais des arts vivants, musique, chant, théâtre – arts de la scène – qui mettent donc le corps en jeu dans des

⁵⁰⁷ GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32.

⁵⁰⁸ BETHUNE, Christian, *op.cit.*, p. 166.

⁵⁰⁹ D'ailleurs la trajectoire musicale du jazz l'a conduit au *free jazz* qui inscrit dans son genre les enjeux de son geste émancipatoire. Ce dernier, empruntant beaucoup à des effets d'intermittences et à un certain traitement du tempo qui fait écho à la manière dont procède la temporalité éfouienne et à son usage singulier du feuillage textuel (réécriture, inter et transtextualité). Pour définir ces modalités, Béthune cite un texte éloquent de Georges Didi-Huberman sur l'incompréhension des critiques : « le *retour* au jeu modal, en brisant les schémas habituels de l'improvisation constituait la *dérive* nécessaire au *futur* même du *free jazz*. Ils ne comprenaient pas encore que cette dérive passait par un travail sur la *durée* caractéristique des musiques telles que le *cante jondo* : durée exploratoire, assomption de la répétition, infinitude des détours mélodiques, enchaînement des figures, suspension élargie trouée par des explosions d'intensité » - DIDI-HUBERMAN, Georges, « Mélodie fantôme », *Poésie*, N°120, Paris, Belin, 2007 cité dans BETHUNE, Christian, *op.cit.*, pp. 259-260.

⁵¹⁰ *Ibid.*, pp. 166-171.

dispositifs qui l'exhibent au regard du spectateur faisant donc de ce corps l'objet et le sujet du dispositif lui-même. Miles Davis l'évoque avec force : « Mais voyez-vous, votre son... c'est votre sueur ! »⁵¹¹ Ce faisceau d'éléments fait sens dans l'idée d'une esthétique commune du sillage qui désigne ces geste tant habités qu'émetteurs de « traces » puisque le sillage se définit comme la zone de perturbations que laisse derrière lui un corps en mouvement dans un fluide. L'image est éloquente à bien des égards et nous paraît par ailleurs coïncider avec l'obsession éfouienne pour l'eau du *Corps Liquide* à *L'Oubli de l'eau*...

Le blues, qui irrigue toute la pensée du jazz, comme grille de lecture et geste ayant conduit à travailler la figuration (Béthune, à nouveau, montre dans son ouvrage la trajectoire du corps scénique du bluesman au rappeur en passant par le jazzman) pourrait donc se définir à travers l'idée d'un archétype de la dérision. Ses processus comiques, qui sont fortement ancrés, ainsi que nous l'avons dit, dans une esthétique du quotidien et du commentaire social, fécondée par les modalités du conte (le blues étant à l'origine essentiellement vocal), représentent évidemment un puissant remède face à l'amertume et à la dépossession de soi que ces premiers déportés et descendants d'Africains doivent concrètement affronter. Dès l'origine du blues, il y a le pied de nez en affront à l'autorité esclavagiste mais aussi tout un panthéon de figures et de thèmes récurrents, souvent grivois, qui font émerger une identité nouvelle, intrinsèquement rebelle mais qui traduit avant tout une pensée préservée parce que clandestine et travestie. Kossi Efoui emprunte au blues une réelle poétique du rire salvateur, ce masque du corps riant. Il ne s'agit donc pas pour nous de démontrer en quoi Kossi Efoui s'attacherait à reproduire le blues au théâtre mais à mettre en relief la manière dont il est habité par un geste similaire qui concerne une certaine attitude face au monde et particulièrement face à l'adversité, et qui relève de ce que Philippe Paraire nomme, entre autres, une « éthique de l'errance solitaire ». L'entreprise de Paraire vise à étudier le blues en considérant ses chants comme une littérature orale à part entière. Il en propose donc une analyse en tant que corpus poétique qui révèle notamment la multi-présence du motif de l'errance qu'elle soit géographique ou intérieure en rappelant alors la part des thématiques migratoires chez Kossi Efoui (par exemple dans *Concessions* ou dans *Volatiles*), qu'elle soit sentimentale (comme dans *Le Carrefour* et ses réécritures mais aussi *Le Petit Frère du Rameur* autour de la mort de Kari), qu'elle soit liée à l'addiction (on retrouve des personnages alcooliques chez Kossi Efoui : *Concessions*, *Io (tragédie)*, *Le Corps Liquide*) ou encore errance sociale (le motif de la marginalisation est récurrent avec la figure du poète maudit là

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 261.

encore dans *Le Corps Liquide* mais aussi dans *Voisins Anonymes* ou *Le faiseur d'histoires*) ce dernier type d'errance étant évoqué dans les blues par des récits mettant en scène l'individu en proie à une grande précarité matérielle, emprisonné (comme dans *Le Carrefour* et ses réécritures) ou encore hospitalisé (*Io (tragédie)*).

Or, si l'on revient à l'approche discursive menée par Sarrazac autour du polylogue, il est intéressant de constater qu'il clôt le chapitre consacré à cette notion par un élargissement dont nous nous faisons ici l'écho. Partant de la question de la « parole solitaire à plusieurs voix », visiblement en manque d'adresse, il remarque un débordement du phénomène qu'il associe au concept psychanalytique proposé par Alain de Mijola : « les visiteurs du moi ». Rattaché pour Jean-Pierre Sarrazac à la sphère familiale qui viendrait « [hanter] la psyché du sujet », il développe très vite l'exemple de Beckett chez qui le polylogue serait « la résultante de la perte de la communauté et du désir contrarié de la reconstituer ». La pluralité provoquée par ces voix intimes et intrasubjectives s'avère donc, dans certaines écritures plus qu'ailleurs, liée à des événements historiques et politiques majeurs. Ainsi, dit-il, « il se déploie sur un versant plus objectif, plus épique [et] permet de concentrer sur le discours d'un seul personnage ou de peu de personnages les interventions de locuteurs multiples, [...] une voix en agrège [alors] d'autres ». ⁵¹² Il postule, pour conclure, l'« [absorption de] différentes voix diégétiques », ce qui nous semble crédibiliser l'appropriation du concept rhétorique de « métaplasme » évoqué plus haut pour définir le phénomène de syncope abordé plus haut.

Le rythme syncopé, qui définit la musique jazz, est bien sûr lié à la question de l'improvisation, une dynamique qu'il nous a été donné d'aborder dans notre chapitre consacré aux modes de production du texte éfouien. Dans un article issu du premier volet d'un travail autour des « esthétiques jazz » donnant lieu à des publications annuelles d'ouvrages collectifs aux éditions Passage(s), Sylvie Chalaye présente les enjeux de ce vaste champ de recherche qu'elle ouvre alors en compagnie de Pierre Letessier et qui se propose d'envisager le jazz en tant que modèle philosophique et esthétique :

Le jazz au théâtre n'est pas seulement une question musicale, mais une question de frontières. Il ne s'agit pas ici d'aborder le jazz, comme une musique qui baigne le théâtre, crée un climat, accompagne le jeu des comédiens ou illustre l'action. Il ne s'agit pas non plus d'analyser le jazz comme univers littéraire ou source d'inspiration. Il s'agit d'aborder le jazz comme modèle esthétique et d'interroger les limites et les porosités artistiques, les effets de transfert entre des pratiques artistiques différentes et qui pourtant se rejoignent, s'interpénètrent, « bête à deux dos », « bête dos à dos » dirait Enzo Cormann. La relation qui nous intéresse est d'ordre

⁵¹² SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op.cit., p. 258.

dramaturgique. Comment le jazz peut projeter sur le théâtre une modélisation esthétique qui travaille l'écriture de certains dramaturges ?⁵¹³

Ce modèle esthétique se fonde sur une philosophie qui vise, par le geste artistique, à construire des espaces de résilience collectifs s'originant dans un rapport alliant réappropriation, affranchissement et rémanence des voix de l'histoire. Il s'agit donc de construire, en partant d'une abrogation, d'un ensevelissement, d'un « escamotage »⁵¹⁴ comme dirait Sylvie Chalaye, un corps poétique qui travaille, ce que Koffi Kwahulé pointe comme étant la « conscience diasporique »⁵¹⁵ et qui vise en quelque sorte à faire corps et communauté par la parole dramatique et le théâtre entre autres. Chez Kossi Efoui, nous verrons que c'est davantage la philosophie et les rythmes du blues qui martèlent la parole et insufflent cette polyrythmie, elle-même appréhendée par l'auteur comme un concept fécond pour penser le multiple en opposition à l'unique – le monothéisme n'étant qu'un exemple parmi d'autres de l'invasion d'une culture de l'unicité contrevenant au sens de l'humain.⁵¹⁶ Dans une dynamique tressant le présent à la fois sur la base d'une diachronie et d'une synchronie, le blues – entre autres à l'origine chant du travail forcé – se fonde sur l'inexorable moulage d'un rapport afflictif du corps au labeur qui est le sien et dont tout écart rythmique aurait des conséquences funestes non seulement pour soi mais également pour l'ensemble des compagnons d'infortunes reliés physiquement par de lourdes entraves entre eux. Mais son processus de création s'inscrit également dans une forme d'anamnèse voire d'herméneutique d'une condition humaine relevant du désastre qui cherche elle-même à s'ériger en récit, voire en mythe.

Si le blues se veut plus narratif, Christian Béthune montre bien dans son ouvrage *Le Jazz et l'Occident*, que blues et jazz substituent au modèle occidental de « la trame chronologique du récit » et d'une vision linéaire (répondant de principes de causalité) de l'ordonnement du récit, l'accumulation « d'images afin de produire un *feeling* »⁵¹⁷ - un *flow* dirait-on aujourd'hui. À l'instar des effets de séquençages abordés plus en amont, nous retrouvons les effets de contretemps propres au maillage de plusieurs temporalités, rythmes mais aussi de

⁵¹³ CHALAYE, Sylvie, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », in CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre, *Ecriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, coll. Esthétique(s) Jazz, Passage(s), Paris, 2016, p. 23.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ CHALAYE, Sylvie, entretien avec Koffi Kwahulé, « Immigration et conscience diasporique », in EYENE, Christine (dir.), *Diaspora : identité plurielle, Africultures* n°72, L'Harmattan, Paris, pp. 159-163.

⁵¹⁶ Voir : <https://www.vagabondssanstreves.com/kossi-efoui-il-faut-que-les-hommes-disent-leur-souffrance-de-vivre-dans-la-societe-patriarcale/> (consulté le 15.02.218)

⁵¹⁷ Sylvie Chalaye cite l'ouvrage de Christian Béthune dans l'article susmentionné, en référence à LEVINE, Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 240, cité in BETHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident*, op. cit., pp. 51-52.

voix, dans une tension entre individuel et collectif.⁵¹⁸ C'est en partant de ces constats que Sylvie Chalaye développe la définition de « l'esthétique jazz » appliquée au texte dramatique :

Les éléments narratifs coexistent avec des manques, des vides, des trous, mais entre ces absences se construit par insinuation, allusion, ellipse, écho, syncope, contretemps, « une interrogation sous-entendue sur la place du sujet dans la société⁵¹⁹ », pour reprendre les mots de Christian Béthune. Le jazz a à voir avec l'écartèlement et la perte qui marque l'histoire africaine-américaine, « une béance, que le jazz entretient dans sa structure même », dit Kwahulé. « Le jazz ne vient pas combler, mais « ouvrir » des impasses. [...] C'est une musique du manque. Un jour, quelqu'un a été absent, mais on ne cherche pas à combler cette absence. Au contraire on érige cette absence même en plénitude⁵²⁰ ». Il ne s'agit pas [...] de tisser la langue et le jazz, mais d'être à l'écoute de la vibration du fond de la cale, dirait Edouard Glissant, c'est-à-dire reconstruire comme le fait le jazz, le corps de l'absent, le corps éparpillé, le corps violenté. Le drame de l'esclave a été de n'avoir que son corps pour trésor, pour mémoire, pour bagage ; corps territoire perdu, nié, confisqué, violé. Le jazz a été la construction d'un espace de partage, d'un espace d'écoute, un royaume reconstruit, mais indestructible, car immatériel ; un défi : habiter le temps, faute d'habiter un territoire, inventer l'infini dans l'instant et ouvrir un espace infini dans l'absence même d'espace.⁵²¹

Si l'idée de la construction d'une figure, d'un corps, s'avère être au cœur des gestes artistiques afrodescendants, chez Kossi Efoui, cet espace qu'évoque Sylvie Chalaye résonne aussi avec l'introduction du troisième chapitre de l'ouvrage collectif qu'elle coordonne en 2011 autour de la poétique éfouienne comme « marronnage » :

La problématique du marronnage est ici à explorer à travers les notions rythmiques d'entre-deux et de syncope. C'est l'Interzone,⁵²² l'entre-deux rêves,⁵²³ où la mémoire trouée traverse l'abîme jusqu'à l'impossible retour, où l'amnésie se fait coma. Il y est aussi question de la conscience diasporique, de la mémoire éparpillée et reconstruite grâce au pouvoir des corps et des voix.⁵²⁴

Nous consacrons plus loin un chapitre entier aux particularités des structures spatio-temporelles chez Kossi Efoui car il s'agit d'un élément dramaturgique clef pour penser

⁵¹⁸ Pour en avoir une idée nette nous vous invitons à écouter les enregistrements d'Alan Lomax dans les centres pénitentiaires américains, *Negro Prison Blues and Songs* : <https://www.youtube.com/watch?v=InG7SjWKtT4> (consulté le 08.04.2018)

⁵¹⁹ BETHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident*, op. cit., p.53.

⁵²⁰ MOUPELLIC, Gilles, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-Sous-Bois, Théâtrales, 2007, p.13.

⁵²¹ CHALAYE, Sylvie, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », op. cit., pp.29-30.

⁵²² En référence à la pièce *Concessions* de Kossi Efoui.

⁵²³ En référence à la pièce *L'entre-deux rêves* de Pitaga de Kossi Efoui.

⁵²⁴ CHALAYE, Sylvie, *Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p.128.

l'économie globale et donc la poétique de son écriture. Effectivement pensé à l'endroit d'un seuil, la gestion de l'espace et ses enjeux scénographiques, inscrits dans l'interstice des éléments qui composent la fable et caractérisent ses figures - en ayant entre autres partie liée avec des enjeux mémoriels - sont vecteurs de cette polyrythmie et des effets de vocalité qui la détermine au sein de l'écriture dramatique. On pense aussi au narrateur du *Carrefour*, de *La Malaventure* ou de *Que la terre vois soit légère*, qui tente péniblement de rassembler les morceaux de sa mémoire en partant de l'abîme d'où il voudrait extraire la femme aimée disparue, pour faire récit mais qui sans cesse est interrompu par le souvenir, le fantasme ou la réalité qui se rappelle à lui. A la Femme âgée du *Corps Liquide* qui se fait conteuse du drame qui est le sien tout en étant confrontée au vertige de se découvrir, au fur et à mesure du récit, sans corps, sans vie :

Je me suis enfuie du jardin où deux cents invités attendent. C'est un geste qui m'a échappé. Ça m'échappe depuis longtemps, les gestes, n'importe quel geste : le manger, le boire, le lever, le coucher... Ça m'échappe, le sentir, le toucher... Cette impression que tout mon corps déborde à l'infini au moindre geste, et je parle, et je parle et là... J'arrête.

Je récapitule. D'abord je suis assise. Obligée de récapituler pour être au clair avec le tronc et les membres pour appeler tête une tête. Sinon tout se décompose. On est mort. J'ai dit *Assise*.

- Et avant ?
- Avant j'étais debout.
- Et avant ?
- Avant j'ai couru. [...]

Où suis-je ?

Il ne faut pas que je m'égare. C'est ce que j'ai pensé pendant tout ce temps où j'ai reculé sans fin par la faute d'un geste que je n'ai pas su rattraper au vol. Et je me suis retrouvée comment ? Couchée sur le ventre ? Je me suis retrouvée comme touchée sur le dos. Je ne me suis pas retrouvée. Je me suis ressentie. Sensation de geste, sensation de corps qui déborde. Si j'en suis revenue ? Je ne sais pas comment. Si j'en suis morte ? Je ne sais pas. Je sais que mes yeux se sont posés sur ma main posée par terre, à côté...que mon doigt a arrêté de pointer quand ma bouche a enfin articulé comme une trouvaille :

Ma main

Voici ma main

Elle a cinq doigts

En voici deux

*En voici trois...*⁵²⁵

Dans *Le Corps Liquide*, la liquéfaction renvoie bien sûr, par levier métaphorique, à ce que Fatou Diome nomme « le ventre de l'Atlantique » et à ce que Sylvie Chalaye pointe comme étant de l'ordre d'un rapport au corps éparpillé, nié, violenté avant, après mais aussi pendant

⁵²⁵ EFOUI, Kossi, *Le Corps Liquide*, in *Nouvelles écritures 2*, Carnières, Lansman, 1998, pp. 41-43.

la traversée qui transportait les esclaves d'un territoire à l'autre, drame d'un océan qui engloutit encore les corps et les rêves de milliers de migrants aujourd'hui. C'est parce que la Femme âgée est habitée par ce corps liquide, qui dans la fable principale est celui de son mari dont le corps a disparu noyé, que son propre corps à elle « déborde », se liquéfie par la parole à mesure que ses gestes se déconstruisent. Le texte perd alors pied tout en laissant entendre les voix autres qui le submergent. Dès lors, le geste de l'auteur est de « faire signe » à travers une parole dramatique qui se fait « symptôme » à la manière dont l'entend Gilles Deleuze, lui-même dans une approche corporelle du texte :

Il n'existe pas de choses ni d'esprits, il n'y a que des corps : corps astraux, corps végétaux... La biologie aurait raison, si elle savait que les corps en eux-mêmes sont déjà langage. Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes. « Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit. » On ne s'étonnera pas que l'hystérique fasse parler son corps.⁵²⁶

Chez Kossi Efoui, on le voit particulièrement dans ce monologue du *Corps Liquide*, le texte dramatique se construit sur ce principe de « paroles symptômes » qui répond à la poétique d'un langage du corps intermittent. Si le paratexte présente clairement la pièce comme un monologue, sa typographie vient néanmoins contredire cette affirmation. L'impression est celle des présences de plusieurs locuteurs bien que la Femme âgée soit celle qui conduit la parole. La situation dramatique ménage le doute. La Femme âgée est-elle incarcérée et interrogée ? Parle-t-elle face au corps médical d'un asile ou simplement depuis son dernier tombeau ? La folie est un motif qui est abordée, parmi d'autres, dans un sens plus métaphorique que clinique. La question posée serait davantage : qu'advient-il quand on perd son corps ? – que : que se passe-t-il quand on perd la tête ? Quoi qu'il en soit, la parole s'érige ici à l'endroit du manque, du trou, du vide laissé par la disparition du mari de la figure principale – et, plus largement, sur le gouffre d'incompréhension engendré par l'acte parricide. Ce rapport entre texte, parole et corps engage bien évidemment le rythme qui est une manifestation sensible de ce langage du corps intermittent. Le rythme est donc ici à concevoir comme un véritable paradigme.

⁵²⁶ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1971, pp. 110-111.

Les contretemps sont aussi amenés dans plusieurs textes par un personnage omniscient qui tire les ficelles, « maître de cérémonie », « montreur de marionnettes », de « pantins », « sonneur », « souffleur » ; il introduit l'effet de mise en abyme qui est prépondérant dans la dramaturgie efouienne et figure donc à la fois au sein du texte dramatique, l'auteur et le metteur en scène, à la manière d'un Kantor qui rôde à vue autour du plateau en choisissant soigneusement le moment de son éruption dans l'espace fictionnel :

Darling V. : Je voudrais une cigarette.

Edgar Fall : Tu n'aimes plus les arachides grillées ?

Le montreur de pantins : Très bonne question.

Edgar Fall : Tu es...

Le montreur de pantins : Vous.

Edgar Fall : Pourquoi revenez-vous de loin ?

Darling V. : Des appels qui montent à la tête.

Edgar Fall : J'ai déjà entendu ça. Mais encore ?

Le montreur de pantins : Des choses vues. Des phares. J'en ai vu, moi, des phares. Il y en avait un, tout petit, clignotant, qui se disait l'œil de l'univers. J'en ai vu un tout haut perché. Il était éteint. Il donnait le vertige, absolument. Il y en avait un, prestigieux, éclatant, qui faisait : « Venez, venez. Je vous donne ma lumière. » Certains y sont allés. Ils en sont revenus aveuglés. J'en avais plein mon sac, de phares...en plastique représentant une femme poing levé, en métal noir avec une ampoule pour guider les trains, en forme de lotus, en papier, en timbre-poste, en acier galvanisé, en pièce unique taillée suivant l'ancienne technique paléolithique, en série de vingt-quatre reproductions numérotées tamponnées, en plastoc renforcé recyclable, en feuille de chou et en peau de phacochère... Aux frontières, ça fouillait. On disait : « Sac à malices ».

Edgar Fall : Sac à malices.

Le montreur de pantins : Sac à malices.

Edgar Fall : Sac à malices.⁵²⁷

Cet extrait de *La Malaventure* montre bien de quelle manière la parole du « montreur de pantins » se situe à la lisière du diégétique. On pourrait croire qu'à la manière d'un narrateur il se limite à un point de vue externe ou encore qu'à la manière d'un souffleur, si l'on postule que la macrostructure dramatique serait celle d'une équipe de création en pleine répétitions, il intervient pour rappeler aux autres leurs morceaux de textes oubliés (Kossi Efoui joue de toutes les malices de l'oubli). On pourrait également penser qu'il s'agit d'une voix didascalique dont la fonction première serait le commentaire, l'information, ou encore de la voix de l'auteur. En réalité, les frontières étant poreuses, il s'agit un peu de tout cela à la fois... puisque dans la macrostructure réelle du drame, existe un autre personnage, celui dont

⁵²⁷ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, Carnières, Lansman, 2010, pp. 29-30.

tout dépend et dont le montreur de pantins est lui-même l'avatar. Cela nous renvoie bien sûr à la question d'une structure diégétique à entrées multiples abordée au début du présent chapitre. Un regard plus accru porté au statut de la parole sur l'économie générale de la pièce confirme que le « montreur de pantins » n'est pas un locuteur principal et que le dialogue nourrit une fable que nous considérons comme épice diégétique et qui concerne les autres personnages : Edgar Fall, Darling V. et Elle.

Dramaturgie du métaplasme, ici encore, Kossi Efoui, travaille sur la subversion de l'attendu en coupant un dialogue marqué par des répliques brèves pour faire intervenir le montreur de pantins à travers un discours relevant de la parabole – qu'on peut donc ancrer à la fois partout, de tout temps, et nulle part dans la fiction – altérant de ce fait le système rythmique. On pense à la cadence de l'échange entre les personnages, à la musicalité de la langue qui se déploie grâce à la parole poétique de la parabole ou encore au rythme dramaturgique global. Malices et pieds de nez font aussi la force de l'architecture dramatique des textes de Kossi Efoui dont l'envergure sait se parer d'un rire singulier qui relève à la fois du comique et du tragique.

Elaboration d'une parole vertigineuse, en quête d'ancrage, pour celui qui est en « exil », dans *Concessions*, les personnages de l'Interzone tentent de faire chœur face aux Winterbottom mais leurs paroles individuelles sans cesse viennent mettre à mal la tentative de construire une parole collective. Cette dynamique polyrythmique est alors accentuée par la situation dramatique qui présente des personnages en quête d'une terre promise mais qui demeurent, pour l'heure, *a priori* coincés dans une embarcation qui menace de s'échouer alors qu'ils attendent le Convoyeur dont L'homme au long manteau noir se fait le relai :

La mère. – Certaines nuits, les océans s'agitent.

On croit que le Convoyeur n'est pas loin, on se dit : Je vais au monde, demain peut-être, je serai au monde. Mais, c'est quelqu'un d'autre qui vient, et il dit toute la désolation du Capitaine.

La petite boxeuse. - Quelqu'un a vu l'homme au long manteau noir ? Cette nuit, les océans se sont agités... Quelqu'un a entendu ?
« Boatswain... Boatswain... Boatswain... Boatswain... »

- *L'homme de cave se réveille brusquement* -⁵²⁸

L'homme de cave. - On va s'échouer/ on va s'échouer / on va s'échouer, vite, vite !

- *La mère entre en courant dans la case de lumière de L'homme de cave* –

⁵²⁸ Une autre didascalie indique : « syncope », p. 12.

La mère. – Ça ne se voit pas mais je suis une mère.

- *Le coach aveugle et La petite boxeuse se précipitent dans la case de lumière de La diva. Scène d'hallucination –*

Tous. - Botswain !⁵²⁹

Capitaine

Here, master. What cheer ?

Capitaine

Good, speak to th'mariners ! Fall to't – yarely, or we run ourselves aground ! Bestir, bestir !

Tu es là ? / Parle-leur, parle aux hommes / On va s'échouer, on va s'échouer / on va s'échouer / vite, vite !

- *La mère entraînée par le rythme de l'agitation de L'homme de cave –⁵³⁰*

Hétérogénéité du dialogue à nouveau, coopération limitée entre les différents locuteurs qui semblent divaguer, et probable folie de L'homme de cave dont le patronyme de personnage laisse supposer un goût prononcé pour la bouteille. L'enivrement est ici un motif puisqu'il s'agit d'en rendre compte par la langue en partant du mouvement d'un bateau qui tangue et avec la catastrophe du naufrage dans le viseur du capitaine. Mais quel est ce trouble, qui n'est peut-être provoqué que par l'agitation de l'homme de cave, sinon celui du vertige de l'égaré dans lequel se trouvent les personnages qui font chœur à corps (nous pensons à la promiscuité de la cale) pour s'adresser à Dieu en litanies.

Interférences et vertige aussi pour le drôle d'oiseau de *Voisins Anonymes* dont l'existence même – qui n'est que parole – subit l'immixtion permanente de l'administration dont le statut de la parole rend clairement compte en glissant d'une dynamique du contretemps à l'œuvre au début du soliloque qui se transforme en un phénomène d'ingestion du discours du personnage par l'allégorie du « monticule de papier » (qui ne sont autre que les lettres de l'ancien bailleur du drôle d'oiseau désormais livré à une vie de trottoir) dont la parole se double de l'apparition d'un chœur, marquant alors l'intensification et la domination d'une entité administrative, figure d'autorité, qui procède à l'anéantissement de l'individu :

Silence, on vient. Qui veut une place dans ma tragédie ? Ho ! les voisins, vous n'aurez pas besoin de vous déplacer. Il vous suffira de remplir la case « Observations » avec des « oh ! » et des « ah ! » Avec des « hélas, hélas, trois fois hélas... »

Silence, on vient.

⁵²⁹ D'après *La Tempête* de Shakespeare.

⁵³⁰ EFOUI, Kossi, *Concessions*, op. cit., pp. 17-18.

Entre moi-même. Je m'appelle Jan comme Dieu s'appelle Dieu.

Le Chœur : *D'un commun accord la décision a été plus que prise : il est plus que vivement recommandé, pour votre confort mental, de ne jamais adressé la parole au dénommé Jan, vu que l'individu qui se dissimule sous ce prénom sans nom a été classé dans la catégorie A pour refus d'obtempérer, mépris des lois de la communication, et surtout usage de la langue morte aggravée d'une ignorance volontaire du nouveau code lexicale. [...]*

NOTA : *Pour votre confort mental, ce léger communiqué a été confectionné uniquement avec des mots sélectionnés dans le Bréviaire quatrième édition de l'An Trois et Quart.*

IL SORT UN MIROIR DE SA POCHE ET PARLE A SON IMAGE.

Madame, Monsieur. La dernière enquête auprès des résidents nous a révélé que 65% d'entre nos membres résidents, dont vous faites partie, sont intimement convaincus que vous vous excluez volontairement. Comme vous devez sûrement le savoir, ce choix délibéré de votre part vous condamne.

Et maintenant, lisez attentivement ce qui suit : ce pourrait être la prochaine lettre que vous recevrez.⁵³¹

Les frontières sont poreuses entre les différentes voix qui parcourent le discours dramatique, bien que la typographie rende compte d'une alternance entre la parole du Drôle d'oiseau, celle du chœur, la présence de didascalies ou encore l'intrusion du « bailleur », alors que la didascalie initiale ne laisse pas planer d'ambiguïté sur la situation face à laquelle nous nous trouvons : le personnage est seul sur un trottoir où se trouvent un monticule de papier et de bouteilles. L'écriture rend ici compte du maillage qui constitue ce « dialogue » hétérogène, dont une structure narrative demeure et entérine la notion de polyrythmie tout en nous permettant d'entendre l'abatement du personnage et nous le représenter à la manière d'une chute, d'une syncope. Motif de la solitude évoqué plus haut dans le cadre du *polylogue* (notion opérante pour ce texte), c'est bien sûr ici également à la folie du personnage habité par plusieurs voix qu'il faut penser. A la fois ressort comique et tragique, l'aliénation se fait jour pour devenir le *thème* principal et imposer une musicalité, celle des borborygmes d'Antonin Artaud pour qui l'énonciation se vit sur le mode de la cruauté.⁵³²

Borborygmes et entrelacs de voix issues de différentes strates temporelles, personnages mythologiques et avatars contemporains, dans *Io(tragédie)* les figures du drame sont à la fois agies – comme possédées – par plusieurs entités, et la parole dramatique est elle-même composée sur la base d'un polyrythme qui mêle l'expression de ces identités multiples au sein d'un même personnage par le biais à nouveau d'un phénomène de mise en abyme véhiculant l'idée que les personnages de Kossi Efoui interprètent eux-mêmes les personnages du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle comme un prétexte pour mieux se raconter au présent ; à l'adjonction d'autres types de paroles : didascalies poétiques, discours hyper et paratextuel (citations d'auteurs et de philosophe), éléments récupérés ou réécrits à partir de matériaux

⁵³¹ EFOUI, Kossi, *Voisins Anonymes (ballade)*, op. cit., pp. 32-33.

⁵³² BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud : l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Paris, Droz, 2000.

textuels écrits précédemment par Kossi Efoui, discours publicitaires, chants et bruits fantômes :

Masta Blasta

Il est écrit

« mêlée aux transhumances, discrète, à l'abri d'une couverture de couleur, docile à porter les sacs, les enfants, les cages d'oiseaux, anonyme dans le cortège qu'on voit défiler ici d'image en image »

Anna

Vicky

Poupée

Aïssa

Poupée

Yohana

Poupée

Masta Blasta

Io, on dit qu'elle changea de nom

Anna

Akasanoma

Poupée

Sakabo

Poupée

Celle-là/celle-là/celle-là

Io

Quelqu'un l'a vue

Ou peut-être une foule

Un soir, marchant vers l'horizon, sa route croisa la route des petites mères que vous avez vu arriver ici

Les petites mères que vous avez vu arriver un matin avec leurs malaises, avec leurs désagréments, avec leur condition, avec leurs vomissements, avec leurs coups de pied, avec leurs élancements dans la région où ça ne trompe pas le ventre

les pas chassés que vous avez vu arriver

Comme on louvoie en foule en se protégeant le flanc

les yeux de la foule comme devant un prodige

Les petites mères, on a vu ça, racontant le souk

la traque/la trique/la palpation la course

Les petites mères racontant dans leurs langues de là-bas, dans la langue des oiseaux incendiés, la langue de leur demeure avant la catastrophe

YE WE YA

YE WE YA

NYA YA NYA WO

YE WE YA OO

Le Hoochie-koochie-man

YE WE YA

YE WE YA

NYA YA NYA WO YE WE YA OO

Un espéranto de Cro-magnon / un parler de pentecôte⁵³³

⁵³³ EFOUI, Kossi, *Io(tragédie)*, Panazol, Le bruit des autres, 2006, pp. 40-41.

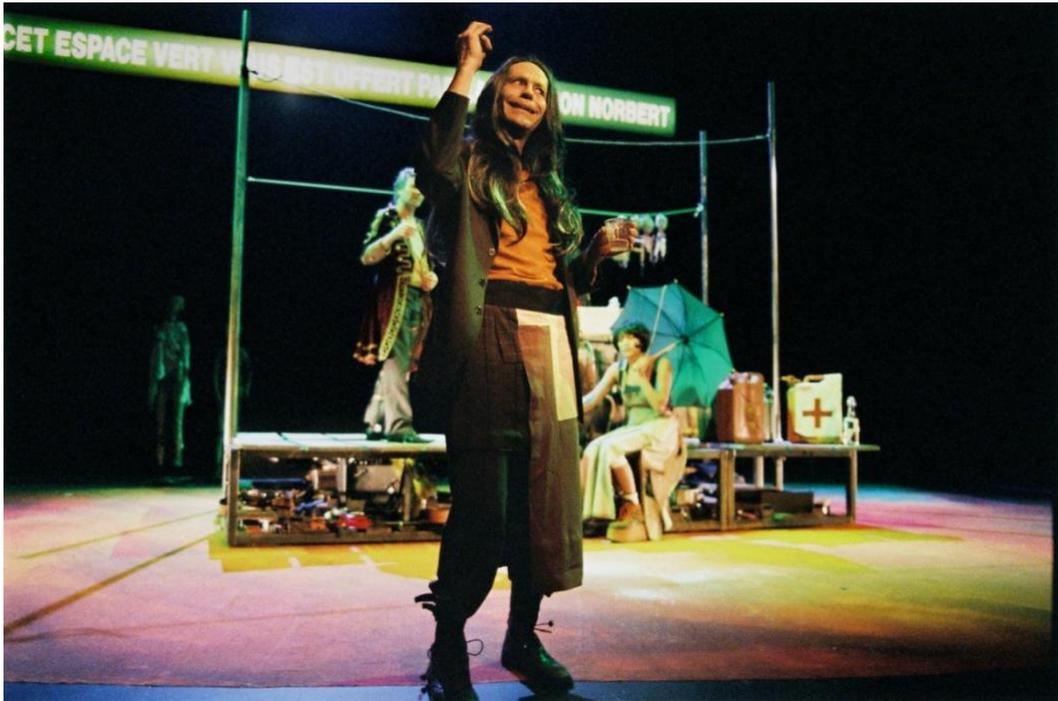


Figure 32 *Io (tragédie)*, m.e.s. Françoise Lepoix ©Fred Khin

Affranchissement de la langue à tout impératif grammatical, c'est bien une rhétorique dramatique du métaplasme qui se dessine ici notamment par la soustraction de la ponctuation et, particulièrement du point mettant un terme à la phrase, faisant du dialogue, mû par différents décrochages, une parole qui afflue vers un espace ou un objectif inconnu et qui trace principalement le motif de la transhumance. La longue trajectoire presque ininterrompue de syntagmes dépourvus de points finaux s'illustre en syncope et en reprises d'une ligne à l'autre de la réplique. Cette parole se veut traversante et partagée entre les différents locuteurs du drame et les acteurs de sa poïétique. Contretemps, syncope et chute d'une synesthésie temporelle dont l'élan se verra brisé par le réel :

Le Hoochie-koochie-man

Une intelligence de danseur devant la caméra

Masta Blasta

Tomber sans casser

Debout sans appui

Collé-serré

Roulé-bourré

Coupé-cloué

Le Hoochie-koochie-man chronomètre pendant que Le fils de la mère récite à toute vitesse, court derrière ses mots, finit en hoquets quand il les rattrape.

Le fils de la mère

« Le grand quelqu'un hadji Tiécoura alias Yacouba, un matin après la prière, a dit qu'il allait m'emmener au Libéria. Il était aussi multiplicateur de billets

Un multiplicateur de billets est un marabout [...] »

Masta Blasta

Tomber sans casser

Debout sans appui

Collé-serré

Roulé-bourré

Coupé-cloué⁵³⁴

Si la question du rythme, dès lors que la langue s'inscrit dans un rapport subversif à ce qui est censé la structurer, se veut explicite et palpable, il faut être attentif au rapport qu'entretient cette même langue avec une forme de plasticité du dire qui renverrait à l'idée d'une *langue-matériau* :

[...] le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s'agirait pour l'auteur-rhapsode, comme ensuite pour le metteur en scène, de coudre ensemble les morceaux, au sein d'une vaste trame hybride et fragmentaire. A travers la remise en question du textocentrisme comme à travers le rejet du « bel animal »

⁵³⁴ *Ibid.*, pp. 52-54.

aristotélien, c'est le texte lui-même qui est donc vu comme matériau, ou comme source composite de matériaux. [...] Une telle esthétique du matériau conduit ainsi à une autre conception de la théâtralité, non plus comme représentation, mais comme présentation, *mise en présence*.⁵³⁵

L'enjeu de ce type d'écriture est peut-être de s'emparer de tous les langages du théâtre pour en proposer un condensé dès le texte lui-même, par anticipation de la représentation au plateau. On se souvient des expériences de Peter Brook et du Centre International de Recherche Théâtrale autour de l'exploration de ce qui, dans une langue, touche directement le sentiment à travers ses sons, ses rythmes, que l'« espace vide » entend faire résonner comme une révélation. Cette distinction entre langue et langage qui répond à un mouvement proportionnel éloignant le rapport du langage théâtral au texte dramatique conçu majoritairement au prisme de la diégèse, permet une mutation de la théâtralité longtemps demeurée enclose par une réglementation rigide. Le vertige est le sentiment qui se rappelle à nouveau à nous, puisque ce déplacement du *thème* théâtral se construit en partant du vide et de la perte d'équilibre, de repères, qu'engendre ce recours nouveau à une *langue-matériau* dont l'assise principale est la vocalité. Vertige du lecteur, du spectateur mais surtout, vertige au plateau, pour l'acteur confronté à une béance et à la nécessité de déconstruire son rapport au « drame » (à l'histoire dirons-nous), après avoir été longtemps conditionné par le texte, pour s'inscrire à l'endroit de l'expérience du lâcher-prise en convoquant une énergie de l'improvisation. Cette poétique est celle d'un auteur comme Kossi Efoui, elle appelle à l'émergence de nouveaux points d'appui pour tous les actants du théâtre : lecteur, spectateur, metteur en scène, comédien, scénographe, etc...

La recherche qui peut être celle du plateau chez Kossi Efoui, qui revendique justement le plateau comme une source d'écriture, qu'elle soit dramatique ou romanesque, se calque sur le processus d'écriture du drame. Et, comme le théâtre demeure avant tout une affaire de « corps », c'est aussi par les corps que l'auteur entend faire récit puisqu'il s'agit chez lui de proposer une réflexion sur l'humain. Comment raconter l'humain aujourd'hui sans dire les drames qu'il a vécu dans son corps au gré des événements historiques marqués par la barbarie ? Le corps est toujours le lieu de cristallisation du politique et le XXI^e siècle est particulièrement imprégné de l'image du corps qui s'expose à un autre regard tout en se déclinant depuis l'avènement de la photographie et du cinéma. Hiatus d'une époque qui alterne visions horrifiées de corps déformés par la souffrance et délectation d'icône d'un

⁵³⁵ BAILLET, Florence, NAUGRETTE, Catherine, « Matériau », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, pp. 110-111.

nouveau genre, interstice que travaillent les arts de la performance aujourd'hui, défiguration à l'œuvre dans le traitement du texte dramatique lui-même, la question du rythme nous ramène à la « musique intérieure »⁵³⁶ qui vibre en chaque être humain, qui se veut souffle et âme, comme le mouvement de vie induit par l'action du marionnettiste. Le rythme chez Kossi Efoui se veut donc *logique de la sensation*, « [il est] puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse [...] plus profond que la vision, l'audition, etc. [...] L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. [...] C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même ».⁵³⁷

Logique de la sensation, le rythme est aussi *partage du sensible* dans cette dramaturgie du « corps-texte »⁵³⁸ qui se saisit de l'*espace vide* du théâtre pour tresser ensemble rythme, corps et voix dans une poétique de l'inouï mettant l'individu au cœur d'une réflexion globale sur ses systèmes d'interaction. L'envergure de ce partage du sensible est bien évidemment d'ordre politique, même si elle se constitue, chez Kossi Efoui par le biais d'un détour, imprégné de la marionnette comme support philosophique, qu'il conviendra de définir en détails. C'est à Jacques Rancière que nous empruntons la formule « partage du sensible » qui permet de créer un pont entre pratiques esthétiques et pratiques politiques :

[Le] partage du sensible [est] ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage a déjà précédé cet avoir part. Les artisans, a dit Platon, n'ont pas le temps de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être ailleurs parce que le travail n'attend pas. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est. Avoir telle occupation en tel type de lieu définit des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique une «esthétique», à entendre en un sens kantien, éventuellement revisité par Foucault: un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La

⁵³⁶ Cette musique c'est aussi celle de *Jaz* de Koffi Kwahulé : « On dit que en nous rythme une musique qu'on peut ne jamais entendre. A moins de faire silence en soi. On dit que cette musique c'est notre Nom. », KWAHULE, Koffi, *Jaz*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2007, p. 61.

⁵³⁷ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Différence, 1981, p. 31.

⁵³⁸ Selon la formule de Laurence Barbolosi.

politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.⁵³⁹

Si Kossi Efoui nous semble se situer à l'endroit de ce *partage du sensible* c'est aussi pour les motifs que ses textes entendent mettre en scène. Nous avons évoqué précédemment la question de la transhumance et du retour, celle de l'exil aussi bien sûr, autant de questions politiques qui renvoient aujourd'hui aux problématiques migratoires, mais le moteur dramaturgique de la poétique éfouienne, nous l'avons également affirmé plus haut, revêt une portée métadramatique par le biais de la mise en abyme (à laquelle la marionnette participe), de la cérémonie et plus largement par une réflexion formelle et diégétique autour du divertissement. En effet, s'il fallait tenter de faire la synthèse de ce que propose globalement la diégèse éfouienne nous dirions qu'elle construit des fables, selon cette poétique si particulière qui est propre au style de l'auteur, dont l'action se situe bien au cœur d'un nœud dramatique voire d'une dialectique, ne serait-ce qu'intrapersonnelle, qui s'empare d'un tiraillement entre oppression et liberté en situation cérémonielle. C'est-à-dire que les pièces de Kossi Efoui proposent de manière récurrente des dispositifs dramatiques fonctionnant comme des métaphores (à valeur symbolique donc). Ces dispositifs dépeignent des figures en situation de claustration, quand elles ne sont pas clairement incarcérées, c'est donc l'espace de l'enclos (espace carcéral) qui est utilisé dans le cadre d'une action qui relève du divertissement ou de la cérémonie (le divertissement étant une cérémonie) : personnages essayant de donner une représentation, de tourner un film, d'enterrer un mort ou de le ressusciter, figures prises dans les affres d'un *reality show*, funeste prise de conscience à l'occasion d'un mariage, situations carnavalesques, etc...

2.5. Créoliser⁵⁴⁰ le rituel théâtral

Les éléments animistes du chamanisme et du vaudou mais surtout son esprit,⁵⁴¹ font partie du panthéon intime et personnel de Kossi Efoui. C'est d'ailleurs le vaudou qui lui a permis de décrypter son « attitude », son geste et les positions qui ont forgé à la fois une esthétique de la ruse et du détour mais aussi son capital symbolique dans le champ des

⁵³⁹ Entretien de Jacques Rancière autour de l'ouvrage *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Editions, 2000 : <https://blogs.mediapart.fr/segesta3756/blog/150915/jacques-ranciere-le-partage-du-sensible-interview-multitude-2007> (consulté le 13.09.2108)

⁵⁴⁰ D'après le concept de « créolisation » glissantien.

⁵⁴¹ Toujours dans l'esprit du geste, de l'attitude...

dramaturgies contemporaines francophones d’Afrique et des diasporas. Dans un entretien précédemment évoqué au sujet des problématiques liées à l’africanité, conduit par Sylvie Chalaye au début des années 2000, Kossi Efoui affirme au sujet de son refus d’être catalogué comme « auteur africain » qu’ « il ne s’agit pas de refuser d’être écrivain africain mais de refuser d’être catalogué », il ajoute :

La fameuse rupture est idéologique : être en dehors. Et être en dehors, c’est être en dehors d’un discours dominant. Ce qui peut nous identifier parmi les auteurs que je connais, ce n’est pas la façon dont nous fabriquerions une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes mais le refus de la définition. [...] J’étais en Haïti et j’ai entendu parler du marronnage. Ce que j’avais retenu, c’est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le marronnage, ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. Et aujourd’hui, 500 ans plus tard, que ce soit au Brésil, en Haïti, aux Antilles...le vaudou est encore vivace parce qu’on a marronné, on a rusé. C’est cela « avancer masqué » ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. Ce n’est pas un masque mais plusieurs masques.⁵⁴²

On retrouve des traces de cette présence du vaudou dans des pièces qui exploitent des motifs rappelant certaines de ses divinités comme Legba, divinité psychopompe des carrefours, topographie récurrente et symbolique chez Efoui dont nous rappelons que le premier texte dramatique s’intitule justement *Le Carrefour*. C’est aussi sur une référence philosophique au vaudou que se clôt la pièce *Io (tragédie)* dont la didascalie finale reprend les paroles du morceau Voodoo Chile de Jimi Hendrix :

[...] *les poupées se mettent à danser doucement. On entend Voodoo Chile de Jimi Hendrix*

WELL I STAND UP NEXT TO A MOUNTAIN AND I CHOP IT DOWN
WITH THE EDGE OF MY HAND
WELL I STAND UP NEXT TO A MOUNTAIN
CHOP IT DOWN WITH THE EDGE OF MY HAND
WELL I PICK UP ALL THE PIECES AND MAKE AN ISLAND
MIGHT EVEN RAISE JUST A LITTLE SAND
‘CAUSE I’M A VOODOO CHILE
LORD KNOWS I’M A VOODOO CHILE⁵⁴³

⁵⁴² CHALAYE, Sylvie, entretien avec Kossi Efoui (Paris, juin 2000) in *Afrique noire : écritures contemporaines*, op. cit., pp. 83-84.

⁵⁴³ *Io (tragédie)*, op. cit., p. 75.

Le motif de la poupée, motif marionnettique, est lui-même attaché au culte vaudou qu'évoque Jimi Hendrix dans cette chanson pour dire métaphoriquement la résilience du peuple africain-américain qui chez Kossi Efoui, particulièrement dans ce texte, renvoie aux peuples afrodescendants et leur histoire en général. La résilience opère par la ruse et la résistance de cultures qui ont su se réapproprier les codes dont usaient les « maîtres » dominants pour en créer quelque chose de l'inédit qui, ne serait-ce que symboliquement, immatériellement, fait office de pleine appartenance, expression d'une intégrité sauvegardée ou retrouvée, refuge psychique. Résilience et renaissance sont ici liées et comme le rappelle Kossi Efoui, « il y a toujours quelque chose à faire mourir parce qu'il faut quotidiennement renaître ».⁵⁴⁴ Il s'agit encore d'un élément permettant de qualifier le geste éfouien puisqu'il coïncide avec l'affirmation que « l'être humain n'a pas le droit de s'enfermer dans une définition ».⁵⁴⁵ *Voodoo Chile*, littéralement « enfant vaudou »,⁵⁴⁶ peut se lire comme une revendication identitaire, celle de l'héritage de la culture et de l'esprit vaudou qui est avant tout habité par un esprit de résistance. C'est le sens du recours à la métaphore de la montagne qui permet d'évoquer la manière dont cette « attitude » vaudou conçoit l'insurmontable, c'est-à-dire au prisme de la métabolisation, « chop it down with the edge of my hand » et de la création, « pick up all the pieces and make an island ».

Au-delà de la poupée qui est couramment associée au culte vaudou, cette scène finale qui clôt *Io (tragédie)* emprunte tous les codes de la *transe*, silence avant un grand bruit, pénombre, comparaison aux augures des oiseaux, tonnerre, tremblement, animation d'objets... :

Il accroche un écriteau au Déambulatoire à poèmes OSEZ. Anna. Le Hoochie-koochie-man. Masta Blasta. Immobiles devant les échoppes. Comme pour une photographie. Silence soudain du cœur des grillons. Puis grands bruits de bêtes agitées, de voix d'hommes, d'un grand envollement d'oiseau – il faut imaginer quand parfois des volatiles se regroupent pour prophétiser le lever du soleil, leur agitation autour d'un arbre qu'ils ventilent de battements d'ailes furieux et de langues d'oiseaux mêlées. On entend l'écho d'un coup de tonnerre, répercuté à l'infini, comme une basse continue, au loin. Les bruits de marché montent en intensité. Le fils de la mère s'avance. Anna. Le Hoochie-koochie-man. Masta Blasta. Immobiles devant échoppes. Comme pour une photographie. Le fils de la mère s'avance. Le vent se lève et le

⁵⁴⁴ CHENUAUD, Bernard, entretien avec Kossi Efoui, « La crise de culture et autres réflexions », in *Le Carrefour, Théâtres / Sud*, n°2, Paris, L'Harmattan / RFI, 1990.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Nous soulignons la distinction en regard de ce qui aurait pu être « l'enfant *du* vaudou » et qui dans la construction métonymique, « enfant vaudou », porte, par fusion, l'idée d'une personnification, d'une allégorie...d'une figuration (marionnettique).

Déambulateur à poèmes, les costumes sur les acteurs, les feuilles de cahier, les mannequins sommaires – créatures improbables en toiles de jute et raphia, tringles portant coiffures peintes -, les poupées se mettent à danser doucement. On entend Voodoo Chile de Jimi Hendrix

WELL I STAND UP NEXT TO A MOUNTAIN AND I CHOP IT DOWN
WITH THE EDGE OF MY HAND

WELL I STAND UP NEXT TO A MOUNTAIN

CHOP IT DOWN WITH THE EDGE OF MY HAND

WELL I PICK UP ALL THE PIECES AND MAKE AN ISLAND

MIGHT EVEN RAISE JUST A LITTLE SAND

'CAUSE I'M A VOODOO CHILE

LORD KNOWS I'M A VOODOO CHILE

Le fils de la mère s'avance. Flash précipité des premiers rayons de soleil. Il faut imaginer une déchirure de voile...⁵⁴⁷

On se gardera toutefois de faire du théâtre de Kossi Efoui un théâtre pratiquant des rituels vaudou. La *transe* évoquée ici l'est en tant que motif dramatique et est donc à appréhender comme un enjeu implicite qui n'a rien de mystique ni d'obscurantiste mais qui concerne la mise en branle (mise en mouvement, impulsion de départ, déclenchement). Le motif de la *transe* est également lisible dans la scène d'exposition d'*Oublie !* qui fait naître le personnage d'un « ectoplasme »,⁵⁴⁸ substance de nature indéterminée, prenant une forme plus ou moins précise, extériorisée par un médium en état de transe. Ou encore dans celle du spectacle *En Guise de Divertissement* qui s'ouvre sur la découverte des restes d'un corps démembré par une communauté de savants ne parvenant pas déterminer le spécimen en question :

La Communauté des savants ou résurrection de L'histrion inconnu encore appelé L'Oiseau

Cinq histrions.

L'époque: Nous sommes en temps de paix.

L'espace: un plateau

L'action: où les cinq histrions reconstituent sous nos yeux le tableau d'une scène qui rappelle des images d' « exhibition de malades », telle que pratiquée au dix-neuvième siècle. Exemple: l'exhibition des femmes hystériques par le docteur Charcot, où cinq histrions exhibent sur leurs costumes des signes d'une certaine distinction et d'un certain pouvoir. Leurs outils, pourtant banals (calepin, stylo, loupe, double-décimètre, équerre, compas), ont quelque chose d'intimidant dans la manière dont ils les manipulent en connivence. Le mannequin (de son vrai nom: l'Oiseau) est l'objet de leur étude. Le ton: oscille entre assurance et perplexité.

Les cinq histrions : wild specimen wild specimen génétique indigène
Indigenous autochtone, White trash Indian blood Salvaje? Savage?

⁵⁴⁷ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit., pp. 74-75.

⁵⁴⁸ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, op.cit., pp. 7-8.

Salvatico? White trash indian blood colored copper colored, copperhead, copper skin. nigger indian nigger nigger indian indian nigger nigger indian red nigger white trash Squaw Squaw? Female. Femelle? prairie nigger indian man prairie nigger indian white trash woman. Nègresse rouge red nigger white trash man Un des savants, pendant ce temps, se coince le doigt entre les mâchoires de L'Oiseau. Peur amusée

Red devil! Shamanismus!

Das ist shamanismus.

Shamanismus

Shamanismus I will focus here on one central and revealing development in history of shamanismus, c'est-à-dire depuis la Médiévale littérature... *“In classical and Medieval littérature, c'est possible qu'on retrouve les mots: Salvaje, savage, salvatico, ou encore homme des bois ou Sylvestre, ou sorcière, homme des neiges ou Yéti, mongolique simique ou homme des prairies, Annamite de type siamois encore appelé type fondamental, qui croit aux démons, aux ogres, aux sirènes, aux amulettes, aux philtres, aux devins, ou encore hyperboréen d'un des rameaux mogolique simique. But. Mais. In our century, dans la littérature de notre siècle, on optera plus volontiers pour le terme générique et scientifiquement satisfaisant de Wildermann”* Wildermann Wildermann Wildermann Scientifiquement satisfaisant⁵⁴⁹

Le développement du vaudou (aussi écrit plus rarement « voodoo ») remonte au XVI^e siècle, époque de la déportation d'esclaves africains dans les Caraïbes d'où le fait que sa présence soit attestée à la fois en Haïti, à la Nouvelle-Orléans, à Cuba ou en encore au Brésil bien qu'il soit d'origine Ouest et Centre-africaine (Fon / Yorouba / Congo). L'originalité du Vaudou réside dans le mélange et la subversion opérée à partir de pratiques magiques, de sorcellerie et d'éléments empruntés à divers rituels africains et chrétiens. Culte de l'entre-deux et du « métissage », le vaudou est une pratique du détour et de la ruse pour échapper au conformisme chrétien quand il n'est malgré tout pas possible de s'en affranchir concrètement.

Le Kanzo correspond au rituel d'initiation dans la culture du vaudou haïtien et dahoméen (actuel Bénin). Au-delà de l'aspect initiatique c'est surtout le dispositif performatif que met en place ce rite qui fait selon nous écho à la poétique éfouienne. Le Kanzo n'est, en effet, pas qu'un rituel mystique visant à initier de nouveaux adeptes du vaudou. Il revêt également l'opportunité de bénéficier d'une cérémonie conduisant à la résilience du sujet :

Ceux qui ne reculent pas devant cette aventure mystique obéissent à des motifs où entrent, à des degrés variables, des aspirations religieuses désintéressées et des considérations d'ordre plus pratique. Le *kanzo* permet un contact plus étroit avec la divinité et place l'initié sous la protection immédiate d'un *loa*. Il représente aussi une garantie contre les atteintes du sort, contre la malchance et surtout contre les maladies. On sort du *kanzo* à la fois purifié et fortifié. Grâce à ces rites, les initiés s'assurent non seulement un appui surnaturel, mais s'imprègnent d'effluves

⁵⁴⁹ EFOUI, Kossi, *En Guise de Divertissement*, inédit, pp. 2-4.

bénéfiques. [...] Certains rites ont un caractère tout magique et, quoi qu'ils apparaissent comme des épreuves de courage ou d'endurance, leur fonction réelle est d'accroître la chance ou la santé du novice. Les cérémonies d'initiation sont donc des « mystères » dont les effets salutaires concernent surtout la vie d'ici-bas.⁵⁵⁰

Comme dans la plupart des rituels initiatiques, le kanzo est jalonné de plusieurs étapes (au nombre de six)⁵⁵¹ dont les cérémonies sont elles-mêmes subdivisées et où une large place est faite aux chants et aux danses. Ces séquences cérémonielles rassemblent évidemment une communauté dont la présence participative permet d'entériner l'accomplissement qui occupe le sujet. Par ailleurs, « l'initiation, ne l'oublions pas, est à la fois mort et résurrection »⁵⁵² - d'où qu'après la cérémonie-kanzo, l'initié abandonne son ancien nom et endosse de manière éponyme ce nouveau titre en devenant « le kanzo » (il s'érige donc en un nouveau mode d'être). Deux orthographes du terme sont établies et l'on peut également écrire « canzo ». Or, c'est aussi pour sa proximité euphonique avec la « chanson », rappelons que le *Canzoniere* de Pétrarque désigne le « chansonnier ». Issu de l'italien « canzone », « chanson », l'œuvre de Pétrarque, consacrée à son amour Laure, rend compte d'une écriture méditative qui érige l'être aimée en une figure idéale. Rappelons, enfin, que le dernier roman de Kossi Efoui est intitulé *Cantique de l'acacia*.

Le terme connote donc l'alliance du lyrisme et du spirituel et, dans l'héritage vaudou, culture de la possession, il nous évoque également la présence des voix qui auréolent l'initié. Or, comme nous l'avons établi, la poétique éfouienne hybride des esthétiques qui empruntent essentiellement au conte et à l'oralité, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un théâtre qui associe corps et voix dans un dispositif éminemment scénique – rappelons que les phénomènes de mises en abyme sont récurrents et que le motif du « plateau » est souvent utilisé comme dans la didascalie extraite du début d'*En Guise de Divertissement* et présentée ci-dessous, dans d'autres pièces, comme *Io (tragédie)* cette image est traduite par le recours répétitif à l'évocation « des lieux de la scène » dans le discours des personnages-comédiens – et qui appelle donc le mouvement (comme la danse ou la marionnette) et la musicalité (et chez Kossi Efoui le blues est aussi un élément fondateur) dans la construction d'une image théâtrale.

Le kanzo, terme que nous nous proposons d'emprunter au vaudou comme grille de lecture désignant l'alliance des matériaux qui concourent à faire advenir la poétique singulière

⁵⁵⁰ METRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 172.

⁵⁵¹ Voir GASNER JOINT, Omi, *Libération du vaudou dans la dynamique d'inculturation en Haïti*, Rome, Gregorian & Biblical Press, 1999, pp. 100-105.

⁵⁵² METRAUX, Alfred, *op.cit.*, p. 172.

de Kossi Efoui ainsi que ses enjeux, renvoie au principe d'un geste figuratif qui passe par la cérémonie théâtrale en faisant de la spectacularité un principe discursif épique dont les moyens convoquent le chant, la danse, le discours dramatique, dans une « attitude » subversive donc résistante et salvatrice. Un principe figuratif préside au vaudou qui désigne lui-même dans son étymologie « un être tout-puissant et surnaturel, dont dépendent tous les événements qui se passe sur ce globe »,⁵⁵³ terme qui a longtemps été utilisé pour nommer une danse qui se donnait sous forme de représentation dans la partie française de Saint-Domingue à l'époque coloniale : « il en est une autre [danse] que l'on y connaît depuis long-temps principalement dans la partie occidentale, et qui porte le nom de Vaudoux. [...] Selon les nègres Arada, qui sont les véritables spectateurs du Vaudoux dans la Colonie ». ⁵⁵⁴

Confluence de la connotation musicale et du renvoi à la notion de rituel adossé à la dynamique résurrectionnelle de l'initiation, le kanzo est un principe à même de réunir les différentes poétiques qui constituent le drame éfouien et rend compte de son ancrage métathéâtral. Il s'agit donc aussi d'évoquer la création comme un processus objectivé, puisqu'Efoui en fait une thématique qui appelle la métamorphose symbolique du spectateur impliqué, initié, et par extension celle du corps social, par le biais des enjeux dramatiques. Voir le théâtre de Kossi Efoui comme un rituel dramatique permet d'éclairer à la fois ses aspects de fond (qui évoquent la tentative de trouver un mode de résilience) et de forme (nous revenons plus loin sur la structure dramaturgique propre aux textes de Kossi Efoui). *In fine*, c'est bien au processus de création que renvoie la création elle-même (en tant que produit). Le texte part de la scène pour y revenir afin de mettre en branle certaines certitudes construites sur l'impérialisme occidental et dégager l'horizon pour préparer « l'à venir ». Ce phénomène autoréflexif (réfléchir le théâtre par lui-même tout en le faisant advenir), à l'instar des différentes étapes du kanzo pratiqué dans le vaudou, dessine un chemin mais opère par morcellement et par paliers et ce que le drame fait advenir se veut, *a priori*, l'avatar matériel des objectifs que se fixe le drame auprès du spectateur.

C'est aussi dans cette trajectoire que l'usage éfouien du *negro spiritual* nous intéresse. Parce qu'il témoigne à nouveau de la présence du conte et de l'oralité (nous rassemblons ces deux éléments en un) mais aussi de la matière liquide, tout en renvoyant à un processus illocutoire permettant entre autres de réaliser l'impossible cérémonie funéraire en l'absence d'un corps à veiller. Le chant se veut donc performatif en ce qu'il rend corps par l'alliance du mot et

⁵⁵³ MOREAU DE SAINT-MERY, Louis-Elie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, Paris, Edité par L. Guérin et Cie, t. 1, 1875, pp. 45-46.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

de la musique en établissant une certaine spectacularité conférant force et puissance à la mise en branle nécessaire à faire « exister » l’Absent. Le titre programmatique de l’ouvrage que propose Marguerite Yourcenar, en référence à l’un des morceaux traduits, renvoie à l’esclavage mais plus particulièrement à l’étape de la traversée dans les vaisseaux des négriers.⁵⁵⁵ Nouvelle référence à ce qui git dans « le ventre de l’Atlantique »⁵⁵⁶ c’est-à-dire une part considérable de dépouilles d’esclaves n’ayant pas survécu à cette traversée maritime d’un continent à l’autre. On retrouve notamment ce motif tout au long de la pièce *Le Corps liquide* mais également à d’autres endroits, comme dans *Io (tragédie)*: « Anna : Cachée dans un fleuve éternel / Je m’appelle Anna Perenna ».⁵⁵⁷ Non sans rappeler le Styx, un des fleuves et point de passage des enfers dans la mythologie grecque elle aussi largement exploitée par Kossi Efoui notamment par la présence continue de Io dans son œuvre, le motif aqueux est un seuil, l’emblème d’un entre-deux parce que tous ces corps d’esclaves avalés par l’Atlantique (on pense également à la Méditerranée véritable cimetière marin de l’immigration contemporaine) sont aujourd’hui des voix qui habitent le monde en nous renvoyant leur état de corps liquides. L’eau, symbole de la spiritualité et du vivant par excellence, est donc une image forte pour qui veut poétiquement évoquer la présence de la mort dans la vie, c’est-à-dire ici matérialiser l’idée de la survivance de la voix après la disparition du corps, l’enveloppe de la voix.

Dans d’autres cultures, notamment dans le bouddhisme, les motifs liés à l’eau sont surtout positifs, puisqu’ils peuvent représenter une renaissance à travers une certaine prise de conscience. C’est par exemple le cas de la fleur de lotus dont les racines sont dans la vase (motifs auxquels recourt Koffi Kwahulé dans *Jaz*)⁵⁵⁸ qui représente la progression spirituelle de l’homme du sommeil vers l’éveil ; l’eau, l’élément d’où elle jaillit tel un corps qui se dresse, étant rattachée aux expériences qui sont la source de notre réflexion. L’eau, de par sa structure insaisissable, son mouvement perpétuel, et son intrinsèque polymorphie, sans oublier sa force pacifique, capable de percer la roche sans pourtant s’opposer à quoi que ce soit, est un puissant support métamorphique.

Si blues et *negro spirituals* ne doivent pas être confondus bien qu’ils soient liés, chez Kossi Efoui ils forment un réseau de concordance (auquel s’ajoutent d’autres éléments comme la poésie, de Baudelaire ou Rimbaud dans *Le Choix des ancêtres* ou encore Bob Marley et la pensée rastafari), c’est l’attitude et le geste de ces deux courants musicaux qui sont investis.

⁵⁵⁵ YOURCENAR, Marguerite, *op.cit.*, pp. 30-31.

⁵⁵⁶ DIOME, Fatou, *Le ventre de l’Atlantique*, « Le Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, 2005.

⁵⁵⁷ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵⁸ KWAHULE, Koffi, *Jaz*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2007.

S'appuyant sur l'imagerie biblique, sur cette mémoire des corps liquides que nous venons d'exposer :

[...] l'immense majorité des Spirituals semble se situer entre [les] années 1810 et 1860 qui coïncident à la fois avec les premiers espoirs de liberté, et avec les tournées revivalistes des grands prédicants noirs, hommes extraordinaires, tenant du prophète biblique et du conteur africain, exhortant leur peuple, débitant les récits de l'Histoire sainte avec une ferveur de témoins oculaires, passant presque sans s'en douter de la parole au chant.⁵⁵⁹

Ces différents éléments de définition du *negro spirituals* ancre ce dernier dans une pratique du spectaculaire et du double fond qui rappelle le geste poétique de Kossi Efoui et qui expliquent également le lien entre cette pratique et l'actuel gospel :

Le *Spiritual*, qui est essentiellement un sermon lyrique, et les diverses variétés dont il se compose, le *Shout*, c'est-à-dire le cri, l'Exaltation, dont le nom suffit, le *Mellow*, autrement dit la romance pieuse, la « chanson douce », sont nés le plus souvent au cours de ces assemblées illicites⁵⁶⁰ ou seulement à demi permises, sur les lèvres du prêcheur lui-même ou sur celles d'un fidèle saisi par l'Esprit, lançant vers Dieu sa supplication ou son témoignage aussitôt repris et amplifiés par la foule, ponctués de battements de mains, entrecoupés d'*Alléluia*, de *Gloire à Dieu*, ou même de simples *Hum*, qui sont les bruits de fon de ces poèmes.⁵⁶¹

Ces derniers, à la manière des blues, ont également recouru à un large registre comique et à l'autodérision visant à commenter avec une certaine dose d'humour sombre leur âpre quotidien. L'habileté et le réseau de codes implicites avec lesquels ce type de pratiques se sont mises en place rappellent les conditions d'écriture dans lesquelles Kossi Efoui a forgé son geste, c'est-à-dire des conditions clandestines. Cette question refait fréquemment surface au cœur des situations dramatiques éfouiennes (comme dans *Io (tragédie)* ou dans *En Guise de divertissement*). Elles permettent également d'ouvrir une réflexion sur l'émergence poétique en condition de séquestration ou d'oppression ainsi que nous y reviendrons dans notre chapitre consacré plus particulièrement aux problématiques spatiales et aux phénomènes d'enferment chez Kossi Efoui. Quoiqu'il en soit, ces convergences signent un lien qui n'est pas patrimonial mais qui renvoie à la genèse - *digenèse*⁵⁶² - du geste artistique et au climat qui favorise son émergence. En effet, hier comme aujourd'hui nous dirions que ce qui anime ces poétiques de la

⁵⁵⁹ YOURCENAR, Marguerite, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁶⁰ Nous soulignons.

⁵⁶¹ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁵⁶² La *digenèse* est un concept formulé par Edouard Glissant pour évoquer l'aspect composite des cultures dans toute la pluralité de ses sources mais dans l'inclusion aussi de ses expériences collectives.

résilience est avant tout une quête d'avenir et ce, par le geste artistique et la création :

Fleuve profond, sombre rivière...

J'connais une grande rivière,
C'est pas l'Mississipi,
C'est pas l'Muskegee,
C'est pas un trou boueux entre moi et mon Dieu !
La promesse qui m'console,
C'est pas une vaine parole,
C'est pas l'prêcheur qui gueule,
C'est l'espoir du salut qu'est fondé sur Dieu seul !
Fleur profond, sombre rivière,
Jourdain, Jourdain, entre moi et mon Dieu,
Bâtissez-moi un pont d'prières,
Et qu'j'arrive à l'aut'bord, au camp'ment, au saint lieu !⁵⁶³

Le motif de la mort dans toute la culture musicale afrodescendante et particulièrement dans les gestes artistiques qui découlent ou qui traitent de l'esclavage, est synonyme de libération et est donc transmué en force vis-à-vis du maître dans la bouche des vivants qui chantent ces *negros spirituals* :

Voix dans la tombe

Quand vous m'enterrerez dans la terre,
Quand la pelle sonnera sur ma bière,
(Oui, mon Dieu !)
Mes bons amis, n'prenez pas l'deuil,
Car j'vais chanter dans mon cercueil,
(Oui, mon Dieu !)
Pour dire aux anges que je vais chez eux,
Pour leur dire que j'ai franchi l'seuil...⁵⁶⁴
(Oui, mon Dieu !)⁵⁶⁵

Ces dynamiques ne se mettent toutefois pas en place par l'esquisse d'un *tabula rasa*, mais par le réinvestissement, ce qui s'est fait immanent et qui n'est pas transcendé dans l'absolu mais justement au prisme de la réappropriation et de la transformation en quelque chose de nouveau : « sans Histoire, mais non sans passé »⁵⁶⁶ pour revenir à ce que dit Kossi Efoui :

il suffit de comparer au texte d'un *Spiritual* les paroles d'une authentique mélopée africaine pour constater combien l'afaméricain s'est éloigné de la

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 129. Nous soulignons par ailleurs qu'un récent spectacle du metteur en scène Lazare avec l'actrice Ludmilla Dabo, interprète de *Jaz* dans la mise en scène d'Alexandre Zeff, porte le titre emblématique de *Sombre rivière*.

⁵⁶⁴ Nous soulignons « voix » et « seuil » en écho au développement qui précède.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁶⁶ EFOUI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, *op. cit.*, p. 285.

brousse natale : le contenu du chant africain proprement dit appartient presque toujours à un univers prélogique où des idées et images se succèdent dans un ordre à eux qui est pour nous le chaos ; le *Negro Spiritual* au contraire s'appuie, comme toute poésie populaire occidentale, sur des supports logiques à la fois solides et simples, ou qui du moins nous paraissent tels, parce que les structures religieuses et sociales sur lesquelles à leur tour ils reposent nous sont relativement familières. La pratique du *jump*, toutefois, c'est-à-dire du *saut* d'un thème à un autre, réintroduit dans un grand nombre de *Spirituals* un illogisme [que l'on retrouvera dans le free-jazz et qu'Adorno nomme « dissonance » mais que le théâtre s'approprie au prisme de la « choralité »] typiquement primitif, et d'ailleurs typiquement poétique. Mais c'est surtout le don d'entrer en transe, de s'emparer des faits et des émotions pour les recréer ou pour s'y livrer sans réserve, qui distingue immédiatement le *Spiritual* de toute autre poésie populaire américaine ç laquelle on pourrait le comparer.⁵⁶⁷

A l'instar de l'eau qui mélange toutes les confluences pour se faire nouveau corps dans un nouveau cours d'eau, la poétique éfouienne se compose de différents affluents dont les échos sont parfois aussi complexes qu'inextricables mais qui nous permettent, dans la parole poétique elle-même, de saisir les positions tout aussi complexes de l'auteur face au monde, des positions qu'il n'expose pas volontiers ou qu'il évoque sous forme d'énigmes (à l'instar de ses réponses sur l'africanité dans différents entretiens) nous invitant implicitement à nous rapprocher des textes qui recèlent effectivement de toutes ces informations « génétiques » qu'apprécient beaucoup le lecteur-spectateur moderne toujours en quête d'informations biographiques et en demande de prises de positions politiques, voire d'« engagement » artistique.

Chez Kossi Efoui, c'est le tissage de ces voix qui parlent, qui se rencontrent, qui entrent en relation en inventant de nouvelles cosmogonies, de nouvelles mythologies et qui nous permettent de projeter l'avenir. Cette manière de créer un dispositif textuel singulier relève pour nous d'une poétique de la « résurgence », terme emprunté au domaine géographique qui désigne la réapparition soudaine d'une nappe d'eau ou d'une rivière qui était jusqu'alors souterraine, la résurgence permettant également de lire la plupart des structures diégétiques de Kossi Efoui qui fonctionnent, ainsi que nous l'expliquions en première partie, par anamnèse. Le support mémoriel étant lui-même à l'origine du lien avec le conte et l'oralité. C'est la résurgence du perdu qui dynamise aussi l'écriture qui essaye de remémorer le vide ontologique de l'histoire afrodescendante. La résurgence parce qu'elle se rapport à l'eau et à ce qui est souterrain, désigne ce qui est tapi et qui ressort à la surface. Il nous semble donc que ce terme soit particulièrement adapté à l'action conduite par le processus théâtral éfouien. Le terme charrie, par ailleurs, de nombreuses autres éléments faisant sens : retour, apparition-réapparition, flux, faille, béance, voyage et toute la question du parcours de la rivière, ses méandres, ses affluents, etc. La

⁵⁶⁷ YOURCENAR, Marguerite, *op.cit.*, p. 39.

claustration propre aux enjeux scéniques et scénographiques construits par Kossi Efoui trouvent aussi une application résurgente dans la réflexion autour de l'exil qu'il soit symbolique ou géographique, c'est-à-dire qu'il concerne le biographique ou la question métaphorique de l'aliénation. Les identités se définissent alors par leur absence – nous y reviendrons dans une partie sur l'onomastie du personnage éfouiien - elles ne peuvent être réellement présentes dans le lieu qu'elles occupent car seule l'absence du lieu (de l'espace-temps) qu'elles regrettent (ou qu'elles fantasment) les "anime". Il s'agit donc davantage ici d'un aspect sclérosant (qui relève de la portée tragique du sentiment nostalgique) lié à la déportation ou à l'aliénation. Mais si Kossi Efoui le met à l'œuvre pour le faire ressortir dans ses fictions, il veille à ménager une coprésence avec une dynamique qui contrecarre l'inertie et qui est un véritable moteur d'animation. Enfin, c'est ce processus poétique qui justifie la construction ou la reconstruction imaginaire d'un lieu perdu ou fantasmé (Babylone en est un exemple d'évocation métaphorique). Parce qu'elle métabolise, la scène accomplit un geste qui est d'ordre collectif, rituel. L'évènement théâtral en lui-même est déjà cette reconstruction imaginaire du lieu perdu ou fantasmé, de la sensation regrettée.

Par conséquent, la résurgence désigne aussi une trace ou plutôt une culture du signe comme trace. La scène est alors animée par cette présence spectrale du passé qui resurgirait via la construction d'un espace, dramatique/symbolique, radicalement nouveau mais sans forcément faire référence au passé bien qu'il en soit la source... De la résurgence à la rémanence il n'y a qu'un pas qui est celui que travaille le metteur en scène Nicolas Salens en exploitant la variété des écritures scéniques pour imposer des images visuelles ou vocales. Car, en effet, face à l'effacement de la mémoire, Kossi Efoui répond par l'« érosion » du personnage dont il ne reste alors parfois que la voix... Dès lors, on assiste à une mise en tension poétique permettant la déconstruction d'un principe logologique (que Kossi Efoui fait advenir en le frottant à d'autres éléments) au profit d'un principe phonologique. Sandrine Le Pors évoque ces effets dramaturgiques dans son livre sur *Le Théâtre des voix* et au sein d'un chapitre consacré intitulé « entre figuration et défiguration : le personnage mis en hypothèse par les voix ». Elle y précise que cette « seconde configuration n'évince pas, pour sa part, tel ou tel personnage au profit des voix. Le personnage a en effet d'emblée disparu et ce sont les voix, seules en scène, qui sont en charge de le faire apparaître, de le composer ou de le décomposer ».⁵⁶⁸ Elle précise plus loin que cette construction par défiguration concourt à faire advenir une identité « corps sonore ».⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, op.cit., p. 152.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

Enfin, elle mentionne la chute de la parole, les effets de syncopes textuelles qui font « [sombrier] les voix dans le silence et seuls quelques mots alignés sur la page tente encore de dire ce que pourrait être [le personnage]. Résidus d'une histoire ou d'un portrait qui ne peut (veut) plus prendre forme, la spectralité graphique qui s'en dégage met en avant une poétique tournée vers l'irreprésentable, l'indicible et l'absence ».⁵⁷⁰ La motilité poétique amenée par le travail sur les voix fait également bouger les enjeux dramatiques qui dépassent ceux de l'action au sens classique du terme : « la friction de ces voix crée à terme une série de fractures et de ruptures. Elle opère aussi des glissements énonciatifs, rythmiques et thématiques qui viennent diffracter des espaces mentaux pour les faire converger ensuite »⁵⁷¹ vers autre chose. Si Kossi Efoui fait indéniablement partie de ce régime du *théâtre des voix*, c'est aussi parce que son écriture dramaturgique se pense comme un flux au sein duquel les voix favorisent scéniquement ces effets de sillages. C'est la raison pour laquelle nous émettons l'idée d'une poétique de la résurgence, signe d'une dramaturgie de la trace. Chez Kossi Efoui, le texte se métamorphose symboliquement en fluide portant physiquement la présence de cette trace. C'est aussi le sens du « corps-texte » qui travaille par les éléments dramatiques les « modalités de présence » dans une tension entre corps et voix :

Qu'il expose nos aliénations et/ou qu'il explore nos intériorités, qu'il fasse caisse de résonance des bruits du monde ou de nos turbulences intimes⁵⁷², qu'il entende faire voir et nous voir par la voix (quitte à ce que ce soit celle de ceux qui n'en ont plus ou qui n'en ont pas), le théâtre des voix, quel que soit le bout par lequel on le saisit, investit le champ de la représentation du réel et est expérience de la pensée et du sensible. Préférant des locuteurs incertains⁵⁷³ à des identités déterminées ou procédant par retraits du personnage dans la voix et la matière sonore (l'émergence de ce que j'ai appelé des « espaces phonés ») ou encore creusant un écart entre voix et personnage (principalement quand les voix surgissent par effraction ou quand elles ne semblent pas être celles du locuteur), ce théâtre nous fait assister à une complexification des relations possibles.⁵⁷⁴

Cette poétique du « tumulte » favorise bien sûr l'émergence d'entités marionnettiques et contribue sur le mode du déplacement et du détour à défigurer le personnage et le corps dramatiques tels que nous avons tendance à nous les projeter. C'est aussi la raison pour laquelle ce théâtre travaille les impressions de projections et appelle la construction d'images scéniques autant qu'il érige un principe pictural dans la textualité elle-même. Ce sont à ces endroits que le

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁷² Cette expression nous fait aussi penser au concept de « truculence » tel que formulé par Agathe Bel dans ses recherches.

⁵⁷³ Nous soulignons pour préciser que chez Kossi Efoui nous parlerions davantage de locuteurs en devenir.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 163.

poétique croise le politique par fusion des éléments esthétiques auquel l'œuvre recourt à l'instar des dynamiques de « migration » et de « déterritorialisation d'où qu'une attention accrue doive être portée aux espaces scéniques esquissés par la dramaturgie. C'est sans doute d'ailleurs la force des poétiques du drame moderne qui ont inscrit à l'origine de leur geste artistique le principe de l'assimilation esthétique aux problématiques politiques qu'elles entendent réfléchir. Chez Kossi Efoui, on ressent le besoin de faire retentir ces « voix mnésiques » dans l'espace du théâtre et de l'écriture dans un élan allant à l'encontre de toute forme de réification telle qu'on peut parfois les observer dans nos pratiques commémoratives – qui prennent aussi des allures de reconstitution donc de réactualisation – ou les impératifs de « devoir de mémoire ». Ces gestes sont autant d'occasions de sceller une certaine écriture de l'histoire et de faire perdurer des malentendus qui prolongent le statut de victime et celui de bourreau sans pour autant les dépasser ni mettre en lumière les contre exemples. Comme l'explique Taina Tervonen au sujet du roman *Solo d'un revenant*, le travail de Kossi Efoui concerne :

[...] la mémoire et l'oubli, sur un présent pressé de figer le passé en discours officiel et en commémorations pour étouffer les petites voix des morts qui continuent de crier à partir de l'au-delà. Une réflexion sur le pouvoir et la magie du verbe, sur le sens et la valeur des mots, sur les lignes de démarcation qui divisent le monde et les individus, à l'apparence nettes et précises, mais tracées dans des sables mouvants. À l'image de la phrase-totem qui hante le livre – « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire » -, *Solo d'un revenant* invite à lire et à relire, pour écouter d'autres voix, observer avec un autre regard.⁵⁷⁵

Cet entrelacs de voix en « revenance » qui procède, comme nous l'avons vu, de diverses manières (inter et transtextualité, réécriture, collage, emprunts au conte et à l'oralité, à la musique et à la poéticité, effets de synopes et de distorsions, etc.) met en exergue un geste qui révèle la trace et, par son sillage, fait apparaître une entité matérielle. L'espace théâtral, qui par ses effets de cadrage et d'encadrage, particulièrement dans les dispositifs de la marionnette, est celui qui permet de faire advenir cette apparition en travaillant les interstices engendrés par l'instabilité et l'hétérogénéité du texte dramatique. En ce sens, les voix en « revenance » sont comme propulsées par la force hydraulique qui ramène à la surface de la terre les affluents souterrains d'un cours d'eau. C'est le principe de la résurgence qui n'est par ailleurs possible que par traversée pulvérisatrice de la roche ou de la terre. Le texte

⁵⁷⁵ TERVONEN, Taina, « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », *Africultures*, URL : <http://africultures.com/on-nentend-pas-toutes-les-voix-en-meme-temps-dans-la-meme-histoire-8121/> (consulté le 19.09.2018)

est ici ce corps devenu atomique qui est traversé dans ses fissures et dans ses pores. Le langage est utilisé comme un outil de point de fuite (permettant l'apparition de lignes de fuite qui) ouvre sur le principe d'une figure en devenir. En ce sens, l'épilogue du *Choix des Ancêtres* est assez emblématique de tout ce qui vient d'être évoqué :

Épilogue

Depuis combien de temps j'ai perdu le lien avec ces images que j'avais mis au secret, toutes ces visions qui m'appartiennent en propre, comme les mots dont je me sers ce soir quand je me dis "JE". Ces images que je retrouve là pendant que ma mémoire sort des ténèbres et des tremblements, que la voiture roule à travers un paysage que je ne vois pas.

Maintenant, je peux vivre, c'est-à-dire chercher la vie.

Là, je reprends les mots de Marley. Chercher la vie, c'est quitter les enveloppes, toutes les enveloppes: l'enveloppe des noms, et des surnoms, et des désignations, l'enveloppe de l'histoire, celle des clans, celle des nations, celle de la chair et du sang, l'enveloppe de la race, la vieille peau de race.

Géopolitique, tout ça.

Je ne sais pas encore qui je suis, Marley n'est pas mon nom,

Il y a les ancêtres dont la mémoire habite l'Histoire, l'Histoire que l'on apprend dans les écoles, l'histoire avec la grande hache écrit mon ami l'écrivain.

Et puis il y a les ancêtres dont la mémoire habite le temps des légendes. Et ceux qui entrent en transe, qui sortent de leur enveloppe pour traverser les territoires des esprits, disent les reconnaître comme des êtres sans corps défini, sans forme définie, des êtres qui n'ont plus de couleur précise, ou dont la seule couleur est celle d'une voix.

Cette musique est celle du peuple du blues, le peuple du blues n'a pas de couleur précise, le peuple du blues n'a pas de place précise.

C'est une musique, c'est une marche et c'est une danse, dit L'Ancêtre sans nom.

My feet

My only carriage

so I've got to push on through

But while I'm gone

Everything's gonna be all right

Everything's gonna be all right

Everything's gonna be all right

La beauté devant moi fasse que je marche

La beauté derrière moi fasse que je marche

La beauté sous la plante de mes pieds fasse que je marche

La beauté tout autour de moi fasse que je marche

La beauté tout au fond de moi fasse que je marche

Le peuple du blues "... avec ses gestes fous", écrit Baudelaire: "... avec ses gestes fous, ridicule et sublime,

Et rongé d'un désir sans trêve.

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique

Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,

Les cocotiers absents de la superbe Afrique

Derrière la muraille immense du brouillard

Je pense aux matelots oubliés sur une île,

Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore!"

Le peuple des effarés dont parle Rimbaud

Le peuple du blues qui dessine sa place avec la plante de ses pieds.
 Là où je marche, c'est chez moi. Là où ma tête marche, c'est chez moi. Là où
 mes doigts marchent, c'est chez moi. Là où mon cœur marche, c'est chez moi.
 La voiture roule
 La pluie tombe
 Un chien aboie
 La nuit tombe
 La radio raconte les événements récents, les actualités, ça s'appelle.
 (*Chanté*) Big wheels keep on turning
 Babylon keep on burning
 Géopolitique, tout ça, je dis à mon ami l'écrivain.
 La Mort, quand Elle viendra me chercher, La Mort apprendra que je suis en
 voyage.
Chant
*Chant down Babylon*⁵⁷⁶
Fin⁵⁷⁷

Cet extrait illustre bien l'idée d'une « place » à se construire par le geste artistique. Sont convoqués à la fois la danse, la musique et le théâtre dans un flux dont le rythme induit le mouvement continu propre au déplacement de la voiture dans la nuit. Les réalités, comme dans le final de *Io (tragédie)*, se mêlent au point de devenir indissociables. L'habitacle de la voiture se transforme en une sorte de microcosme universel rappelant le motif ontologique du « carrefour », dont *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci pourrait être une figuration. A la croisée des voies qui, symboliquement, se présentent à l'humain, la forme théâtrale aboutit à l'ultime incantation qui rend alors visibles les éléments. Sous le signe de la personnification et l'allégorie, advient alors une forme d'apparition qui s'échappe du rituel de la cérémonie théâtrale.



Figure 33 *L'Oubli de l'eau*, Cie Théâtre Inutile © Marie Ampe

⁵⁷⁶ Là encore on note des résonnances dans la mesure où nous avons déjà évoqué Babylone qui est par ailleurs en centre des chants de negro spirituals comme dans « Triomphe des Justes » :

*Babylone, elle dégringole,
 Babylone, elle dégringole,
 Elle ne s' relèv'ra jamais plus,
 Babylone,
 Ba-by-lo-ne*

YOURCENAR, Marguerite, *op.cit.*, p. 186.

⁵⁷⁷ EFOUI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, pp. 31-34.

TROISIEME PARTIE
ENJEUX SCENOGRAPHIQUES
Circonscrire l'espace d'où l'on se dérobe



Figure 34 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivaux

CHAPITRE 1 Topographie d'une spatialisation marionnettique

1.1. Clôture de l'espace

La contrainte de l'enfermement poétique permet la mise en place féconde de dispositifs d'échappée qui sont autant d'entreprises esthétiques originales et surprenantes. C'est pourquoi Kossi Efoui procède de manière systématique à une clôture de l'espace. Ces effets d'enfermements visent à induire une tension dynamique contraire : celle du mouvement. Ce mouvement, déjà abordé comme étant d'ordre poétique dans la facture de l'écriture, se lit, par exemple, dans la présentation typographique des textes qui relève de ce que nous appellerions alors le texte scénographié : retours à la ligne, esquisse de calligraphies, absence de ponctuation... Ces éléments font de l'espace du texte un lieu investi par l'auteur en tant que « corps-texte », c'est-à-dire un support physique, dont nous avons déjà dit combien il était envisagé comme étant d'ordre organique, sur lequel des signes sont alors inscrits (à la manière du tatouage par exemple).

A l'image du *Carrefour*, de *La Malaventure* et de *Que la terre vous soit légère* qui, comme nous l'apprenons à la fin du premier texte de ce triptyque, est en fait une projection mentale d'un prisonnier qui transforme, métamorphose, sa cellule en un carrefour, le carrefour est une représentation symbolique de la vie intérieure. Inversement, nous pouvons également aborder la cellule, un lieu qui obsède Kossi Efoui et qui représente la topographie de son roman *L'Ombre des choses à venir*, comme une géographie chargée des enjeux du carrefour. Cette incarcération, accompagnée d'une immobilité exacerbée, encourage tout prisonnier à tendre vers un espace de liberté, de mouvement. La seule échappée possible devient celle de l'imaginaire dont l'intégrité demeure intacte telle une forteresse imprenable qui répond à l'environnement carcéral. La cellule est la configuration la plus explicite des antagonismes du carrefour pour son architecture autant que pour les enjeux de son invention : contenir une identité pour l'empêcher de se mouvoir, la retenir et la reléguer dans un but punitif ou méditatif.

Dans *En Guise de divertissement*, le séquençage dramaturgique et le travail au plateau mené par la Cie Théâtre Inutile qui favorise la manipulation d'objets, de matières et de mannequins, conduisent à une esthétique du théâtre d'images qui territorialise l'espace du corps exhibé devenant alors sujet et objet du spectacle dans un dispositif d'ordre muséal afin de souligner l'« exposition » du corps au regard (du spectateur). Néanmoins, cette succession de scénettes n'est pas dénuée d'une fable que la lecture du texte (inédit) permet sans doute de

saisir avec plus d'acuité. Le spectacle met en scène un spectacle (comme fréquemment chez Kossi Efoui) qui réinvestit les codes du *freak show* en donnant à voir la reconstitution d'un cachot et d'une scène de torture à laquelle le public est convié pour mesurer la résistance du corps face à cette situation extrême :

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, L'oiseau voudrait vous remercier d'être venus nombreux au premier jour de sa performance intitulée: « La performance de l'artiste de l'extrême, d'après une histoire vraie et vraiment vécue par l'Oiseau dans une vie antérieure, aux temps des divertissements virils où l'on riait de le voir caché, de le voir traqué, de le voir enfin exposé.»

Ce spectacle vous est offert à partir de ce soir, gens, ô gentes gens. Nous avons reconstitué le dispositif à l'identique. Le dispositif est appelé Isolateur ou Liquidoir : un boyau transparent de cent quatre-vingts centimètres de diamètre et de cinq mètres de longueur. À l'intérieur, une chaise, un lit pour le sommeil de minuit à six heures du matin, un seau pour les besoins, un bol pour l'eau tiède qui est la seule nourriture disponible.

Dans quelques instants, l'artiste de l'extrême va entrer dans le dispositif pour s'exposer à votre regard et à votre rire, intégralement nu, selon les normes qui régissaient à l'époque ce genre de divertissement, nourri d'eau tiède uniquement, chiant, pissant, vomissant et dormant sur place de minuit à six heures du matin, une épreuve de fatigue, une lente approche des rivages de la folie, ou de la mort.

Gens ô gentes gens, jusqu'où ira-t-il?

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lancer contre le boyau transparent des tomates, bananes, compotes en tous genres, œufs, plats cuisinés afin de stimuler la volonté de l'artiste.

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de se faire photographier à côté de l'Isolateur

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lui apporter ses rations d'eau tiède sous contrôle d'huissier, d'une autorité morale et/ou religieuses, d'une autorité scientifique et des représentants de toutes les sensibilités locales.⁵⁷⁸

La question des mauvais traitements infligés au corps humains à des fins de divertissement dans l'espace public est ouvertement posée même si le dispositif du plateau ne rend pas compte du dispositif carcéral évoqué par le texte. L'esthétique du spectacle, favorise, en effet plutôt (c'est un parti pris général pour les artistes collaborateurs du théâtre Inutile) la commémoration que la reconstitution. Dès lors, le spectacle lui-même vient ajouter une strate aux multiples couches diégétiques qui sont, par ailleurs, propres à la dramaturgie éfouienne, en nous racontant autre chose, ou en nous racontant le texte autrement que par le texte. Ce geste scénique auquel participe l'auteur (*cf.* le chapitre sur les modes de production du texte et le compagnonnage avec Nicolas Saelens) crée un effet d'écho à la poétique de l'oralité et du conte qui habite l'écriture éfouienne. Pris dans cette dynamique, les comédiens sont toujours

⁵⁷⁸ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, p. 7.

des porteurs d'histoires, des porteurs de voix qui « racontent » le texte plus qu'ils ne l'incarnent ou ne le jouent. Le spectateur peut donc suivre un certain récit par le biais de l'écriture textuelle et s'accrocher à un autre récit par celui de (ou des) l'écriture(s) scénique(s). Ce phénomène nous semble particulièrement aboutit dans le cas d'*En Guise de divertissement* et permet d'y démultiplier images, références et allusions historiques ou actuelles. C'est l'enferment du corps singulier dans le regard englobant et annihilant du corps social qui fait tenir ensemble la pluralité de ces images et le caractère anachronique des références auxquelles nous pouvons penser (télé-réalité, bûcher de sorcière, défiguration par la maigreur dans le mannequinat, *freak show*, lynchages, zoos humains, exécution et mises à mort publiques...).

Trois « légendes de mannequins » structurent l'agencement général et témoignent d'une dialectique de métamorphose, de dérobade du corps captif : la première est intitulée « le corps de l'homme », la seconde « le corps de l'oiseau » est en partie une réécriture de *Io (tragédie)* et traite de la réincarnation et la troisième « le corps du cheval », qui emprunte à l'animisme et au chamanisme et rappelle *Oublie !*, pour rapporter le récit fondateur de « la légende des mannequins » qui n'est autre que le « peuple des êtres sans corps », c'est-à-dire de ceux dont on a jamais retrouvé les corps et qui sont désormais « dispersés » et dont il faut « ressusciter la musique ». Qu'est-ce que la musique des corps sinon leur âme et leur souffle ? La résurrection ici est synonyme d'animation. L'enjeu est de « ranimer » comme dans l'ouverture du *Carrefour* en donnant un « corps » à l'être inanimé, inerte :

Le jeune homme appela sur lui La Mort et La Mort lui répondit depuis le corps inanimé du cheval, La Mort parla et dit :

À la queue du cheval, tu retireras vingt-quatre crins que tu tresseras en forme de cordes, quatre en tout

Sur une caisse de bois tu tendras un reste de la peau

À la patte, tu prélèveras un os que tu grefferas à la caisse comme le manche d'un outil

L'os, tu le sculpteras à son extrémité et lui donneras forme d'une tête d'oiseau.

Puis les cordes tu accrocheras d'une extrémité à l'autre de l'assemblage.

Un instant pour écouter le cheval, l'histoire d'un cheval dont l'âme est un son. Et le son est un chant. Et dans ce chant revient à coup sûr la percussion des coups de sabots, le galop sur terre et dans les airs.

Et dans ce chant revient sans faillir le hennissement unique, le chant d'envol sur les nuages.

C'est un chant d'amour sans paroles. C'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps, c'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit:

Puisque son corps n'a pas été retrouvé

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

Ce « chant des êtres sans corps » nous renvoie bien sûr à la question du « corps liquide » et des corps du « ventre de l'Atlantique » dont les âmes, les voix, les musiques, sont celles qui hantent l'écriture éfouienne. Dans *Le Choix des ancêtres*, l'auteur dira de ces « corps » qu'ils sont le « peuple du blues » :

[...] il y a les ancêtres dont la mémoire habite le temps des légendes. Et ceux qui entrent en transe, qui sortent de leur enveloppe pour traverser les territoires des esprits, disent les reconnaître comme des êtres sans corps défini, sans forme définie, des êtres qui n'ont plus de couleur précise, ou dont la seule couleur est celle d'une voix.

Cette musique est celle du peuple du blues, le peuple du blues n'a pas de couleur précise, le peuple du blues n'a pas de place précise.

C'est une musique, c'est une marche et c'est une danse, dit L'Ancêtre sans nom.⁵⁸⁰

Dans l'un et l'autre texte, on mesure la substitution du dialogue au profit de la répercussion des voix narratives qui sont d'ordre incantatoire et la question de la résurrection est même explicitement évoquée. L'espace de la parole et du rituel que permet de déployer le théâtre ne vise pas, chez Kossi Efovi, à mettre en place une poétique de la reconstitution mémorielle relevant d'un réalisme historique qui aurait pu le rapprocher du théâtre documentaire. Néanmoins, du politique émane une poésie qui cherche avant tout à rendre hommage et à rendre sensible aux voix ascendantes de l'histoire, particulièrement celles qui ont été tuées, c'est-à-dire celles qu'on a enfermées « au cachot du désespoir »⁵⁸¹ dans des espaces « concentrationnaires ». Cette réalité n'est donc pas afro-centrée et si *En Guise de divertissement* laisse entendre, comme dans *Oublie !*, que la musique à ressusciter – ici, incarnée par la figure du mannequin, L'Oiseau – ne peut revenir que clandestinement, à couvert, par détour, ruse, truchement, travestissement, en s'immiscent çà et là – entre les lignes des récits construits et déterminant nos configurations mentales - (puisqu'elle est en fait la « poésie » qui fait défaut à l'homme lui préférant fréquemment les enjeux délétères de pouvoir), c'est d'abord et avant tout parce que l'humanité est atteinte de cette soif de maîtrise, de contrôle et de possession qu'elle s'est employée à contraindre et à dominer certaines populations au profit d'autres individus dans des dynamiques impliquant forces et faiblesses.

⁵⁸⁰ EFOVI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, inédit, pp. 31-32.

⁵⁸¹ CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., pp. 21-22.

La première « légende de mannequin » traite du « corps de l'homme » et fait référence, entre autres, au motif de l'échappée créatrice – motif récurrent chez Kossi Efoui depuis *Le Carrefour* et qui dit que l'imaginaire demeure libre quand l'esprit même plus que le corps est maintenu captif par un dispositif totalitaire et/ou carcéral :

Légende de mannequin I : le corps de l'homme

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit:

Puisque son corps n'a pas été retrouvé.

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

L'homme qui parle prête ses mains comme on prête sa voix. Il dit qu'il est pianiste. Les partitions auxquelles il prête ses mains viennent pourtant d'un monde sans piano, d'un monde de barbelés, de froidure, de dysenterie, de coups de fouet, de maigreur. Les partitions auxquelles il prête ses mains ont été tracées au charbon. Sur soixante-dix rouleaux de papier toilette. Dans un monde sans papier ni crayon,

Puis il fut assassiné. Son corps fut dispersé par les balles. Ses cris furent dispersés par les rires des tueurs.

Entre le froid, l'obscurité et les barbelés, on ne retrouvera pas le corps de celui qui avait couverts soixante-dix rouleaux de papier-toilette de notes de musique.

Soixante ans plus tard, un homme parle et dit :

Son corps n'a pas été retrouvé, il faut bien que je ressuscite sa musique.

Un homme parle et dit prêter ses mains à l'esprit du mort. Il dit qu'il est pianiste. Il dit:

Regarde.

Tu entends?...

Là, il se dépêche, il se dépêche. On voit les blancs entre les notes.

Là, il craint de ne pas finir, de ne pas avoir le temps.

Là, il est tendu. Là, on voit l'espace.

Écoute, écoute, écoute.

C'est le chant des êtres sans corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins : C'est la voix des corps dispersés que ni les armes ne blessent ni le feu ne brûle.

C'est la voix de celui qui a déposé le vieux corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est le chant d'amour sans paroles.

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.⁵⁸²

En dehors de tout contenu politique, c'est la force politique de l'œuvre d'art en tant que telle qui est signalée dans son immanence la plus profonde quand elle provient de l'espace (c'est donc bien aussi toujours une question d'espace) le plus laid, le plus néfaste, le plus inhumain qui soit... Comment l'homme peut-il alors encore produire de la beauté et comment cette beauté transcende la hideur alentour pour lui permettre de survivre psychologiquement ? Cet

⁵⁸² EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, p. 10.

extrait d'*En Guise de divertissement* s'appuie sur des personnages réalistes, puisqu'on sait désormais que le pianiste Rudolf Karel⁵⁸³ composa depuis les camps de concentration sur un rouleau de papier toilette. En effet, le travail de recherche du musicien italien Francesco Lotoro⁵⁸⁴ lui a permis de révéler plus de quatre mille partitions écrites dans les conditions qui font le paysage (barbelé, dysenterie, froid, fouet...) décrit dans *En Guise de divertissement*. Mais, on pense aussi aux compositeurs Erwin Schulhoff, Gideon Klein ou Viktor Ullmann. Ces voix sont convoquées dans l'espace du drame – qui est souvent chez Efoui l'espace de la « tragédie » comme dans *Io(tragédie)* ou dans *Voisins Anonymes*⁵⁸⁵ – pour remplacer les voix colportées par l'histoire qui sont majoritairement celles des tyrans puisque c'est finalement toujours leurs figures qui constituent et réactualisent en quelque sorte l'histoire. Le « devoir de mémoire » se déploie donc chez Efoui par le biais d'une intégration poétique qui ne relève pas de l'usage de l'histoire comme motif diégétique (ce qu'on lui reproche souvent puisqu'on considère que ses fables sont hermétiques et pas assez « engagées »). Il cherche sans doute en premier lieu à réécrire (et la persistance du geste de réécriture en est un indice puisque Kossi Efoui fait poindre ses enjeux dramatiques par mise en exergue dans et par le biais du geste lui-même) l'histoire en rendant ces voix enfouies « actrices » de l'histoire et force agissant sur le monde. Là encore, le geste poétique coïncide avec le geste esthétique puisqu'à l'instar des propositions scéniques pensées en compagnonnage avec Théâtre Inutile, il s'agit de raconter l'histoire (entendu à la fois comme fable et comme étude et écriture des faits et événement passés) « autrement ». En proposant une autre mise en scène des figures de victimes, généralement victimes anonymes, Kossi Efoui prend en charge les événements traumatiques de notre passé en conférant une visibilité et une force héroïque à ceux que l'histoire s'est employée, par sa méthodologie (donc aussi en tant que discipline des sciences humaines) à invisibiliser. *In fine*, l'auteur nous invite donc tout autant à repenser notre concept de l'histoire.

⁵⁸³ Rudolf Karel composa un opéra en cinq actes, *Les cheveux d'or du père Grand-Savoir (Three Hairs of the Wise Old Man)*, avec des bouts de charbon sur deux cent quarante pages de papier de toilette, alors qu'il souffrait de dysenterie et qu'il se trouvait sans surveillance à l'infirmerie. Avant de rejoindre son baraquement, il confiait les partitions à un infirmier, qui les mettait en sécurité hors du camp. Mort dans les chambres à gaz, Karel n'a jamais entendu l'interprétation de son oeuvre. Mais il aura eu le temps de la léguer à l'humanité. Voir : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/entrevues/201406/03/01-4772490-francesco-lotoro-exhumer-la-trame-sonore-dauschwitz.php> (consulté le 19.08.2018)

⁵⁸⁴ LOTORO, Francesco, *Antologia musicale concentrazionaria. Opere musicali scritte in cattività civile e militare durante la Seconda Guerra Mondiale*, Barletta, Rotas, 2015.

⁵⁸⁵ « Depuis que je suis ici, je m'amuse à ce petit jeu : « Silence, on vient. » / Mais ça ne marche pas comme dans la tragédie où quelqu'un débarque à tous les coups comme si on l'avait sonné. ... Bien sûr qu'on l'a sonné. Même si tout le monde fait semblant de croire que *Tiens donc, quel hasard...* Et, comme par hasard, il se trouve une place sur mesure dans la tragédie. [...] Ho, j'ai des places dans ma tragédie. Qui en veut ? Qui veut entrer sans frapper ? », EFOUI, Kossi, *Voisins anonymes, op.cit.*, p. 27.

Il y a la question de l'hommage mais aussi celle du pouvoir intrinsèque à l'œuvre d'art... d'où la prégnance d'interrogations et de réflexions métathéâtrales. Si les usages politiques des arts sont alors contestés et tournés en dérision, la force politique de l'art trouve chez Kossi Efoui un mode d'expression fonctionnant par assimilation du geste artistique à l'esthétique du produit de ce geste. Les conditions dans lesquelles émerge l'œuvre entrent en résonance avec les problématiques politiques du monde qui sont majoritairement celles des totalitarismes présents et passés (c'est-à-dire des modes de pensée totalitaires au-delà des régimes politiques à proprement parler), engageant l'individu dans une lutte perpétuelle contre l'aliénation et pour l'affranchissement. L'espace carcéral est donc à entendre au sens large car il désigne la manière dont l'individu intériorise l'empêchement, la contrainte, le déterminisme, etc. quand bien même il n'est pas victime d'incarcération physique. La détention, fut-elle intérieure, et c'est souvent cet espace symbolique qui révèle la structure de la dramaturgie éfouienne, permet à Kossi Efoui de suggérer et d'inviter le spectateur à penser des mécanismes, des modalités d'échappées... Il construit donc toujours, par l'espace du théâtre (qui est, par ailleurs, son dispositif personnel d'échappée) des espaces dramatiques qui évoquent la tension entre enfermement, immobilisme et liberté, mouvement, pour mieux créer l'appel à la dérobade. Son processus correspond donc à un geste de construction-déconstruction, illustration par l'exemple et le contre-exemple... Si nulle solution n'est proposée, nulle moralité imposée, nul didactisme exposé, et c'est sans doute la raison des fins majoritairement ouvertes des pièces, c'est parce que le théâtre de Kossi Efoui vise surtout à transmettre ce geste de la dérobade.

Ainsi, chez Kossi Efoui, s'il est toujours question d'enfermement, celui-ci est traité par une scénographie du carrefour. Dans *Concessions*, l'Interzone s'avère être un *no man's land* où les personnages attendent qu'on les fasse passer de l'autre côté, un non-lieu qui se transforme en plateau télé, autre symbole de l'enfermement. Le titre connote aussi la stèle, ce qui renvoie aux symboles mythologiques du carrefour. Sont explicitement convoqués, par le biais des images que véhiculent la « concession », le tombeau, l'idée d'enfermement du corps mort qu'on retient ici encore dans un double espace clos : le cercueil et le cimetière.



Figure 35 *Concessions*, Cie Théâtre Inutile © DR

Dans *Io(tragédie)*, le cadre spatial est un marché aux fétiches, mais là encore celui-ci représente un carrefour ; interzone dans la biographie des personnages qui se sont faits marchands malgré eux. En effet, ce ne sont pas des vendeurs mais des comédiens qui tiennent aujourd'hui des échoppes sur ce marché trottoir afin de survivre. Leur forme d'échappée personnelle se matérialise à travers le fait qu'ils détournent l'espace marché en une scène de théâtre. Ce qui rappelle bien sûr la manière dont le prisonnier du *Carrefour* détourne son espace-temps pour rejouer sa vie. Ils fonctionnent par *leitmotiv* : faire du théâtre et rester des comédiens malgré leur situation personnelle, malgré l'histoire d'un pays ravagé ayant amenée la troupe à se déliter. Se met effectivement en place chez Kossi Efoui une esthétique du détour et du détournement qui rejoint l'aspect « marron »⁵⁸⁶ de son théâtre. Se manifeste alors un renversement possible du statut de victime qui insuffle de l'espoir, la possibilité de renaître ailleurs, ne serait-ce que dans un ailleurs représentant un autre soi, autrement. Au premier degré, ils sont victimes de l'espace dramatique dans lequel ils évoluent qui représentent par extension la nation. Une nation, quelle qu'elle soit. Le projet auctorial est alors d'évoquer le sort des individus citoyens aux prises avec les conséquences de l'Histoire d'une part mais aussi de l'actualité c'est-à-dire des décisions prises par les dirigeants qui leurs sont contemporains. Le carrefour est un emblème lui permettant de sublimer la reconstitution historique et sociétale, telle que le ferait le drame réaliste, pour se situer dans l'espace plus subtil du poétique et laisser entendre une philosophie personnelle qui est à considérer comme la voix de l'auteur. Cette voix demeure néanmoins traversée par des réminiscences qui hantent l'écriture se voulant donc à la fois « animée » et animiste.

Cet espace offre à Kossi Efoui la possibilité de construire le temps du théâtre, un temps où la représentation se veut espace de conscientisation et d'avènement. C'est pourquoi le carrefour revêt les mêmes enjeux. Il est le moteur du mouvement et anime les personnages qui sont face à une spatialisation de tous les possibles qui contrevient à l'enfermement dont ils témoignent par leurs récits ou par leurs identités en tant que figures plus que comme des personnages, la béance et la dépossession s'inscrivant la plupart du temps dès l'absence d'un nom. Il s'agit, le temps d'une représentation, de dresser les chemins du carrefour comme une invitation à emprunter d'autres voies. C'est pourquoi, de manière obsessionnelle, Kossi Efoui, s'attèle à faire de l'espace un lieu qui connote l'enfermement tout est restant ouvert sur l'extérieur. Le temps du théâtre répond pour lui de cette dynamique et c'est la raison pour

⁵⁸⁶ CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit.

laquelle il cherche à plonger le lecteur/spectateur dans une situation analogue. Toute sa poétique repose sur cette tentative non pas de nous amener à nous identifier aux personnages de ses fictions, mais à nous faire éprouver les dynamiques qui dépossèdent mais surtout qui animent, par le théâtre, ces derniers.

Le traitement de l'espace est donc un élément essentiel pour comprendre les spécificités de l'écriture de Kossi Efoui et la manière dont la dimension marionnettique s'y inscrit en creux. La construction d'un certain type d'espace conditionne l'émergence des enjeux dynamiques du drame tout comme la scène et, plus spécifiquement, le principe du castelet représentent, dans les théâtres de marionnettes, les conditions tacites de l'animation de la figure considérée d'abord comme inerte. Les problématiques liées à l'espace sont par ailleurs présentes dès l'ouverture de ses textes ainsi qu'à la genèse de son œuvre en tant que telle. Une étude lexicale des termes s'y rapportant démontre que le castelet hante les textes de Kossi Efoui et qu'il engage une certaine vision du théâtre.

S'ouvrant sur une luminosité minimale, qui rappelle l'ambiance d'une salle de cinéma, l'épais rideau gris d'*En Guise de Divertissement*⁵⁸⁷ est vecteur de projection autant que délimitation de l'espace. La mise en abyme évoque d'emblée le choix d'une territorialisation (l'espace délimité évoquera tour à tour différents territoires : scientifique, muséal, théâtral, rappelant foires et exhibitions...) et sensibilise le public à la notion d'espace (les espaces physiques étant sans cesse mis en relation avec les espaces métaphoriques). Une table d'expérimentations jonchée de morceaux de bois qu'encerclent cinq individus plutôt loufoques nous fait rapidement comprendre que nous sommes face à des avatars de personnages scientifiques qui s'affairent autour d'un corps morcelé. Le décrivant, le touchant, le soulevant de leurs gants pailletés, ils exhibent ce que nous devinons être un mannequin durant ce que nous supposons être un spectacle. Attrapant un bout de jambe, puis un bout de bras, qu'ils placent tour à tour aux improbables extrémités d'un tronc⁵⁸⁸, ces personnages vêtus eux-mêmes de morceaux de costumes assemblent puis désassemblent les formes de ce corps aux allures anthropomorphes et nous donnent à voir un va et vient d'images corporelles

⁵⁸⁷ Texte : Kossi Efoui. Mise en scène : Nicolas Saelens. Dramaturgie : Caroline Giguère. Musique : Karine Dumont. Scénographie : Antoine Vasseur. Mannequins : Norbert Choquet. Costumes : Marie Ampe. Travail sur la manipulation : Javier Swedzky. Travail sur le chant : Angeline Bouille. Lumière : Franck Besson. Son : Benoît Moritz. Régie générale : Bif. Avec : Simon Romuald Abbé, André Antébi, Ludovic Darras, François Essindi, Eric Goulouzelle. Production : Compagnie Théâtre Inutile. Coproduction : Le Safran, scène conventionnée pluridisciplinaire et d'expérimentation - Amiens, Le Palace de Montataire, Maison des Arts et Loisirs de Laon, Maison de la Culture d'Amiens - centre de création et de production. Avec le soutien de la Maison du Théâtre d'Amiens. Création : 2 octobre 2013, Maison de la Culture d'Amiens.

⁵⁸⁸ Voir illustration en couverture de notre thèse.

entre animalité (un tronc et quatre membres assemblés comme des pattes) et humanité (un tronc surplombé d'une tête). Le mannequin, dont on apprendra plus tard qu'il s'agit de l'histrion inconnu appelé Oiseau, est l'objet de leur étude :

wild
specimen
wild specimen
génétique indigène
Indigenous autochtone,
White trash
Indian blood
Salvaje? Savage? Salvatico?
White trash indian blood
colored
copper colored, copperhead,
copper skin.
nigger
indian
nigger⁵⁸⁹



Figure 36 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux

Cette liste de descriptifs, prononcés dans le huis clos de l'ambiance d'un laboratoire mis en scène sur un plateau n'ayant pas encore aboli le quatrième mur, est un tableau d'exposition saisissant qui pose une esthétique muséale ou rappelant une table d'anthropologues au travail. Le motif du cabinet de curiosité se fait jour et convoque le motif monstrueux, la chosification et le bestiaire dont usent les auteurs afro-contemporains comme une réponse à l'histoire afrodescendante. La mise en scène file ensuite la métaphore puisque le spectacle se découpe par une succession de séquences, toutes présentées comme des tableaux, éclairées de manière à diriger le regard sur les corps en scène. Ces derniers sont tous hybrides. Le mannequin n'est donc pas la seule présence marionnettique puisque la peau des comédiens de chair est envisagée également comme un objet scénique ayant le même statut que les attributs plastiques qui lui sont adjoints. Parfois, les comédiens prêtent leurs corps aux membres épars du mannequin et deviennent hybrides. L'épure du dispositif scénique, qui n'est présent que pour circonscrire un espace à l'endroit du plateau, lui-même évoqué en échos par l'espace du drame (le musée, le podium, la scène de cabaret, le studio photo, le plateau télé...), n'a d'égal que l'économie du texte.

⁵⁸⁹ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, 2013.



Figure 37 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Cette pièce, encore inédite et composée au plateau, repose sur un texte qui ne fait pas l'impasse sur une didascalie initiale. Au contraire même puisque dans cette dernière Kossi Efoui joue explicitement de l'espace symbolique qu'offre le théâtre :

Cinq histrions.

L'époque : Nous sommes en tant de paix.

L'espace : un plateau

L'action : où les cinq histrions reconstituent sous nos yeux le tableau d'une scène qui rappelle des images « d'exhibition de malades », telle que pratiquée au dix-neuvième siècle. Exemple : l'exhibition des femmes hystériques par le docteur Charcot, où cinq histrions exhibent sur leurs costumes des signes d'une certaine distinction et d'un certain pouvoir. Leurs outils, pourtant banals (calepin, stylo, loupe, double-décimètre, équerre, compas), ont quelque chose d'intimidant dans la manière dont ils les manipulent en connivence.

Le mannequin (de son vrai nom : l'Oiseau) est l'objet de leur étude.

Le ton : oscille entre assurance et perplexité.⁵⁹⁰

La mise en abyme est ici assumée ce qui suppose une réflexion métathéâtrale. En effet, de nombreuses habitudes sociales ne relèveraient-elles pas de la dynamique spectaculaire que l'on retrouve dans le principe du théâtre ? Sur le chemin du décryptage des processus du divertissement, Kossi Efoui interroge le spectaculaire du quotidien car c'est précisément celui qui n'appartient pas au monde de la fiction et qui par son réalisme s'arrache à l'effet cathartique qu'augure les scènes artistiques. Si *En Guise de Divertissement* fait partie des créations tardives de l'auteur qui y affirme donc plus nettement des préoccupations pourtant présentes dès ses premiers écrits, on constate la puissance d'un dispositif assumé et qui provoque l'effet de distanciation propice à une remise en question de la part du spectateur.

Avant même de déployer une quelconque intrigue, Kossi Efoui, s'attache à découper le cadre de scène en produisant immédiatement une certaine situation. Cette approche, et les différents effets de découpage et de séquençage que l'on retrouvera par la suite, rappellent les aspects et fonctions du castelet dans les théâtres de marionnettes. Cette mise en tension entre espace clos et ouverture permet de territorialiser l'espace du corps « exhibé » dont il traite ensuite par diverses situations dramatiques. La question de « l'exhibition » nous intéresse parce qu'elle se rapporte également à un phénomène historique perpétré à l'occasion des expositions universelles et coloniales à travers des dispositifs spectaculaires (que le public n'a malheureusement jamais pris pour tel) encore connus sous le terme « zoos humains ».⁵⁹¹ *En*

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ BANCEL, Nicolas, THOMAS, David, THOMAS, Dominic, *L'invention de la race. Des représentations*

Guise de divertissement fait, entre autres, référence à ces exhibitions ainsi qu'à d'autres « divertissements » s'appuyant sur ce principe : l'exhibition de malades par le professeur Charcot,⁵⁹² les exécutions en place publiques (pratiquées de tous temps) ou encore les lynchages et pendaisons des corps noirs aux arbres notamment pendant la guerre de Sécession aux Etats-Unis.⁵⁹³ Mais la question de l'exhibition n'est pas qu'un sujet « historique » ou dramatique puisque la déconstruction des déterminismes identitaires qui préoccupe tant Kossi Efoui opère par mise en exergue et en présence. Or cette question de la mise en présence concerne tout le travail marionnettique qui crée des effets de présence en aménageant certains dispositifs, qui joue sur l'absence et la présence, la dissimulation ou au contraire la monstration par le biais des techniques de manipulation au sein desquelles le fait de montrer (manipuler à vue) ou de cacher (dissimuler la manipulation) est l'enjeu même du jeu dramatique.⁵⁹⁴ Chez Kossi Efoui, le corps est ainsi mis en avant pour appuyer le support des enjeux dramatiques qui concernent ses représentations dans l'espace du corps social.

Par ailleurs, la clôture de l'espace qui génère un cadre de scène annihilant les personnages dans un temps finalement anté-dramatique, dont l'action consistera à opérer le geste de « dérobadé », charrie pour le lecteur des effets de projection qui fonctionnent aussi comme des extrapolations vis-à-vis de l'enfermement endogène à la situation dramatique et au texte. La vision alors imposée par cette gestion atypique de l'espace déploie un paysage déterminant l'atmosphère même de la pièce. Le théâtre se fait alors fenêtre à la manière d'une représentation picturale qui, partant d'une situation close (un intérieur), ouvrirait le champ sur une perspective en tension. Ces sortes de découpes se font bien sûr par le découpage dramaturgique éfouien qui favorise un pliage-dépliage du drame en séquences. Mais comme chez Kossi Efoui chaque geste s'avère significatif dans le sens où il est appuyé pour souligner le geste lui-même afin d'en engendrer un analogue chez le lecteur-spectateur, cette façon d'opérer le cadrage de et par l'espace pour ouvrir une fenêtre (d'où se déploie l'envers du monde, son chaos, comme le montre les références à la mort, à la disparition, aux conflits, aux soulèvements, à la guerre ou au crime), trouve une résonance avec les fonctions

scientifiques aux exhibitions populaires, Paris, La Découverte, 2014.

⁵⁹² BORNET, Jacky, « Augustine : Quand Charcot exhibait l'hystérie », *Franceinfo*, URL : <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/critiques/augustine-quand-charcot-exhibait-l-hysterie-73191> (consulté le 23.07.2018)

⁵⁹³ Dans le spectacle *En Guise de divertissement*, la voix de Billie Holliday fonctionne comme une référence intertextuelle. On entend le morceau *Strange Fruit* (1939) qui fait référence à ces événements barbares. *Strange Fruit*, littéralement « fruit étrange » est tirée d'un poème écrit et publié en 1937 par Abel Meeropol.

⁵⁹⁴ MARTIN-LAHMANI, Sylvie et THEMAA (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Liège, Editions Alternatives théâtrales, juin 2018.

intermittentes de la mise en abyme (qui permet aussi des apparitions et des disparitions autant qu'une superposition des éléments diégétiques). Ainsi ces cadrages participent de l'organisation dramaturgique en séquences et modules autant qu'ils en favorisent l'interprétation et dessinent un décor significatif... qui est d'abord, rappelons-le, le décor du théâtre s'érigeant pour dire la facticité des éléments qui constituent le réel (entendu comme l'espace dans lequel le corps social se meut). Il en va effectivement ici aussi d'un questionnement sur « les lieux de la scène » puisque cette lucarne nous invite à regarder « au-delà », « au travers » ou encore « par derrière »...

Cette écriture en mouvement, pétrie par la réutilisation et la récupération de matériaux textuels antérieurs ou de références, entend renouveler les configurations mentales d'abord au moyen d'une transformation des configurations formelles. La forme loin de servir, décline (de manière tangible, matérielle, picturale et scripturale... donc palpable) ici la diégèse, la situation dramatique ou encore l'action, les actions de la fable. Dès lors, les différents éléments qui constituent le drame sont à aborder sur le mode d'une superposition non subordonnée : la forme traduit le fond et *vice versa*. Au-delà de cet aspect paradigmatique, on note un impact majeur de la gestion de l'espace sur la dramaturgie et la langue elles-mêmes. L'hybridation du geste dramaturgique chez Kossi Efoui, son singulier mode de production du texte et les variations de cette écriture modulaire nous incitent à envisager la scène et l'espace théâtral selon une certaine perspective qui englobe et dépasse la diégèse pour rejoindre un projet auctorial placé sous le signe de la facétie et rejoignant les jeux d'apparition et de disparition opérés par les théâtres de marionnettes. La reprise récurrente du syntagme « les lieux de la scène » au sein des pièces de l'auteur entérine l'idée d'une systématisation du recours à la mise en abyme et nous met sur la voie d'une réflexion métathéâtrale à portée métaphorique. Cette invitation à décrypter les lieux de la scène mène vers l'idée d'une métabolisation du réel par le plateau nous éloignant d'une démarche qui serait d'ordre mimétique. Le rapport à l'espace s'inscrit alors dans une dynamique performative puisqu'il n'est pas envisagé dans les limites de la seule représentation d'une fable mais comme élément permettant de faire advenir une autre réalité. C'est pourquoi c'est la situation dramatique elle-même qui s'y inscrit et semble même y figurer. Ce phénomène est très parlant pour les titres tels que *Le Carrefour* ou *Concessions* mais il l'est tout autant dans d'autres titres qui sont plus métaphoriques mais qui signalent pourtant, de la même manière, une certaine inscription du drame dans un espace spécifique qui serait plus symbolique que la dénomination d'un lieu. On pense à *Io (tragédie)*, dans lequel la figure de Io, par extension son corps et l'allégorie

qu'il incarne alors, représentent la situation dramatique globale (les autres éléments étant d'ordre moléculaire à l'instar des différentes réincarnations du personnage). Cette situation dramatique globale est inscrite dans un espace spécifique, la tragédie, que le drame tente de déconstruire et qui explique qu'il soit mis entre parenthèses. La tragédie représente alors ici le récit historique et la manière dont il construit un entendement partial qui modèle les imaginaires. Dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, la situation dramatique relève de cette dimension *a priori* flottante et métépsychique de « l'entre-deux rêves ». Enfin, dans *Le Corps Liquide*, la situation et l'espace dramatiques sont effectivement assimilés à l'endroit de ce corps liquéfié...

Le Faiseur d'histoires, courte pièce en un acte, reprend l'idée d'un personnage clef qui s'appelle Le Montreur de pantins et qui constitue un médiateur entre Jan, accusé en somme d'être un Poète et le reste des personnages qui incarnent le tribunal et sont donc chargés de représenter les différentes instances du pouvoir : Le Professeur, Le Juge, L'Observateur étranger, Le Chef du village... La didascalie liminaire précise que Le Professeur, Le Juge et L'Observateur étranger sont des « masques blancs » et⁵⁹⁵ qu'ils « peuvent être joués par des marionnettes géantes » alors qu'une lumière agressive et surplombante est dirigée sur Jan. Les différentes reconstitutions du Montreur de pantins autour des « histoires » de Jan sont autant d'occasion de creuser le processus de mise en abyme éfouien. La thématique judiciaire, qui crée un pendant à la dramaturgie carcérale dont il a été question plus haut, est une nouvelle déclinaison de l'enfermement et d'une incontournable échappée à construire. Plus encore qu'un procès, ce qui entrave la liberté de Jan c'est le regard qu'on porte sur sa différence : le fait d'être un faiseur d'histoires, un poète.

Le fait de ne pas ménager les ressorts de la mise en abyme est une caractéristique propre au geste artistique de Kossi Efoui. Cette dramaturgie a l'éloquente fonction de renvoyer elle-même à un discours symbolique proposant de mettre à mal les processus de cloisonnement identitaires quels qu'ils soient, et rappelle également des éléments constitutifs de l'histoire des théâtres de marionnettes. La marionnette, qui connaît un regain d'intérêt au 20e siècle pour ses potentialités à renouveler les poétiques théâtrales,⁵⁹⁶ n'a de cesse de contester l'ordre établi (qu'il soit physique en regardant les représentations de ce qu'est un corps ou philosophique en incarnant les questions existentielles de l'humanité) en invitant

⁵⁹⁵ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Point, 2015.

⁵⁹⁶ Voir : PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992 et BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne)*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Université de Paris 4, 2007.

créateurs et observateurs à être dans l'espace du métaphorique mais, surtout, de l'inouï. C'est parce qu'elle a longtemps eu des fonctions propres que la marionnette déploie l'aura de sa force poétique dans son émancipation vis-à-vis de fonctionnalités arrêtées. C'est parce qu'elle a finalement toujours été un objet invitant à la métaphore sans pour autant que soient exploitées en profondeur ses potentialités que le pas de côté émis depuis les Avant-Gardes la révèle en lui conférant une importance politique. C'est d'ailleurs la piste qu'explorent les chercheurs de l'ouvrage collectif *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, en déplorant qu'une trop maigre branche des études portant sur les arts de la marionnette l'ait jusqu'alors considérée comme une « pensée en elle-même ».⁵⁹⁷ En effet, la recherche aurait tendance à aborder de manière générale la marionnette comme instrument à penser, comme un moyen d'articuler une réflexion ou des éléments a priori dissociables voire antagonistes. À rebours d'une telle vision, la présence masquée de la marionnette chez Kossi Efoui convoque davantage l'idée du support philosophique dans la mesure où cette dernière ne peut être considérée comme instrument dès lors qu'elle n'est pas visible, identifiable. La présence diffuse de la marionnette, partout dans le geste auctorial mais mise en regard de la rareté de son apparition explicite concourt à en faire davantage un paradigme que l'outil d'expression d'une pensée.

La didascalie initiale du *Carrefour* nous semble fondamentale, au-delà du fait qu'il s'agisse chronologiquement de la première pièce de Kossi Efoui, car elle pose les jalons de repères significatifs qui seront la marque de fabrique de l'auteur. La force de sa portée symbolique, qui révèle la manière dont Kossi Efoui pense le geste théâtral, concerne en effet toutes les pièces de notre corpus et fonctionne donc à proprement parler comme une clef de lecture pertinente. Très proche de la prestidigitation, la marionnette représente l'art de parler pour l'invisible. Si l'évocation d'un castelet imaginaire renvoie bien sûr à la pratique de la manipulation cachée (le castelet permet au montreur de marionnettes de rester dans l'invisible) le « podium sur lequel est posé un pupitre de musicien »⁵⁹⁸ amène l'idée d'un personnage magicien. Mais surtout, cette idée est évoquée par le Souffleur, personnage qui, nous dit-on, « rappelle le maître de cérémonie ou le montreur de marionnettes », qui éclaire la scène et donne vie au personnage de La Femme. Le Souffleur apparaît comme un magicien

⁵⁹⁷ BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUES, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise, *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, L'Entretiens/Institut international de la marionnette, 2016, p.14.

⁵⁹⁸ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit.

qui « allume le réverbère » d'un simple « geste » tout comme il ré-*anime*⁵⁹⁹ le corps de La Femme initialement « couchée dans une position inconfortable, comme un pantin désarticulé ». Ainsi, chez Kossi Efoui, la mise en place d'un dispositif castelet accompagne la portée symbolique du geste qui est celui du marionnettiste donnant un souffle à un objet initialement inerte. Comme une allégorie de la naissance, la connotation à la maïeutique renvoyant à Socrate est difficilement contournable. L'allusion au maître de cérémonie, vocabulaire propre au processus funéraire, renforce la présence d'une thématique liée au duo mort/vie.

L'étude de la topographie éfouienne s'ancre premièrement dans un constat : l'espace n'est pas qu'un outil au service de l'illusion référentielle. Il est d'ailleurs plutôt source de confusion vis-à-vis du réalisme. Ce constat lui confère la valeur d'un actant symbolique au même titre que le serait une figure allégorique au sein du drame. La gestion de l'espace participe donc pleinement du contenu métaphysique que l'auteur souhaite nous livrer. Chez Kossi Efoui, il en va même de la condition de la prise de parole. C'est-à-dire que l'espace prévaut sur la narration ou en tout cas qu'il en détermine le mode et en construit un statut spécifique qui engage le dialogue vers un flux intermittent et variable d'un moment à l'autre. Parfois les porteurs de paroles se répondent et coopèrent, parfois ce n'est pas le cas. A d'autres moments les réponses sont différées de telle sorte que la communication est maintenue bien qu'elle soit soumise à des interférences. C'est pourquoi, souligner les dynamiques spatiales chez cet auteur revient en quelque sorte à définir le rapport qu'il entretient au geste théâtral et à déterminer les raisons de sa prise de parole. Il s'agit donc d'aborder la scène, au sens propre et figuré, comme le territoire symbolique d'un certain affranchissement d'où l'idée d'un geste théâtral relevant du détour. La vision du théâtre que porte Kossi Efoui est celle d'un détour opéré, entre autres, par un certain traitement de l'espace, dans la nécessité de « dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche ». ⁶⁰⁰ Ce principe engendre d'ailleurs un double mouvement puisqu'il est à la fois constitutif d'une certaine vision du geste théâtral tout en déterminant les éléments caractéristiques de la dramaturgie éfouienne en termes d'espace, d'agencement dramatique, de langue, d'intrigue mais aussi de construction du personnage.

Cette vision de l'écriture contrainte au détour est partagée par plusieurs auteurs d'Afrique noire francophone issus de la même génération que Kossi Efoui. Dans les poétiques afro-contemporaines, le détour est un parti pris esthétique dont émane une envergure

⁵⁹⁹ A entendre ici au sens de « redonner une âme ».

⁶⁰⁰ EFOUI, Kossi, « Afriques noires : écritures contemporaines », Entretien avec Sylvie Chalaye (juin, 2000), *Théâtre/Public*, N° 158, Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 82.

politique. Aux prises avec des problématiques éminemment territoriales et héritées du fait colonial, cette vision est le fruit d'une situation extrême qui a été commune à ces auteurs aux esthétiques pourtant bien différentes. L'espace cristallise donc un certain nombre d'enjeux ayant bien sûr des répercussions sur la dramaturgie des textes en nous mettant face à des stratégies de travestissement, plus communément appelées esthétiques du masque, qui relaye cette idée d'un détour forcé. Ainsi, Sylvie Chalaye a très tôt mis en avant cette dimension propre aux écritures afro-contemporaines en les abordant comme des « corps marrons ». ⁶⁰¹ À la suite d'Edouard Glissant, elle définit le marronnage comme un principe créateur qui rappelle le geste des figures éfouiennes opérant depuis l'espace d'enfermement et d'inertie de leur « carrefour », de leur cellule intérieure ou matérielle, une échappée qui n'est pas seulement de l'ordre de la fuite pour sauver sa peau mais qui relève également de la dérobade et de la ruse. Ramené au positionnement auctorial, ce principe a permis à ces auteurs de s'affranchir « des clichés exotiques et des schémas néocoloniaux pour élaborer une dramaturgie, de la satire politique et sociale » ⁶⁰² tout en proposant une dramaturgie inédite s'appuyant sur cette nécessité de la dérobade à laquelle sont confrontés les auteurs qui procèdent alors à sa fictionnalisation métaphorique par certains motifs dramatiques autant que dans leur manière de concevoir la dramaturgie de leurs textes.

La définition historique du marronnage est intrinsèquement liée à une question de territoire, puisque ce terme désigne la fuite des esclaves loin des plantations vers un espace, clandestin, sauvage et reclus où la nature domine tout en assurant la liberté, sa reprise en tant que notion particulièrement probante dans l'analyse de certaines dynamiques créatrices, vise à en faire un concept permettant une analyse philosophique, esthétique et politique des œuvres. Ainsi, le seul ouvrage collectif existant à ce jour et traitant uniquement de l'œuvre théâtrale de Kossi Efoui propose justement d'en éclairer les fondements en partant de la notion de marronnage comme clef de lecture mettant en avant « la capacité à jouer des masques pour créer un espace d'expression et de liberté ». ⁶⁰³ Kossi Efoui, demeure le premier à s'être emparé de cette notion pour expliquer son propre processus d'écriture. Il affirme, en effet, dès l'année 2000, dans un entretien accordé à Sylvie Chalaye et déjà mentionné ci-dessus, que face à la nécessité de devoir « fabriquer de nouveaux espaces de rendez-vous » pour ne pas

⁶⁰¹ CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, *op.cit.*

⁶⁰² CHALAYE, Sylvie, document de présentation du colloque International *Kossi Efoui : Une poétique du marronnage au pouvoir*, Musée Dapper, Paris, Février 2010, URL : http://www.cnt.asso.fr/upload/prog_kossiefoui.pdf (consulté le 23.06.2018)

⁶⁰³ *Ibid.*

être « catalogué [en tant qu'] écrivain africain » et donc afin de s'inscrire « en dehors d'un discours dominant », il n'y a pas d'autre option que celle d' « avancer masqué » :

Sylvie Chalaye : Vous dites que l'Africain est aujourd'hui dans la nécessité d'avancer masqué...

Kossi Efoui : Absolument. J'étais en Haïti et j'ai entendu parler du marronnage. Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le marronnage, ce sont aussi les esclaves, qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. Et aujourd'hui, 500 ans plus tard, que ce soit au Brésil, en Haïti, aux Antilles...le vaudou est encore vivace parce qu'on a marronné, on a rusé. C'est cela « avancer masqué » ; comment dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. Ce n'est pas un masque mais plusieurs masques.⁶⁰⁴

Pour Kossi Efoui, « marronner » c'est donc avant tout lutter contre les formes de phagocytoses ou d'aliénation imposées parfois par certains individus mais surtout par le système. C'est tenter, par une esthétique du détour et une pensée de la ruse, d'inscrire durablement une parole dissidente dont on estime qu'elle est porteuse d'un pouvoir rédempteur. Tout commence donc par une réappropriation symbolique de l'espace. « Les lieux de la scène » est une formule qui nous apparaît alors comme un véritable *leitmotiv*.

1.2. Une toponymie du carrefour

Si les intrigues de Kossi Efoui se distinguent par l'absence de géolocalisation, cette dernière n'entrave pourtant pas une territorialisation quant à elle riche de symboles. Outre les effets de découpage et de délimitation de l'espace, l'étude lexicale des espaces dans les différentes œuvres de notre corpus nous renvoie systématiquement au motif du « carrefour ». La première pièce de Kossi Efoui s'intitulant elle-même *Le Carrefour* est une preuve irréfutable que l'auteur exploite les champs symboliques de ce lieu depuis la genèse de son projet auctorial. Dès 1990 il confie à Bernard Chenuaud la valeur symbolique qu'il attribue en effet à cet espace :

Ce qui se passe à ce carrefour c'est une sorte de bilan, un bilan de l'échec. Mais c'est aussi une première étape, c'est le moment où l'on s'arrête pour réfléchir et se dire que, finalement, il y a quelque chose à faire. [...] Ce qui se passe au carrefour, c'est une vie qui tombe en décrépitude, tout simplement. [...] Au carrefour, on sacrifie quelque chose, on se sacrifie, on

⁶⁰⁴ *Ibid.*

sacrifie une part de soi-même, une part d'idée, une part de personnalité et finalement, on fait un choix.⁶⁰⁵

Si Kossi Efoui joue des ressorts de l'épique pour mieux mettre en exergue une esthétique de la distanciation, il se saisit opportunément des facultés propres à la scène et permettant d'en faire le lieu d'un précipité d'existence, l'espace du décryptage d'une tranche de vie. Dès lors, le discours que tient Kossi Efoui en 1990 résonne comme une définition de son rapport au théâtre, on serait même tenté de le substituer au mot « carrefour » dans la citation ci-dessus pour laisser transparaître plus clairement notre idée. En définitive, Kossi Efoui fait du théâtre un carrefour, espace du flux, de la circulation mais aussi de la pluralité (il y a toujours plusieurs voies qu'il est possible d'emprunter à un carrefour). Dans la mesure où nous avons évoqué la volonté patente de l'auteur, à travers un travail systématique bien que demeurant parfois implicite, de délimiter l'espace, de poser le cadre lui permettant de déployer ses fables dramatiques, ce même cadre qui nous renvoie au principe du carrefour, traduit une volonté d'exploiter également l'espace symbolique de la scène et se pose comme la condition *sine qua non* à la lisibilité du propos et à la possibilité de ses corps (les corps discursifs puisque nous avons dit la corporéité de la parole). En d'autres termes, le lecteur-spectateur doit prendre conscience d'une telle exploitation de l'espace pour mieux saisir les enjeux des fictions qui s'y déroulent et mieux comprendre les modes d'être des figures qui s'y animent. Il s'agit bien d'une vision favorisant une attitude active de la part du lecteur-spectateur dont l'auteur n'attend non pas qu'il s'identifie et entre dans la peau des personnages mais plutôt qu'il adopte la même posture que les actants du drame.

Le processus théâtral tel que décliné par Kossi Efoui propose donc de se rendre au spectacle comme les personnages de ses fables se trouvent au carrefour : s'y arrêter pour réfléchir et y sacrifier peut-être (sûrement même) une part de soi afin de faire un choix nouveau ou de choisir l'inédit. C'est pourquoi il nous faut impérativement aborder ce type de théâtre sous l'angle de l'expérience. Laquelle ? Celle de l'épreuve d'un « geste » semble-t-il. Le siège de cette réflexion est un des pans de la pensée éfouienne. Une pensée action qui se propose comme mécanisme performatif (c'est-à-dire qu'il cherche à matérialiser les mécanismes de sa pensée dans l'élaboration des œuvres elles-mêmes) et c'est la raison pour laquelle ses pièces sont riches de références au métathéâtre proposant souvent une vive critique de l'industrie du divertissement dans laquelle la passivité et la consommation

⁶⁰⁵ EFOUI, Kossi, « La crise de la culture et autres réflexions », entretien accordé à Bernard Chenuaud, *Théâtre Sud*, n°2, l'Harmattan, Paris, 1990, pp. 66-67.

prennent le pas dans le but de nous détourner de nos préoccupations. Détour contre détournement, c'est bien le divertissement lui-même que Kossi Efoui s'attèle à détourner pour mieux ramener les préoccupations du corps social au centre de l'évènement et interrompre la distraction ambiante. Kossi Efoui bouscule donc nos habitudes par une poétique de l'inouï qui fait fi des règles classiques en matière de composition dramaturgique. L'attitude visant à favoriser l'émergence d'une expérience éprouvée par le médium du contenant dramatique fera donc davantage sens que la quête de son contenu (qui s'exprime d'ailleurs sous l'angle de la béance et de la dépossession puisque les personnages sont souvent en quête d'une personne disparue, à la recherche d'eux-mêmes, de leurs noms... mais surtout d'un avenir).

Le théâtre de Kossi Efoui est donc toujours l'espace du carrefour même quand ce dernier n'est pas explicitement dessiné ou nommé. Dans *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Que la Terre vous soit légère*, l'auteur signale bien un carrefour mais *Concessions* se déroule par exemple dans un espace appelé l'« Interzone » présentant néanmoins les mêmes caractéristiques symboliques que celles du carrefour. L'espace dramatique de *Io(tragédie)* est un marché aux fétiches, lieu également tiraillé entre ouverture et cloison. Les personnages de *Récupérations* sont cantonnés sur un plateau de télévision qui devient leur unique réalité. Quant à ceux du *Petit frère du Rameur*, ils semblent pris au piège d'un studio de cinéma désaffecté depuis lequel ils semblent condamnés à ne regarder que par la fenêtre et à fantasmer... Ce sont toujours des lieux où s'accumulent l'action et les paroles de personnages en attente, qui élaborent leur propre pensée en s'élaborant eux-mêmes en tant qu'individus. Un flux d'histoires et de voix traversent ces identités le temps d'une œuvre. Cette dynamique fait du lieu de la scène et du temps du drame le noyau vers lequel convergent, grâce à une force centripète, des pans de mémoire faisant alors remonter en surface les références historiques qui nous sont destinées. Sur le temps d'une pièce, des identités et des éléments *a priori* hétéroclites se retrouvent soudainement mêlées les uns aux autres pour ne faire sens qu'au terme de la réalisation du spectacle par le biais d'un dispositif choral orchestré par l'auteur lui-même. Le carrefour représente un espace dramatique déterminant qui traduit à la fois l'inertie et le mouvement, une inertie physique mais un mouvement psychique intense, genèse d'une dynamique du bâtir. Il s'agit du mode de fonctionnement de ce théâtre-carrefour.

Un carrefour est communément défini comme un croisement de plusieurs voies, un embranchement. Il s'agit d'un espace de rencontre à la croisée des chemins. Il représente le moment d'un choix, le poids d'une décision qui inclut la possibilité d'une erreur. C'est,

depuis toujours, le lieu des apparitions et des révélations. Son symbole mystique en fait un espace hanté où de nombreuses religions et croyances pratiquent des sacrifices et viennent, par exemple, lire l'avenir. Le carrefour est donc le lieu du rituel dans nos configurations mentales et il est attaché au domaine spirituel. Le théâtre de Kossi Efoui fait d'ailleurs souvent référence à des voix prophétiques⁶⁰⁶ et exploite largement le mythe romantique de la transe du poète *medium* sur laquelle nous reviendrons par rapport au moment d'aborder les questions de « déformations ». Dans *Le Carrefour*, La Femme lit l'avenir dans un bocal d'eau, dans *La Malaventure*, Elle, est « diseuse de malaventures », dans *Concessions*, l'Homme de cave prédit le dénouement du drame et dans *Io(tragédie)*, on retrouve Masta Blasta, littéralement « le maître aveugle » sous les traits duquel se cache la figure de Prométhée, étymologiquement « le prévoyant ». L'arrivée au carrefour est un moment de rencontre avec son destin. Pour rester dans l'univers de la mythologie, c'est à un carrefour qu'Œdipe rencontre et tue son père amorçant alors sa tragédie cependant qu'il arrivait au terme d'un long voyage entrepris précisément pour fuir son destin... Le carrefour est donc aussi le lieu où l'on se fait rattraper et depuis lequel il faut doublement ruser si l'on veut se dérober. Il se matérialise par une croix qui représente « le troisième des quatre symboles fondamentaux avec le centre, le cercle et le carré »,⁶⁰⁷ autant de formes que nous retrouvons derrière l'image du lieu-carrefour. La croix « établit une relation entre les trois autres : par l'intersection de ses deux droites qui coïncide avec le centre [...] La croix, dirigée vers les quatre points cardinaux, est d'abord la base de tous les symboles d'orientation, aux différents niveaux d'existence de l'homme ». ⁶⁰⁸ C'est, entre autres, l'aspect cruciforme du carrefour qui en fait un espace privilégié de sacralisation favorisant l'émergence de mythes renvoyant souvent au christianisme et nous avons déjà dit l'importance de la subversion vis-à-vis de la culture biblique chez Kossi Efoui.

Le carrefour est donc bien sûr aussi l'endroit de l'entre-deux et du seuil... Utilisé comme motif dans la fiction ou en peinture, il permet également de mettre en exergue et fonctionne comme les points de fuite d'une perspective, en créant donc un cadre et en dirigeant le regard. Dans la mythologie grecque, Hécate est la déesse des carrefours, elle est maîtresse des trois mondes : Ciel, Terre et Enfers. On la représente sous la forme d'un triple

⁶⁰⁶ Voir : DECHAUFOR, Pénélope, « Figures d'omnisciences – parades et détours dramaturgiques des auteurs contemporains d'Afrique noire francophone », KADARI, Louisa, LEROUX, Pierre et LOKOHO, Tumba Shango (dir.), *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix*, Paris, PSN, 2015, pp. 93-102.

⁶⁰⁷ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 318.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

corps et d'un caractère ambivalent : déesse protectrice liée aux cultes de la fertilité, accordant richesse matérielle et spirituelle, honneurs et sagesse, conductrice des âmes emportées par la tempête ; mais aussi déesse de l'ombre et des morts... Le carrefour est donc à appréhender comme un lieu de passage, propice au motif de la veillée tel que déployé dans nos catégories dramatiques et propre à ouvrir un « passage » de l'ombre à la lumière, de la mort à la vie... autant de figurations de l'idée de renaissance et de résurrection qui rejoignent la possibilité d'émergence d'un corps symbolique par le drame chez Efoui. Par ailleurs, et ainsi qu'en attestent les nombreuses traces, chez Kossi Efoui, de la mythologie grecque comme récit fondateur liant via Io - figure récurrente d'une œuvre à l'autre - l'histoire de l'Occident à celle de l'Afrique dans un temps antérieur à celui de l'histoire du christianisme, Hécate suscite les cauchemars et les terreurs nocturnes, symboles des désirs secrets ou refoulés de l'inconscient, ainsi que les spectres et les fantômes. Cette magicienne des apparitions nocturnes symboliserait en fait l'inconscient et a pour compagnes les Érinyes, qui sont la personnification des remords. Or, chez Kossi Efoui, la question du spectre, du revenant, du fantôme... de l'ectoplasme, est omniprésente et s'articule justement autour du rapport du corps social à l'histoire – entre conscience et refoulement, entre remords et maladresses pour se donner « bonne conscience » ainsi que le suggère l'expression – et particulièrement à l'histoire qui relie l'Occident à l'Afrique et à ce qu'elle a construit en termes de « conformités » mentales. Si l'écriture de Kossi Efoui tire sa motilité des nombreuses voix qui la traversent et qui la hantent, le carrefour, pris comme acception symbolique et espace de la situation dramatique, permet à la fois de faire émerger ces voix dans un dispositif d'ordre rituel permettant qu'on s'y arrête mais aussi de les métaboliser en une figure qui prend corps dans la langue (de l'écriture) et qui transforme donc ces « spectres » enfouis dans l'inconscient (-ce) du corps social en « voix » qui l'accompagne.

En Afrique, le carrefour est l'endroit où l'on se détache des forces négatives afin qu'elles soient détruites ou métamorphosées en forces positives. Pour les Bambara, « le carrefour incarne le point central, premier état de la divinité avant la création ; il est la transposition du croisement originel des chemins que le créateur traça au début de toute chose, avec sa propre essence pour déterminer l'espace et ordonner la création ».⁶⁰⁹ Le carrefour représente donc la genèse. Kossi Efoui définit lui-même le symbole du carrefour dans la culture Ewé, population du Sud-Togo dont il tient ses origines : « Le Carrefour est l'espace symbolique de la vie et, dans la culture éwé, le lieu symbolique du sacrifice, du choix ; c'est

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 173.

aussi le lieu de la confrontation. Il y a d'ailleurs une expression dans ma langue qui dit : *On va se retrouver au carrefour*. C'est donc un lieu antagonique. »⁶¹⁰ Kossi Efoui, qui s'identifie volontiers aux cultures marronnes,⁶¹¹ fait notamment référence à Legba, première divinité invoquée par le culte Vaudou dont nous avons dit que le panthéon résulte de la métamorphose des grands symboles des cultures africaines alors déracinées par l'esclavage et confrontées aux croyances chrétiennes. Legba est un personnage qui garde la frontière entre le monde des humains et le monde surnaturel, c'est pourquoi on le dit présent à l'entrée des temples, aux barrières ainsi qu'aux carrefours. Il ouvre, ferme les chemins et représente le messager tout puissant des dieux. L'antagonisme qui habite le carrefour est aussi visible à travers les couleurs de Legba qui sont le rouge et le noir. Habité par le Vaudou, la philosophie du blues, très présente dans le réseau intertextuel éfouien, s'est érigée autour de la légende de Robert Johnson qui cristallise le mythe du « mojo »,⁶¹² cet inexplicable talent, évoqué plus haut, acquis suite à un pacte faustien qu'il aurait justement passé à un carrefour et qui lui aurait permis de devenir un guitariste de génie.

Marquée du sceau de l'inconnu, l'arrivée au carrefour connote donc des sentiments liés à la peur et à l'inquiétude... Cette intranquillité pousse l'individu à se mettre en « recherche » - principe actif. Pour Sartre et les philosophies existentielles, l'inquiétude est le signe inévitable de la difficulté de la conscience de soi à coïncider avec elle-même et à assumer la responsabilité inhérente à la liberté qui constitue l'essence de l'humain. L'inquiétude est le premier aspect qui semble se distinguer du symbole du carrefour chez Kossi Efoui : « Ce qui se passe à ce carrefour est une sorte de bilan, un bilan de l'échec. Mais c'est aussi une première étape, c'est le moment où l'on s'arrête pour réfléchir et se dire que,

⁶¹⁰ EFOUI, Kossi, « La crise de la culture et autres réflexions », entretien accordé à Bernard Chenuaud, *Théâtre Sud*, n°2, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 66.

⁶¹¹ Voir *Supra*, p.19 : « La fameuse rupture est idéologique : être en dehors. Et être en dehors, c'est être en dehors d'un discours dominant. Ce qui peut nous identifier parmi les auteurs que je connais, ce n'est pas la façon dont nous fabriquerions une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes mais le refus de la définition. (...) J'étais en Haïti et j'ai entendu parler du marronnage. Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le marronnage, ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. Et aujourd'hui, 500 ans plus tard, que ce soit au Brésil, en Haïti, aux Antilles...le vaudou est encore vivace parce qu'on a marronné, on a rusé. C'est cela *avancer masqué* ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. Ce n'est pas un masque mais plusieurs masques » Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui (Paris, juin 2000) in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines, op. cit.*, p. 83-84.

⁶¹² Voir DECHAUFOR, Pénélope, « Le blues dans le théâtre de Kossi Efoui : mojo et improvisation » in CHALAYE, Sylvie et LETESSIER, Pierre (dir.), *Ecriture et improvisation. Le modèle Jazz ?*, Esthétique(s) Jazz, N°1, Paris, Editions Passage(s), 2016, pp. 85-97.

finalement, il y a quelque chose à faire ». ⁶¹³ Ici, le carrefour est envisagé comme moteur et force transformatrice. C'est un espace de rencontre, où différentes entités se rejoignent. Sa forme et sa symbolique lui confère une intemporalité palpable, un temps mythique que relaye Kossi Efovi dans ses pièces où les références concrètes à un espace-temps réel sont pratiquement inexistantes.

Dans *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Que la Terre vous soit légère*, l'espace dramatique est un carrefour à proprement parler. La didascalie liminaire nous l'indique : « la scène représente un carrefour ». ⁶¹⁴ Il y fait nuit et la seule lumière est celle émise par un réverbère. Les dialogues pris au premier degré laissent entendre que les personnages seraient nés dans cet espace évidemment évoqué pour sa valeur symbolique. L'écriture nous projette donc dans un pays carrefour que seul Le Poète aurait tenté un jour de quitter mais en vain :

La Femme : Cette impression étrange. Encore..., qui recommence. Comme il y a longtemps, quand l'autre est parti. Et que je suis restée. Il est parti, l'autre, parce qu'il n'en pouvait plus de vivre ici, dans ce désert, à ce carrefour où toutes les routes sont des pièges, où on ne peut aller plus loin que s'asseoir, se lever, dormir, crier, pleurer, mourir. On ne peut même aller plus loin que s'enfuir. ⁶¹⁵

Le carrefour dit ici l'image d'un pays où les citoyens ne se sentent pas libres de disposer d'eux-mêmes. L'accumulation de verbes renvoyant à des actions premières traduit un quotidien périlicieux au gré de nécessités et non de désirs ; une vie ne répondant plus au libre arbitre mais à celle de la fameuse « débrouille » que l'on retrouve dans *Io (tragédie)* et qui connote le désœuvrement. Le caractère factice de l'espace, qui est donc espace nation, chez Kossi Efovi, puisqu'il est espace symbolique et non-lieu réaliste exploité par la fiction, prend sens aussi parce qu'il renvoie à la facticité des nations africaines postcoloniales et permettent aussi une critique sous-jacente du concept de nationalité. L'idée étant au-delà d'une posture facétieuse de souligner l'absence et l'impossibilité de dire, de nommer, d'identifier ce qu'*est* le pays dont il pourrait être question. En effet, le découpage et le baptême arbitraire des nations africaines lors de la conférence de Berlin en 1884-1885 partagea et divisa le continent africain qui demeure majoritairement tributaire de cette découpe faite en dehors de toutes logiques propres aux autochtones. Dès lors et dans la

⁶¹³ EFOUI, Kossi, « La crise de la culture et autres réflexions », entretien accordé à Bernard Chenuaud, *Théâtre Sud*, n°2, L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 66-67.

⁶¹⁴ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 69.

⁶¹⁵ *Ibid*, p. 71.

mesure où Kossi Efoui se saisit de l'espace théâtral pour engendrer un espace de dérobade collectif vis-à-vis de l'histoire elle-même, le carrefour est un lieu plus réaliste, dans le sens où sa dénomination et ce qu'elle charrie correspond davantage au réel, que l'évocation, par exemple du Togo, qui dit et actualise une vision et des faits historiques sans traduire la réalité et ce qu'il en est aujourd'hui.

On peut parler de *topos* dramatique dans la mesure où l'on remarque que chez Kossi Efoui les espaces répondent pratiquement toujours de ce jeu métaphorique fonctionnant comme une métonymie. On connaît les dynamiques internes à l'espace qui représente un territoire pays bien que nous en ignorions le nom. C'est pourquoi nous évoquons la tension entre un phénomène fort de territorialisation qui travaille le symbolique malgré une absence volontaire de géolocalisation qui renverrait à des acquis géopolitiques qui actualisent aliénation et dépossession.

Ce carrefour, où il faut se cacher et se taire, où tout n'est que manipulation et jeux de pouvoir, est un pays sans échappatoire possible. Il renvoie donc malgré tout, en tant qu'espace dramatique, aux réalistes en cours dans certains pays mais il crée en même temps (et cela aurait été rendu impossible par l'évocation explicite d'une nation) la dynamique d'une tentative d'échappée qui fonde l'action dramatique. Ces figures en quête d'avenir s'inscrivent donc dans un rapport actif, voire pro-actif, vis-à-vis de l'espace qui les enclot et d'où ils tentent d'éclorre (nous revenons plus loin sur le motif de la naissance) :

La Femme : Qu'est-ce qu'on peut faire à ce carrefour ? C'est un labyrinthe. C'est truffé d'impasses. [...] Je savais qu'un jour tu t'en irais. Que tu ne t'habitueras jamais à vivre dans l'impasse. Tu n'es pas né sous le signe du caméléon comme la plupart ici. Tu n'as jamais appris à te confondre avec le décor. Ta peau encaisse mal cette grisaille. (*Elle lui prend la main et lit dans sa paume.*) Tu es né pour tisser ta toile et pour demeurer nu. Signe de l'araignée. Tu es né à la nudité. La nudité de ta vérité. Un jour tu es venu me dire...

Le Poète : (*lui tourne le dos et fait un pas*) Je pars. Je veux me tracer un chemin hors de ce carrefour.

La Femme : J'avais bien compris qu'on ne pouvait longtemps rester assis ou debout, couché ou mort sans s'ankyloser. Ou alors on bouge tellement qu'on se fait remarquer. Et ça, on n'aime pas ici. Dans cette fosse commune, tout le monde doit rester tranquille. Mort.⁶¹⁶

Kossi Efoui désigne le carrefour comme une « impasse », une « fosse commune », « putréfaction », c'est « un désert où toutes les routes sont des pièges, où on ne peut aller plus

⁶¹⁶ *Ibid*, pp. 75-76.

loin que s'asseoir, se lever, dormir, crier, pleurer, mourir. [Où] on ne peut même aller aussi loin que s'enfuir.»⁶¹⁷ Mais ici, partir n'est pas fuir, c'est refuser l'ankylose et le formatage. Dès lors, la situation dramatique est posée : il s'agit bien d'une dialectique de l'échappée qui s'ancre d'abord dans la description de l'espace. La dramaturgie se déploie en partant de l'espace dans lequel les personnages sont pris au piège : le carrefour. Il s'agit pour ces derniers de répondre à la question lancinante du départ, de l'affranchissement ou de la renaissance...

C'est l'espace qui permet donc à Kossi Efoui d'articuler le reste de sa dramaturgie et d'ordonner les différentes « actions » de l'intrigue et c'est souvent *a posteriori* que le lecteur-spectateur s'en aperçoit, quand il comprend que l'espace principal (c'est-à-dire celui de la macrostructure) est en fait mental et que le récit est projeté sous forme de réminiscences et d'anamnèses. Le mouvement à ce théâtre-carrefour-pays est une prise de risque car il s'agit d'un espace qui nie toute forme de citoyenneté, un pays où il faut plutôt se fondre dans le décor.⁶¹⁸ C'est ce que représente le personnage du Flic et ses réincarnations d'une version à l'autre du *Carrefour*. La Femme et le Poète tentent de créer un dialogue avec lui mais « [il] ne comprend rien à [leur] texte. [Car] le seul texte [qu'on ne lui ait] jamais donné, c'est la loi. Parce que là [au carrefour] tout est résumé en deux mots : *tu arrêteras et tu conditionneras* ». ⁶¹⁹ Le carrefour, aussi paradoxal que cela puisse être, est un lieu-prison chez Kossi Efoui. Le dénouement de la pièce confirme d'ailleurs cette hypothèse de départ. Dans cet espace dramatique symbolisant un espace national en proie au totalitarisme, il n'y a pas de place pour le « contre-ordre » et c'est la raison pour laquelle il faut fuir. La dérobade est le contre ordre qui advient grâce aux dispositifs du théâtre. Il s'agit de la parole poétique, la parole libre. Les personnages de Kossi Efoui sont en crise identitaire et en quête : ils recherchent un espace où la parole libre aurait encore sa place à l'instar d'Enfant qui dans *Oublie !* reçoit pour mission d'assembler l'instrument permettant de ramener le monde des histoires dans le monde des hommes. Cet instrument qui est en « trois morceaux »⁶²⁰ va conduire Enfant à se déplacer sur « une succession de cases, comme sur un échiquier ou sur un jeu de l'oie, renfermant des routes, des points stratégiques marqués d'une croix, des cours

⁶¹⁷ *Ibid*, p. 71.

⁶¹⁸ L'auteur joue d'ailleurs par le biais du sous-texte de toutes ces représentations qui nous sont communes car nous les employons dans le langage courant et qui renvoient aux lieux de la scène.

⁶¹⁹ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 81.

⁶²⁰ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op.cit.*, p. 13.

d'eau signalés par le bleuté, des forêts où les arbres sont formes humaines suspendues au-dessus du sol »⁶²¹ autant d'éléments convoquant les outils du commerce triangulaire.

1.3. L'espace, une interface mnémorique

La fonction de l'espace dramatique revêt donc une dynamique qui est de l'ordre de la traction pour le reste de la pièce puisqu'il est un lieu qui charrie et ramène pour faire advenir les voix enfouies. C'est donc un lieu animé au même titre que la dramaturgie. Ils accompagnent la vision animiste qui se dégage du théâtre de Kossi Efoui. Décrire les tenants et les aboutissants qui sont propres à cet espace est une des caractéristiques qui modèle la parole dramatique, la seconde étant d'ordre corporelle. Elles fondent à elles deux les éléments principaux du contenu discursif éfouien. Mais ce lieu carrefour n'impacte pas tant les personnages de par sa situation spatiale que par les événements qui s'y déroulent et la pensée dominante qui y opère tel un spectre là-encore. C'est pourquoi, si les personnages sont des figures parfois anonymes ou fonctions, et si les lieux ne nous permettent pas de nous reporter à une cartographie réaliste, il n'en demeure pas moins que ces derniers sont chargés d'histoire. Une histoire au carrefour, qui laisse des plaies béantes et suintantes, une mémoire qui « conditionne » le présent et qui annihile les personnages :

La Femme : Si demain je ne me fraie pas un chemin, mes enfants naîtront aussi à ce carrefour. [...] Je veux voir plus loin que l'avenir, cet avenir si proche que ça crève les yeux. Je veux voir plus loin que cet avenir. Le seul qu'on m'impose, à moi et aux enfants que je porte. Un avenir qui découle d'un passé de pertes, d'oublis, d'absences, de chutes, de rechutes, de déclin, d'éclipses. Un avenir c'est un vide de temps qu'on remplit de soi-même. Je veux remplir cet avenir de moi-même. Je veux poser mes empreintes sur le temps. Encore. Encore. Jusqu'à ce que le temps prenne une forme de moi. C'est cela l'avenir à ma mesure de femme présente. Présence. L'avenir est Présence.

Le Poète : Le présent s'épuise. Le temps se consume à ce carrefour.

La Femme : [...] Il me faut un chemin avant l'aube où mes enfants se réincarneront dans des corps tuméfiés, obligés de panser des plaies originelles, obligés de sacrifier à ce carrefour pour un péché que nul n'a commis. [...] Il me faut une voie dans ce temps figé. [...] Il me faut une voie dans ce temps mort.

Dans *La Malaventure* et *Que la terre vois soit légère*, l'espace dramatique est le même mais la réflexion spatiale procède par récupération des répliques de la pièce *Le Carrefour*. Ces

⁶²¹ *Ibid.*, p. 15.

deux autres textes se présentent davantage comme une réflexion sur la mémoire, l'histoire, le temps et ses immuables cycles, les rapports entre les identités et les énigmes qui entourent l'existence. Dans ce triptyque, le carrefour est « ce chassé-croisé de regards et de récits multiples [qui] construit la géographie intime de rencontres interdites. Et la vie s'entend soudain comme le bruit du ressac, sans cesse suffocant, de l'amour et de la mort qui viennent buter contre la barre de l'interdit, dans ce mouvement qui s'invente par héroïsme pur, celui de l'ordinaire. »⁶²²

Si *Concessions* est marquée par la prolifération des personnages, Winterbottom & Winterbottom, sorte de maître de cérémonie, s'y démultiplie en effet à l'infini : « W1, W2, W3, W4 (... etc.) », ⁶²³ précise la liste liminaire. La pièce se cristallise surtout par l'usage posée d'emblée d'un espace duel. Ainsi, la liste liminaire des personnages précède une mention spéciale qui indique qu'il y a « deux espaces » : « l'espace de Winterbottom & Winterbottom (W1, W2, W3, W4) est distinct de l'espace de l'Interzone ». ⁶²⁴ La didascalie initiale décrit précisément cet espace fondamental à la situation dramatique :

Au fond de la scène, cinq cases de lumière. Tailles inégales. Dans la première case de lumière, un homme est couché sur le dos, L'homme de cave. [...] Dans la deuxième case de lumière, La diva. [...] La troisième case de lumière est vide. Dans la quatrième case de lumière, un lampion. On voit les cheveux de La mère émergeant d'un grand pagne. [...] La cinquième case de lumière est occupée par Le coach aveugle tenant La boxeuse attachée à une corde. Pour l'instant, ils sont assis tous les deux à même le sol. On ne voit pas encore la corde. On imagine une rue. ⁶²⁵

Si le titre de la pièce est plutôt évocateur il semble également jouer sur les différentes valeurs du terme « concession ». Faisant référence au lexique funéraire, on peut s'étonner de ne pas trouver en didascalie la présence directe d'un cercueil même si les « cases » connotent bien sûr cette idée sous un angle plus poétique. Le vocable « concession » semble donc devoir être entendu dans son sens courant qui est celui d'un acte, d'un contrat, accordant le droit de jouir d'un territoire. La « vente » sera d'ailleurs un des *leitmotiv* de la pièce ainsi que nous le verrons plus loin. L'Interzone évoque quant à elle l'idée du purgatoire. Espace entre plusieurs zones, nous comprenons d'emblée que les personnages à qui des cases spécifiques ont été attribuées sont coincés. La lumière à laquelle fait allusion l'auteur révélera sa signification à

⁶²² EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., quatrième de couverture.

⁶²³ EFOUI, Kossi, *Concessions*, op. cit., p. 10.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 11.

l'apparition de Winterbottom & Winterbottom qui nous permettra alors de comprendre que la situation dramatique fait de nous les spectateurs d'un show télévisé à la « Star Academy ». La mise en abyme est donc ici plus évidente. La Cie Théâtre Inutile qui a monté la pièce en 2008 a d'ailleurs pris le parti d'exploiter en profondeur le point d'achoppement que symbolise l'espace construit par Kossi Efoui au sein de sa fiction.

Dans *Concessions*, l'espace dramatique se nomme « l'Interzone », c'est une sorte de *no man's land* où l'Homme de cave, la Diva, la Mère, le Coach aveugle, la Petite boxeuse et l'Étudiant attendent après avoir tout vendu, tout abandonné de leur premier lieu d'ancrage afin d'aller au « Monde », de renaître ailleurs, d'arriver sur une sorte de terre promise. C'est une « traversée des malheurs » que les personnages accomplissent dans l'espoir de recevoir de la part de Winterbottom & Winterbottom des places pour une nouvelle vie. L'Interzone est l'espace de l'entre-deux dans lequel sont bloqués les personnages en transit. Un second espace se dessine, celui de Winterbottom & Winterbottom représentant ce « nouveau monde » et symbolisant la société de consommation moderne et l'industrie du divertissement qui banalise nombre d'évènements historiques.



Figure 38 *Concessions*, Cie Théâtre Inutile © DR

Il s'agit en fait d'un plateau de télé-réalité : ce que la société contemporaine a fait de plus « mortuairement » vivant. L'Interzone est constituée de cinq cases de lumières dans lesquelles évoluent les différentes entités-personnages comme autant de petits cercueils d'où ressusciter ou autant de boîtes d'où s'extirper comme on se débarrasse des idées reçues et des cases dans lesquelles on nous enferme. Mais l'Interzone est aussi ce faux-départ, celui auquel on croit quand on décide de migrer vers une terre nouvelle avant de comprendre que l'espace

géographique n'est pas le problème et que la mondialité opère selon des affres communs d'un coin à l'autre du globe. « Je suis l'étranger », dit Le Poète du *Carrefour*, « Là-bas, mes sommeils étaient disparates. Et je m'effritais [...] J'étais un fantôme. Je faisais même peur. Là-bas, je suis autrui » à La Femme qui lui répond : « Ici, je me sens exactement comme toi là-bas ». ⁶²⁶

Étranger ici, étranger là-bas, les personnages sont dépossédés de tout lieu et n'ont finalement que des mots qui leur collent à la peau. En effet, si l'origine de « l'autre » provient des constructions fantasmagoriques héritées du temps des Grandes Découvertes, et de la nécessité, ayant servi le système capitaliste, de justifier l'existence de « races » et l'infériorité de certaines pour asseoir un impérialisme « blanc » au profit des traites négrières qui ont permis de bâtir les empires occidentaux, les traces laissées dans nos consciences par ces mécanismes et ces systèmes de pensée demeurent malheureusement vivaces et mondialement partagées, annihilant alors la possibilité de trouver un espace où être soi-même. L'histoire coloniale et l'histoire des migrations concernent aujourd'hui le monde dans sa globalité et répercutent des problématiques sociétales dont aucun espace géopolitique ne semble être exempt. C'est la raison pour laquelle, par le théâtre, les arts et la littérature, les penseurs afrodescendants construisent fictivement (c'est-à-dire par la fiction mais nous avons dit le pouvoir suprême de l'imaginaire et son jeu contre les fictions de l'histoire) un espace symbolique à investir et où se reconstruire, lieu carrefour des identités – *archipélique* pour rendre hommage à Édouard Glissant et rappeler que le groupement intermittent de choses hétérogènes, abstraites et/ou concrètes, identiques ou semblables, la pluralité, le divers, l'altérité, à l'instar du geste dramaturgique hybride et animé ainsi que de l'écriture modulaire de Kossi Efovi fait naître la *relation* – en d'autres termes un espace de résilience ⁶²⁷ :

La Mère – Au départ, on se dit : Je vais au monde, demain peut-être, je serai au monde. On vend son nom pour commencer une nouvelle vie. On vend d'abord tous ses actes au Convoyeur, les actes de papier avec trace de ton nom usité pour la naissance, usité pour le mariage, assez usité pour faire une fausse vie à quelqu'un d'autre qui les rachètera, tu te souviendras que ta vie a valu quelque chose, même pour de faux. Pendant que tu attends ta vraie vie, ton vrai départ, tu es ici dans l'Interzone et tu parles. ⁶²⁸

⁶²⁶ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op.cit.*, pp. 76-77.

⁶²⁷ Pour abonder dans cette réflexion on peut mentionner les esthétiques afro-futuristes et le mouvement afro-féministe français ainsi qu'une grande part des initiatives antistatistiques se revendiquant de l'afropéanisme. Voir par exemple DECHAUFOUR, Pénélope (dir.), *Afropéa, un territoire culturel à inventer, Africultures*, Paris, L'Harmattan, 2015.

⁶²⁸ EFOUI, Kossi, *Concessions*, *op. cit.*, pp. 14-15.

L'Interzone revêt donc exactement la même symbolique que le carrefour – elle est le microcosme qui dit la nécessité de se mouvoir dans un espace où l'on est conscient d'être empêché notamment parce que le problème vient de l'autre qui s'obstine à nous « concevoir » (donc toujours à nous renvoyer au statut d'objet) selon une certaine image, à nous affubler d'une certaine figure qui n'est pour nous qu'un masque... à nous stéréotyper. C'est la raison pour laquelle les personnages de *Concessions* ne sont pas encore partis. Ils ont fait un premier pas vers le départ et doivent à présent franchir le cap le plus douloureux à travers la prise de conscience de la réalité dans laquelle ils se trouvent en fait enfermés. La situation dramatique les place donc dans l'attente d'un « nouveau monde » matérialisée par l'hypothétique entrée de l'Homme au long manteau noir. Cette figure rappelle l'image du passeur et qui nous renvoie à la figuration d'Hermès psychopompe se dressant aux carrefours. L'Interzone fait donc office de matrice de l'être en devenir, l'identité à venir de ces personnages qui « courent vers leur naissance » comme l'affirme la Diva. Il s'agit de figures qui se trouvent dans l'incertitude, dans l'ignorance. Elles se définissent par la passivité et l'impuissance face à une nécessité qui n'advient pas et qu'elles ne parviennent pas à provoquer.

Ces figures sont fortement inscrites dans un processus de sclérose même si leurs discours tendent à nous faire penser que leurs illusions commencent à chavirer pour laisser place à l'amertume d'une prise de conscience représentant une véritable « traversée des malheurs » accentuée par la réécriture shakespearienne où se mêlent rage, hallucinations, renoncement, courage, acharnement, motivation... Les personnages « dansent la noyade de la mort »⁶²⁹ et font émerger une cohésion d'identités qui jusqu'alors attendaient au même endroit en s'ignorant. La pièce se clôt sur un tableau où s'expriment les Winterbottom&Winterbottom et l'on comprend que tout cela n'était qu'un jeu, les personnages n'étaient que les marionnettes d'un *show* rappelant la télé réalité qualifiée « d'élixir de sclérose »⁶³⁰ par Kossi Efoui :

W3/W4 – Dans ce siècle, il fallait que nous arrivions, nous, Winterbottom&Winterbottom, Nous Winterbottom&Winterbottom, créateurs d'émotions.

W1 – Nous avons traversé les temps des apocalypses sans trop de fracas. Nous avons essuyé le temps des grands nettoyages nécessaires. Nous avons su finir l'histoire – je l'ai écrit dans un livre. Passé avec butin et rançon dans les temps des abondances, on avait prévu ce qui au programme de la vie et on s'était programmé pour parer le coup de l'insuffisance, on avait mis à

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶³⁰ « Vous allumez votre poste téléviseur et c'est un frisson qui vous parcourt l'échine. La minute de réclame pour l'élixir de sclérose. », EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 86.

l'abri ce qui devait être mis à l'abri, et multiplié ce dont le destin est d'être multiplié. Mais un siècle comme un autre, la question, c'est l'ennui. Rien de nouveau. À tous les siècles il a fallu combattre l'hydre de l'ennui par la science et l'industrie de l'émotion.

W2/W3/W4 – Nous sommes aux temps des abondances.

W1 – Merci d'être de plus en plus nombreux à notre rendez-vous bien nommé Interzone. Et maintenant, comme votre souhait l'a décidé selon le vote intime de votre cœur, le nom de celui qui dans le malheur devant vous ce soir va repartir avec toute sa raison et notre cadeau de nouveau départ...⁶³¹

Ici l'espace métaphorique permet d'évoquer notre société qui est dépeinte comme sclérosante à travers la sur-modernité et la consommation insatiable d'un vide toujours plus grand, d'un abrutissement des consciences qui s'ankylosent alors peu à peu dans une passivité mentale et intellectuelle, redoublée d'une inactivité physique symbolisée par la télévision et l'informatique, les outils de communications contemporains qui participent à l'image de l'homme comme « figure-augmentée »⁶³² ainsi que le précisera par la suite le spectacle *Sans ombre*.

Dans *Récupérations*, Kossi Efoui déploie une fable apocalyptique dans le huis clos du plateau d'un studio de télévision où se déroule une émission orchestrée par un personnage de journaliste. *Le Petit frère du rameur* se déroule dans un ancien studio de cinéma ce qui rejoint l'idée d'un territoire se refermant sur lui-même en prenant au piège les individus qui s'y trouvent. Les personnages assistent, impuissants, à la catastrophe qui se déroule à l'extérieur de cet espace. *Happy End*, creuse le sillon de la réflexion médiatique en mettant en scène Parasol et Parapluie, deux commentateurs chargés de couvrir un événement spectaculaire. La tension entre intérieur et extérieur s'exprime ici au travers de la tentative de représenter, par le biais du discours, des actions qui se situent hors champs. Sylvie Ngilla, qui s'est penchée sur les concepts d'engagement et de sacrifice dans ce texte, relève que : « Parapluie et Parasol affichent un comique absurde dans leur volonté à remplir verbalement tous les espaces vides du discours. Leur démarche consiste à faire entendre ce que l'auditeur n'entend pas ». ⁶³³ Au-delà de l'audition, le discours radiophonique vise également à rendre audible ce que l'auditeur ne voit pas. Ici encore, un personnage se détache des autres il s'agit de La speakrine-coryphée qui rappelle la figure de La journaliste évoquée ci-dessus.

⁶³¹ EFOUI, Kossi, *Concessions*, op. cit., pp. 44-45.

⁶³² La question de l'homme augmenté trouve un écho intéressant avec la « revenance » systématique de Io qui est liée à Prométhée, symbole référentiel des usages de la technique.

⁶³³ NGILLA, Sylvie, « Engagement et sacrifice : *Happy End* de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op. cit., p. 43.

Dans *Io(tragédie)*, l'espace dramatique renvoie quant à lui à l'idée d'une identité multiple, d'une scène plurielle : « les lieux de la scène s'appellent »,⁶³⁴ « nous voici à l'extrémité du monde »,⁶³⁵ « les lieux de la scène s'appellent le Pays »,⁶³⁶ « les lieux de la scène s'appellent le pays lointain le pays où le soleil a perdu la mémoire »,⁶³⁷ « les lieux de la scène s'appellent le Centre »,⁶³⁸ « les lieux de la scène s'appellent CET ESPACE VERT VOUS EST OFFERT PAR LA DONATION NORBERT »,⁶³⁹ « les lieux de la scène s'appellent le Marché aux fétiches »⁶⁴⁰ à l'aube de l'entre-deux mondes puisque la représentation du *Prométhée enchaîné* que tente de livrer les personnages se déroule « peu avant le lever du soleil... dans la lumière de ce temps que certains appellent l'avant-jour ». ⁶⁴¹

Les personnages de *Io (tragédie)* attendent quant à eux la tombée de la nuit pour tenter désespérément d'offrir à un public fictif une représentation complète du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Dans cette pièce aux emboîtements multiples, la mise en abyme est présente de plusieurs manière et participe à faire de ce drame un véritable palimpseste historique. La scène castelet est ici représentée par le marché aux fétiches, qui est l'espace dans lequel se déroule la pièce de Kossi Efovi. Les personnages allégoriques que sont Anna, Masta Blasta, Le fils de la mère ou encore le Hoochie-koochie-man tiennent des stands sur ce marché qui, la nuit, se transforme en scène de théâtre, leur véritable vocation. Leur tentative systématiquement avortée de donner une représentation complète du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle débouche sur le récit de cette impossibilité. La narration passe par la description d'un conflit guerrier ayant, entre autres, pris la vie de plusieurs membres du spectacle qui seront alors eux-mêmes convoqués sous forme de masques par les personnages présents et encore en vie.⁶⁴² Si eux aussi exploitent de prime abord l'espace de la tragédie comme faire-valoir, il se révélera finalement un véritable exutoire. Dans ce marché dont les personnages ne semblent pas pouvoir sortir, tout comme ils ne semblent pas pouvoir être autre chose que les propriétaires de leurs petites échoppes, chaque espace est décrit comme étant bien distinct :

Peu avant le lever du soleil... Dans la lumière de ce temps que certains appellent l'avant-jour, quelques lampions se passent le relais, flammes

⁶³⁴ EFOUI, Kossi, *Io(tragédie)*, op. cit., p. 17.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 35.

et fumées, d'un point à l'autre, du plus lointain au plus proche. Il faut imaginer le marché trottoir – trois espaces en cours d'installation – l'espace Beauté, l'espace Écrivain public et l'espace Distillerie, trois échoppes. [...] Là-bas au fond où les lampions s'échangent des sémaphores de feux follets et de petites fumées, on distingue un immense panneau. Un lampadaire clignotant parfois s'en mêle... Selon ses caprices, on peut lire tout ou partie de ces lettres : CET ESPACE VERT VOUS EST OFFERT PAR LA DONATION NORBERT. On entend des bruits réguliers de rouages. On entend des grincements de chaîne sur lesquels prend appui une voix⁶⁴³.

Dans cette ambiance d'apocalypse, entre nuit et jour, l'auteur nous plonge dans l'inquiétude de la clandestinité. De nombreux éléments nous donnent également à lire l'oppression, qu'il s'agisse des dialogues par signaux de fumées, de la connotation véhiculée par le bruit des « rouages » et d'une « chaîne » ou encore par l'allusion à la tutelle de la donation. Plus loin, la référence à la marionnette est explicite et permet de révéler le dispositif d'emboîtement et de strates temporelles mis en place grâce aux personnages-comédiens qui font jonction et qui se révèlent être des avatars autant dramatiques que symboliques (en référence donc aux figures mythologiques de la pièce d'Eschyle) : « on voit Anna avec la marionnette d'Io. Anna coiffe la marionnette d'Io. Même perruque qu'elle : unique tresse en piqué, de la nuque au ciel, brins de cheveux ramassés en « nattes » autour de l'antenne, le front rasé ».⁶⁴⁴ Kossi Efoui met en scène des personnages desquels transparait avant tout le besoin de construire un castelet symbolique pour donner vie à des êtres de papier ou aux avatars d'une réalité perdue afin de panser de profondes blessures. C'est ce processus au cœur de la fiction qui conduit systématiquement les personnages à se raconter et à se reconstruire par la parole.

Le marché aux fétiches est l'outil de l'auteur qui, à la façon d'une pyramide,⁶⁴⁵ concentre son action en ce point culminant renvoyant lui-même à d'autres sphères. Kossi Efoui part du mythe de Io qui quitte la Grèce et traverse le monde trouvant refuge en Afrique où elle accouche. Le lieu qui coïncide avec le présent de la représentation théâtrale est ce marché aux fétiches. L'image de ce marché « aux fétiches » n'est d'ailleurs pas anodine puisqu'elle évoque la marchandisation des biens culturels et incarne donc un certain traitement des objets mémoriaux, ceux de la statuaire africaine, les « fétiches », dont la reproductibilité à des fins commerciales et pour assouvir la soif d'exotisme occidentale, est évoquée au cours de la pièce. Ces « fétiches » répondent eux aussi d'une construction fictive élaborée par

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴⁵ L'idée de la pyramide et le mythe de Io lui-même qui la relie à l'Égypte, nous rappelle aussi les théories afrocentristes des travaux, par exemple, de Cheikh Anta Diop.

l'impérialisme occidental qui, en découvrant les objets de culte mais aussi les objets usuels de la plupart des traditions africaines, parés d'effigies ou construits sur un principe figuratif, s'est empressé de les appréhender sous un angle obscurantiste démultipliant alors le rapport animiste qui pouvait être entretenu avec l'objet, en l'établissant uniquement comme un rapport « magique ». Ainsi que le montre le film de Christian Lajoumard, *L'Afrique Collectionnée*⁶⁴⁶ (2018), en écho au film *Les statues meurent aussi* réalisé par Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet en 1953,⁶⁴⁷ l'Occident a fétichisé la statuaire africaine notamment en en faisant un objet muséal et marchand, dénué de tout principe fonctionnel, dont la valeur s'est vue accrue au fil des siècles expliquant un pillage culturel encore à l'œuvre aujourd'hui.

Dans *Io (tragédie)*, les fétiches symbolisent aussi les croyances desquelles on devrait pouvoir s'affranchir : *ni dieu ni maître* dans le théâtre de Kossi Efoui qui travaille la déconstruction de la « foire aux idoles ». Ainsi, les poupées qui sont indiquées et qui officient comme des objets scéniques, renvoient aux éléments susmentionnés et participent à une critique du capitalisme. Mais ces poupées sont aussi la représentation métaphorique des territoires actuels de l'identité qui sont des artefacts. Kossi Efoui propose en quelque sorte une vraie poupée fétiche incarnée non par l'objet scénique, qui décline davantage le contre-exemple dont on doit se défaire (les poupées sont des artefacts parce que le concept d'identité repose aujourd'hui sur des principes artefactuels), mais représentée par le drame lui-même ont émerge un nouveau corps (d'où l'idée que l'esthétique éfouienne soit celle d'un drame figuratif). Les poupées de ce marché sont aussi tous les éléments traumatiques ou constitutifs des déterminismes à déconstruire, c'est à ce carrefour que l'on vient éprouver sa survie et son intégrité.

Véritable lieu ayant subi de multiples métamorphoses, le marché aux fétiches représente la sphère d'espérance des identités bafouées par l'histoire, enchaînées à une mémoire avec laquelle elles ne parviennent pas à entrer en relation. Ce qui rappelle strictement les propos tenus par La Femme dès *Le Carrefour*. Chez Kossi Efoui, personnification et allégories impliquent une intrication des différentes composantes dramatiques, qui, prises dans un certain flux (et nous avons dit l'importance du motif de l'eau, de l'élément liquide...), finissent par se confondre en une figure métaphorique. C'est que, par exemple, comme le montre Sylvie Chalaye : « le personnage chez Kossi Efoui est de fait prismatique, il multiplie

⁶⁴⁶ LAJOURMARD, Christian, *L'Afrique Collectionnée*, 2017.

⁶⁴⁷ MARKER, Chris, RESNAIS, Alain et CLOQUET, Ghislain, *Les statues meurent aussi*, 1953.

les facettes, donne à voir une identité miroitante, et ne peut s'enfermer dans une seule image. Il transporte un sac à malice, un sac à miracles et se fait lui-même carrefour, comme l'évoque La Femme dans *Que la terre vous soit légère*. Elle est d'abord au carrefour, puis devient le carrefour même : je suis ce carrefour où tout passe⁶⁴⁸ ». ⁶⁴⁹ Le lieu scénique se fait espace du retour mais la « revenance » se fait par le corps. Le lieu génère donc des corps qui se font espaces dramatiques par la parole. Ces éléments sont au cœur du principe de figuration chez Efoui. Ainsi, l'espace dramatique est également l'ancrage des voix du passé, de l'Absent qui vient poser sa parole sur le corps présent comme un avatar, une réincarnation véhiculant la vie et non plus la mort (la tragédie sur le continent africain dans le cas de *Io (tragédie)*...).⁶⁵⁰ Le comédien et le personnage deviennent donc eux-mêmes une identité carrefour de voix. À nouveau, la scénographie travaille l'ensemble de la dramaturgie et des entités du texte. Dans *Io(tragédie)*, le marché aux fétiches représente un véritable épiscentre puisque c'est de lui que part l'espoir et que se diffuse la liberté à travers « le Fils de la mère qui s'avance » en épilogue dans une prise de conscience de sa mémoire et des possibilités de son identité. On retrouve donc ici la dialectique de l'échappée.

1.4.Le drame-castelet

Signifiant à l'origine « petit château », le castelet est l'espace scénique réduit dans lequel opère le montreur de marionnettes :

Théâtre particulier dans lequel évoluent les marionnettes. Le castelet peut être considéré comme la résultante des modifications du statut religieux de la marionnette dans la culture européenne. En effet, celle-ci, frondeuse, passa de l'église au parvis puis du parvis à la foire pour cause d'insolence, voire de blasphème. [...] Une autre influence, plus récente, datant du XIXe siècle, est celle des théâtres forains ou celles

⁶⁴⁸ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op.cit.*, p. 39.

⁶⁴⁹ CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 196.

⁶⁵⁰ Les questions d'incarnation et de réincarnation sont également au cœur des chants de *negro spirituals* :

Qu'on me prépare un corps...

Je vais parmi les hommes ;

Je descends sur la terre

Pour y subir la mort...

Qu'on me prépare un corps...

Je vais quitter mon père ;

Je descends sur la terre ;

Je vais vaincre la mort.

Qu'on me prépare un corps...

« Le Mystère de l'incarnation » in YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière*, *op.cit.*, p. 106.

des « estaminets à marionnettes » qui adaptèrent les pièces à succès du répertoire des grands théâtres. Il était en effet indispensable à ces petits théâtres de ressembler de près aux grands, avec des scènes à l'italienne. Le castelet en devint alors la réplique miniature. [...] Étymologiquement, en français, le nom vient du mot *castel*. Il n'est attesté avec le sens de « petit théâtre de marionnettes », que depuis 1907. Toutefois, si l'on en juge par l'imagerie du Moyen Âge, le castelet prit bien dès l'origine l'apparence d'un château avec ses créneaux.⁶⁵¹

Voilà pour la définition de l'objet pris dans un contexte étymologique qui est celui du nom qu'on lui donne aujourd'hui et qui est rattaché aux pratiques théâtrales occidentales. Néanmoins, il est attesté, depuis l'Antiquité, que des formes marionnettiques ont toujours existées dans la plupart des cultures humaines.⁶⁵² On retrouve donc un usage de dispositifs de type castelet dans d'autres cultures qui les nomment probablement différemment. Cela tient du fait que la marionnette appelle un dispositif qu'elle convoque :

Le castelet est protéiforme. Il peut être ramené à sa plus simple expression, à une abstraction de castelet [...] Le [principe] du castelet et à la fois la scène et sa régie. Il peut cacher le manipulateur et sa machinerie, afin de conserver tout son mystère à la marionnette. Il cadre le regard et capte l'attention du spectateur en lui évitant de se disperser. Il est l'usine de nos rêves et l'épicentre des émotions même s'il ne constitue qu'une des alternatives scénographiques mises à la disposition des créateurs aujourd'hui.⁶⁵³



Figure 39 *La Conférence des chiens*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁶⁵¹ JURKOWSKI, Henryk, FOULC, Thieri, *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, Entretemps, p. 148.

⁶⁵² PLASSARD, Didier, *Les Mains de lumière*, *op.cit.*

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 150.

Il s'agit donc surtout d'un dispositif réduisant les bords de la scène ou marquant une topographie du signe qui permet d'instaurer un « focus », d'amener le regard du spectateur à « zoomer », autrement dit de l'orienter vers un point de convergence particulier. Le statut inanimé de la marionnette, le dispositif qu'elle engendre ou qu'elle réclame, pris dans la perspective de cette esthétique de la « centralité » (qui n'est pas le centre de la scène mais qui le détermine par sa situation), l'ont toujours également placé au cœur des réflexions autour des théories du jeu de l'acteur. L'inclure dans une esthétique, un parti pris scénique ou dramaturgique (comme c'est le cas pour Kossi Efoui) est symptomatique d'une recherche de cette « centralité » qui appelle à faire se rencontrer le geste et le regard. Cette idée préoccupe effectivement Kossi Efoui qui, comme nous l'avons dit, propose un théâtre nourrit de l'acteur, rempli du comédien... Un extrait du *Choix des ancêtres* en porte la trace : « Mon ami l'écrivain m'a parlé de ce danseur russe dont j'ai oublié le nom, à qui le metteur en scène demande de se mettre *un peu plus au centre de la scène, s'il vous plaît*, et qui répond : *Le centre de la scène, Monsieur, c'est là où je suis* ». ⁶⁵⁴



Figure 40 *La Conférence des chiens*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁶⁵⁴ EFOUI, Kossi, *Le Choix des ancêtres*, op.cit., p. 29.

La Conférence des chiens (2015) de la compagnie Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui est une des rares productions de l'auteur où figure un réel castelet. La fable se déploie par strates d'intrigues emboîtées les unes dans les autres, système récurrent dans l'écriture de Kossi Efoui qui a le mérite de proposer au jeune public l'auto-construction de son parcours d'entendement. Mais le spectacle se construit autour du dispositif castelet. Il privilégie la multiplication des formes marionnettiques (théâtre d'objets, ombres, marionnettes à tiges, gaine...) ainsi que des matériaux (cuivre, bois, carton...) à l'image des multiples entrées du conte. L'ensemble propose une exploration ludique des êtres et de la matière à travers une approche artisanale qui rejoint l'intrigue elle-même. Cette matière brute, qui nous renvoie au primitif (une des problématiques de la pièce qui retrace aussi l'histoire de l'écriture comme clef de voûte de l'humanité), se métamorphose au cœur d'un dispositif immaculé de blanc à l'instar de la page que le conte remplit entre autres par le biais de ce castelet dont la présence est centrale. Ce dernier est conçu sur le modèle des castelets d'Afrique de l'Ouest qui ne sont pas des panneaux mais bien des personnages de la fable ce qui confère donc au castelet une mention animiste à travers la personnification. Ce type de castelet-cube abrite un ou plusieurs manipulateurs qui peuvent tour à tour se servir de la structure comme scène marionnettique mais aussi comme objet d'animation : castelet personnage, castelet ambulant... Dans ce cirque de papier aux allures de film d'animation, ce sont les conteurs qui mènent la danse selon les mécanismes traditionnels du genre. Mobile, il s'agit d'un dispositif qui déroge à la fixité du castelet occidental qui favorise avant tout l'illusion de l'animation de matières inertes par la dissimulation du manipulateur.

Élément typique de la tradition des théâtres de marionnettes, l'évocation explicite de l'univers des scènes castelets dès la première pièce de Kossi Efoui n'est pas un hasard. S'ouvrant sur une didascalie liminaire indiquant quatre personnages, dont Le Souffleur, *Le Carrefour*, convoque d'entrée l'univers marionnettique :

La scène représente un carrefour avec un réverbère éteint. Dans un coin se trouve un banc. Au fond de la scène, un podium sur lequel est posé un pupitre de musicien. Entre le Souffleur. C'est un personnage qui rappelle le maître de cérémonie ou le montreur de marionnettes. Il fait un premier geste qui allume le réverbère, un autre qui allume les projecteurs et permet de découvrir sur scène la Femme, couchée dans une position inconfortable, comme un pantin désarticulé. Le Souffleur entreprend de la ranimer en faisant plusieurs gestes dans sa direction. Soudain, elle pousse un grand cri.⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., p. 69.

Le Souffleur va donc littéralement « animer » les personnages se trouvant dans l'espace dramatique. *Le Carrefour* met en scène la rencontre entre trois personnages qui partageront le récit de leur histoire. La Femme tente péniblement de rassembler les bribes de sa mémoire pour évoquer la mort de son amie Rachel quand Le Poète l'interpelle, un peu perdu. Il revient sur les traces de son passé après une tentative d'exil avorté. Au fil du dialogue et malgré les stratégies dont se pare Le Poète pour ne pas être reconnu, La Femme réalise que c'est l'homme qu'elle a tant pleuré et sur lequel plane encore un mandat d'arrêt. Elle tentera vainement de le protéger du Flic qui le traque sans relâche et qui finira par l'embarquer. L'épilogue révèle, en effet, que Le Souffleur, tapis dans l'ombre de l'intrigue qui laisse entendre que ces entités sont en fait des acteurs jouant une pièce de théâtre, n'est autre que Le Poète qui témoigne du fond de sa cellule et tente de survivre à l'enfermement tout en préservant de l'oubli les personnages de son histoire...

C'est ici par le biais de la référence à un personnage qui rappellerait « le maître de cérémonie ou le montreur de marionnettes » que nous entrons sur les territoires d'un théâtre castelet. L'action de ce personnage qui est le premier à se mouvoir en scène nous indique qu'il tire les ficelles du drame (une expression qui nous ramène à l'idée de traction évoquée plus haut). Son premier geste ira d'ailleurs à l'endroit de La Femme, comparée à un « pantin désarticulé », autre référence explicitement marionnettique. Il allume, à notre vue, les éléments du dispositif scénique, mais, surtout, enclenche l'action en étant à l'origine de la première voix entendue : celle de La Femme qui « pousse un grand cri ». Si le castelet n'est pas clairement nommé il n'en reste pas moins que Kossi Efoui, avec cette longue didascalie, rétrécit les bords de la scène comme on encadrerait un tableau. Dès lors, les références marionnettiques (qui se poursuivent quand le personnage de La Femme est comparé à un « pantin désarticulé » que Le Souffleur entreprend de ranimer) appuient le traçage d'un castelet imaginaire. C'est d'ailleurs une idée que Kossi Efoui développera dans les pièces suivantes. De plus en plus concret, cet espace initialement métaphorique deviendra « la case vide » que reprendra le metteur en scène Nicolas Saelens à travers la représentation dessinée au sol d'un carré sur chacune de ses créations en compagnonnage avec Kossi Efoui. Carré-castelet comme le tableau ardoise avec lequel joue Bienvenu Bonkian dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, promontoire blanc à roulettes des personnages dans *Concessions* ou encore cases entre échiquier et cartographie dans *Oublie !*

1.5. Clôture et castelet : du motif au dispositif

La courte ballade, *Voisins Anonymes*, publiée à la suite d'*Oublie !* en un recueil et également créée par la compagnie Théâtre Inutile, en 2011, exploite cette thématique de la rencontre par le prisme des rapports de voisinage. On y retrouve la « case vide », projection de l'espace théâtral dans lequel évolue l'unique personnage de cette pièce conçue pour être jouée dans les cages d'escaliers.⁶⁵⁶ En dehors du traçage au sol qui délimite l'espace de jeu de ce personnage appelé Drôle d'oiseau, le dispositif est restreint au costume du comédien qui rappelle l'uniforme du groom avec en guise d'accessoire complémentaire un grand manteau noir de texture rigide que ce dernier retirera rapidement pour en faire les avatars marionnettiques de ses évocations. La mise en abyme est au cœur du principe de fonctionnement de ce monologue aux allures surréalistes qui nous confronte à l'attente d'un Drôle d'oiseau avouant jouer depuis longtemps à un jeu mystérieux qui consiste à prendre les coups donnés par quelqu'un frappant à une porte pour des coups de brigadier sur le plancher d'une scène afin d'annoncer l'imminent lever de rideau sur la représentation. Ou encore à prendre l'écrasant silence environnant comme prétexte pour s'imaginer au cœur d'une tragédie classique quand un personnage proclame d'un ton solennel « Silence. On vient. » pour permettre le passage d'une scène à une autre :

Silence, on vient. Depuis que je suis ici, je m'amuse à ce petit jeu : « Silence, on vient. » Mais ça ne marche pas comme dans la tragédie où quelqu'un débarque à tous les coups, comme si on l'avait sonné. ... Bien sûr qu'on l'a sonné. Même si tout le monde fait semblant de croire que « Tiens donc, quel hasard... » Et, comme par hasard, il se trouve une place sur mesure dans la tragédie. Silence, on vient. À nouveau je me donne la réplique : « Silence, on vient. » Ho, j'ai des places dans ma tragédie. Qui en veut ? Qui veut entrer sans frapper ? Ho, les voisins ! J'embauche. Il y aura des « oh ! » et des « ah ! » dans ma tragédie. Et même des « hélas, hélas, trois fois hélas... ».⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Aperçu vidéo : <https://vimeo.com/channels/theatreecaptations/95402715> (consulté le 02.03.2018)

⁶⁵⁷ EFOUI, Kossi, *Voisins Anonymes (ballade)*, op. cit., p. 27.



Figure 41 *Voisins anonymes*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Si le ton relève plutôt du genre comique, l'aspect caustique de la pièce vise à mettre en lumière la cruelle solitude d'un grand nombre d'habitants de nos résidences modernes qui grouillent pourtant de monde. Autant d'identités qui se croisent et se côtoient chaque jour sans pour autant se fréquenter. Ces immenses immeubles ou complexes d'habitation font alors l'impression d'une multitude de petites cases dans lesquelles chacun est enfermé autant physiquement que psychologiquement. La double portée symbolique de ces espaces rejoint enfin la réflexion sur le besoin de partage de l'homme qui va au-delà de simples échanges administratifs comme c'est souvent le cas. Pris dans une situation ubuesque par ce qui ressemble à un syndicat d'habitants représenté dans le texte par un ensemble désigné comme « le chœur », le *Drôle d'Oiseau* est en effet harcelé et croule sous les relances et autres questionnaires faisant de cette ballade humoristique un petit poème tragique sur la société moderne et son *habitus* normalisant. Si le *Drôle d'Oiseau* joue à la tragédie plutôt que de parvenir à se plier aux multiples règles bureaucratiques de l'actuel vivre en société, il ne s'en trouve pas moins victime réelle et finira expulsé de son domicile, se retrouvant alors à la rue.

Ce cadre qui clôture l'espace charrie une réflexion sur la notion de territoire (qu'il s'agisse de territoires géopolitiques ou de territoires métaphoriques) qui opère par le biais des propriétés dramatiques de la mise en abyme tout en convoquant la marionnette. La superposition provoque un indéniable effet de renforcement de la mise en abyme classique si l'on considère que le théâtre de marionnettes répond déjà en lui-même à un processus de mise en abyme que vient souligner le dispositif du castelet.

Le compagnonnage de l'auteur avec la Cie Théâtre Inutile creuse cette idée à travers la notion de « case vide » qui revient de manière récurrente et au sujet de laquelle nous avons interrogé Nicolas Saelens en juillet 2018 dans le cadre de la fin de nos travaux de thèse et des chemins vers lesquels ils nous menaient :

P.D. : La « case vide », souvent, c'est un tracé. Même dans *L'oubli de l'eau*, la forme du cercle peut officier comme une « case vide ». Comment est-ce que le rituel et la cérémonie se dessinent par l'espace ?

N.S. : Pour moi il y a déjà avant tout l'investissement du spectateur. C'est comme le castelet. Qu'est-ce qu'on raconte dans cet espace-là ? Quand on coche la case, qu'est-ce qu'on coche ? Si on rejoint la cérémonie : qu'est-ce qu'on va constituer là-dedans ? Il s'agit d'inviter le spectateur à investir la force de la fable, de l'imagination. C'est l'espace où c'est possible, où il y a du possible. C'est la question de la perspective en fait.

P.D. : Cela rejoint aussi la question de l'image, du tableau. C'est le tableau dans le tableau, cela rejoint donc la mise en abyme qui est toujours aussi présente. C'est aussi caractéristique de votre travail. Pourquoi passer de manière récurrente par la mise en abyme ? C'est-à-dire pourquoi parler du théâtre par le théâtre ?

N.S. : Pour le rendre tout le temps actif dans ses questions et dans le cheminement de pensée que l'on propose. C'est toujours un choix et il y a toujours un choix qui est fait...

P.D. : Est-ce pour l'animer lui aussi ? Pour ne pas le prendre juste comme un prétexte ?

N.S. : Oui. Ce choix qui est fait, il est fait pour des raisons qui doivent exister, elles doivent être animées sur le plateau, cela doit se sentir. Même si cela ne participe pas d'une compréhension capitale, on va dire, de ce qui est proposé, on doit sentir que si c'est du plastique et bien c'est parce qu'il y a eu un choix qui a été fait. Ce n'est pas par défaut [...] Il y a toujours un espace, naturellement, impensé, un espace vide dont on a conscience. Ce n'est pas par fainéantise ou par évitement, c'est par nécessité en fait. On sait qu'il va nous manquer quelque chose. Souvent, lorsque nous sommes dans l'élaboration d'un spectacle avec Kossi à un moment donné on se dit : « là, il faut que l'on tende la chose, il faut que l'on trouve le moyen de tendre les fils que l'on a ». Et c'est souvent cela qui dessine la case vide, enfin cette case, cet espace qui finit par faire exister au bout du compte l'espace, la perspective dans laquelle le spectateur va être invité. C'est créer du possible de ce que l'on constitue comme corps collectif en tant que spectateur.

Dans *Le Carrefour* de Kossi Efoui, la double mise en abyme a une valeur purement symbolique dans la mesure où l'auteur reste au seuil de l'évocation marionnettique. Il n'est en effet pas question de personnages marionnettes mais plutôt de personnages qui sont comparés à des marionnettes. Dès lors, l'auteur fait confiance à son lecteur-spectateur et réaffirme la convention théâtrale (nous sommes bien au théâtre et le fait que des comédiens sur scène interprètent une fiction dans laquelle ils représentent des comédiens sur scène nous le rappelle) tout en investissant les champs entre les lignes qui sont propre au jeu dramatique. Ce parti pris inscrit la pièce dans le registre du double niveau de lecture : il y a d'un côté la mise en abyme explicite et, de l'autre, celle implicite qui concerne les références au théâtre de marionnettes. C'est ce processus original qui crée l'écho conférant une couleur politique à cette première pièce qu'est *Le Carrefour*, écrite « sous surveillance » et menacée de censure puisqu'à l'époque Kossi Efoui était encore au Togo et parti prenant des mouvements de contestation au régime du Président Gnassingbé Eyadema. La systématisation de ce principe à la fois spatial mais aussi inscrit dans la fiction des pièces de Kossi Efoui fera du « politique » un angle clef pour appréhender son projet auctorial.

La scène qui peut déjà être considérée comme le précipité de notre espace quotidien, et se veut historiquement un miroir tendu à l'humanité sur un espace délimité répondant à des conventions collectives fictionnelles, se voit ici davantage circonscrite comme un territoire que l'on clôture. Ce rétrécissement de l'espace dramatique lie le théâtre de Kossi Efoui à l'esthétique de la distanciation mais aussi au rituel permettant de faire advenir, de faire surgir mais aussi de faire disparaître... C'est le cadre propre aux pratiques de l'illusion. Au-delà d'une approche brechtienne, l'objet marionnettique est en lui-même porteur de distanciation,

c'est même le siège de sa valeur philosophique intrinsèque : « en mettant à distance la présence humaine, le théâtre de marionnettes fait du questionnement sur la nature et la condition humaine ainsi que sur les frontières entre le vivant et le non vivant le centre de la représentation ». ⁶⁵⁸ Chez Kossi Efoui, la circonscription de la scène qu'engendre la mise en abyme (au niveau dramaturgique ou scénographique) est le levier permettant finalement de renforcer l'inscription du dramatique dans l'espace de la fiction. La mise en place, par l'auteur, d'un castelet invisible renvoie donc à l'idée d'un petit théâtre du réel.

Si le castelet en tant que culture traditionnelle de certaines formes des théâtres de marionnettes, évoque plutôt l'idée d'une esthétique grotesque de la parodie et de la caricature de type guignolesque qui répond à des codes établis laissant peu de marges de manœuvre, l'utilisation symbolique qu'en propose Kossi Efoui le situe non plus seulement dans des questions d'espaces, mais bien dans la sphère du poétique. Le castelet s'affranchit de son statut premier qui le classe du côté des éléments de décors (avec toutes les propriétés qui sont les siennes et qui permettent entre autres la manipulation) en devenant le support du métaphorique. D'ailleurs de nombreux artistes marionnettistes se sont aujourd'hui affranchis de cette nécessité du castelet ou l'on détourné pour en faire le lieu d'une création scénographique singulière. Ce castelet invisible opère comme instrument du poétique en ce sens qu'il souligne les voies de l'affranchissement au réel que prendront, ou pas, les chemins de la fiction. C'est parce que le castelet est là (bien qu'invisible) et qu'il charrie avec lui toutes les connotations évoquées précédemment, que le lecteur-spectateur pourra prendre en compte les différents processus d'échappée qui vont être mis en place par l'auteur. Le castelet est donc là encore l'espace construit d'où l'on se dérobe.

La circonscription de l'espace (au niveau scénographique quand il s'agit de réduire les bords de la scène ou au niveau symbolique quand la fable narre l'histoire de comédiens travaillant à une représentation théâtrale) implique, en effet, de nous situer d'entrée dans une tension dramatique. Y aura-t-il ou non débordement de cet espace ? Cet espace représentera-t-il ou non un empêchement ? Par conséquent, dès lors qu'il y aura échappée (concrète ou symbolique) le lecteur-spectateur y sera plus attentif. Et c'est parce que l'auteur aura dressé ce cadre comme principe spatial et condition première de sa fiction que son discours métaphorique pourra être entendu comme tel, c'est-à-dire comme substitution analogique. Le cadre est donc là comme une invitation à s'en extirper. Kossi Efoui a écrit *La Malaventure* en

⁶⁵⁸ BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUES, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise, *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, op. cit., p. 11.

partant de l'épilogue du *Carrefour* dans lequel on apprend, *via* Le Souffleur, que la mise en abyme concerne en fait un homme incarcéré depuis vingt ans dans une cellule depuis laquelle il se remémore son passé. Construite sur le principe de la réécriture, *La Malaventure* s'ouvre sur une scène d'exposition, très brève, par la réplique d'un personnage intitulé Le Montreur de pantins qui se substitue à la didascalie liminaire du *Carrefour*. Sans donner de descriptions scéniques, Le Montreur de pantins introduit l'argument de la pièce en reprenant la tradition du conte – il est donc le personnage didascalique⁶⁵⁹ :

On raconte qu'un homme, dans sa prison, est allé de Bulawayo à San Francisco, qu'il a pris la mer et vu du pays. On raconte ça dans cette même prison. On dit qu'il avait des cartes de géographie plein la tête. Il faisait ses bagages tous les matins et, le soir, il racontait sa vie d'explorateur. On l'a emmené vers l'asile hier au réveil.⁶⁶⁰

On retrouve ici aussi la circonscription de l'espace par le personnage du Montreur de pantins qui fonctionne comme un avatar du Souffleur dans la pièce *Le Carrefour*. Ce dernier tire donc également les ficelles du drame et charrie l'univers du castelet au-delà de son patronyme de personnage dans la mesure où l'auteur le dessine sous les traits d'un conteur. Le conteur est une figure traditionnelle connue pour déployer un univers par la seule force du verbe et de l'imaginaire ainsi que nous l'évoquions dans notre partie précédente. Si ses outils sont souvent abstraits, ses qualités mimétiques et son habileté à manipuler les objets lui permettent de faire entrer tout un monde en vie à partir d'un dispositif rudimentaire. Le conteur est donc en quelque sorte aussi une figure de magicien et le mystère du premier récit qu'il nous livre dans *La Malaventure* inscrit la fiction sur les territoires des arcanes de l'imaginaire et de la fabrique de l'histoire. La réplique évoque un homme qui « racontait sa vie d'explorateur », il s'agit donc d'aborder à la fois le statut du narrateur, la fabrique du récit et les pouvoirs émancipateurs de l'imaginaire. Enfin, la référence à l'espace carcéral amène un point de tension dramatique reposant sur la dichotomie intérieur/extérieur ou encore entrave/liberté. C'est une référence spatiale qui enclot comme le fait la didascalie initiale du *Carrefour* qui rétrécit les bords de la scène par le biais de la mention faite d'un podium et par les différents gestes du Souffleur.

⁶⁵⁹ On pourrait également le qualifier de voix didascalique : BERNANOCE, Marie, « Des indications scéniques à la « voix didascalie » », *Coulisses* [En ligne], 39 | Automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/962> (consulté le 06 septembre 2018). Sur les nouveaux usages des didascalies, voir également : DANAN, Joseph, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », in *Nouveaux territoires du dialogue*, op.cit., p. 41.

⁶⁶⁰ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, op.cit., p. 7.

Quelques années plus tard, Kossi Efovi écrit *Que la terre vous soit légère*, dont la similitude avec les deux textes évoqués précédemment concourent à faire de ce trio un véritable triptyque. Ménageant pour la scène d'exposition de cette nouvelle réécriture une fusion des deux propositions précédentes, Le Sonneur (avatar du Souffleur et du Montreur de pantins) dialogue ici directement avec La Femme, sans didascalie liminaire ni adresse au public. Dans une réplique inaugurale plutôt longue, Le Sonneur confie le désarroi qu'il éprouve face à une mémoire « oublieuse » qu'il sollicite autant qu'il redoute :

Ça y'est, ça recommence... La même scène, les mêmes fantômes qui portent mon visage, mon histoire, mes mots, mes friandises, ma chanson, mes gants, mes chaussettes et ma culotte. Ma mémoire... Combien sommes-nous ? Trois c'est pareil que mille. Après mille ça ne compte plus. On dit quelques milliers. Alors trois. Ma mémoire est oublieuse. Il faut lui souffler ci et ça, et dans l'ordre s'il vous plait. Il faut lui souffler des mots...⁶⁶¹

La réduction symbolique des bords de la scène à un castelet imaginaire prend ici sens à l'évocation de remontées mémorielles. Il s'agit de la scène intérieure qui est celle de la mémoire. La mise en abyme concerne donc finalement bien celui qui tire les ficelles du drame puisque tout se passe dans sa tête. C'est un spectacle introspectif auquel nous assistons. Les trois autres personnages de la fiction sont donc naturellement animés par les volontés du premier qui fait aussi office de « manipulateur » au sens marionnettique du terme.

L'allusion funéraire revient avec force avec cette seconde réécriture à la fois via la présence du Sonneur (avatar du Montreur de pantin et du Souffleur, personnage qui « rappelle le maître de cérémonie » ainsi que nous l'apprend la didascalie initiale du *Carrefour*), personne chargée de sonner les cloches à l'église – figure liée au glas – mais, surtout, par le biais du titre qui rappelle l'expression d'origine latine *sit tibi terra levis*, « que la terre te soit légère », présente sous forme de l'acronyme « STTL » inscrite sur de nombreux objets funéraires de l'Antiquité romaine et encore fortement présente aujourd'hui dans les discours accompagnant les obsèques, particulièrement sur le continent africain. Le corps dramatique serait-il alors un objet tombeau ? C'est effectivement la théorie de Laurence Barbolosi quand elle évoque l'idée du « corps-texte » au prisme du *monumentum*. L'expression provient d'ailleurs du répertoire dramatique antique car on la retrouve initialement sous la plume d'Euripide dans *Alceste*. La marionnette est aussi emblématiquement un objet culturel se

⁶⁶¹ EFOVI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., p. 7.

situant au seuil de la vie et de la mort. Elle en permet l'évocation par le biais de cette dualité qui lui est intrinsèque.

Dans ces trois scènes d'exposition, nous notons la récurrence d'un lexique funéraire ainsi que la présence inanimée, comme morte, du personnage de La Femme dans *Le Carrefour*. Dans chaque situation c'est le « montreur de pantins » qui est d'abord mis en avant. C'est ce dernier qui délimite l'espace et ouvre le drame dans une atmosphère de résurrection. Ce personnage qui fait figure d'orateur tente de faire revivre les morts grâce aux possibilités offertes par la représentation. Cette anamnèse est d'ordre intime, elle concerne le personnage en lui-même. Il s'agit bien sûr à la fois de morts réels et de projections mentales. À l'instar du rapport traumatique et directement lié aux deux grandes guerres européennes du XX^e siècle, qui est à l'origine du renouveau des arts de la marionnette à l'époque des avant-gardes, Kossi Efoui propose un théâtre de la résurgence dans lequel la marionnette devient le siège d'une mémoire de la mort.



Figure 42 *Le Corps liquide*, Cie Théâtre Inutile © DR



Figure 43 Les mannequins de Norbert Choquet pour *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

CHAPITRE 2 La case vide : un espace à investir, un lieu où renaître

2.1. Naissance et engendrement dans le maillage thématique

Dans son article sur les personnages « obsédés » et la « résistance du présent » au sein de l'écriture romanesque chez Kossi Efoui, Xavier Garnier constate la mise en place, par la narration, d'un espace permettant de « trouver un cadre pour se ressaisir » :

Les questions de cadrage sont importantes dans l'art narratif de Kossi Efoui. Il ne suffit pas d'avoir des yeux pour voir le réel, mais il faut disposer d'un cadre pour l'apercevoir. Celui-ci est une découpe nécessaire que le récit fait voir. Le quatrième chapitre de *La Fabrique de cérémonies* raconte la traversée d'un pays dans un camion bâché où sont aménagées quelques ouvertures : « Il aurait préféré voyager de nuit pour ne pas voir à travers les découpes de la bâche les résidus d'un paysage qui l'ont mis en état de se souvenir. De quoi ? Aucune image d'une vie passée là » (Efoui, 2001, p. 59). L'expérience du cadrage est une épreuve pour Edgar Fall, car elle lui fait prendre conscience qu'aucun souvenir n'a pu s'inscrire dans cette illusion de pays qui n'existe que sur les cartes de géographie et dans les « chants patriotiques de son enfance studieuse ».

Cette impossibilité de se souvenir de quoi que ce soit libère à l'intérieur du narrateur une « place vide » (Efoui, 2001, p. 60), qui lui permet de faire surgir des images d'une autre nature. Suite à « la grande déflagration », l'effondrement des villes a défait ces pays qui ne peuvent être rendus visibles autrement que par des cadrages. On comprend dès lors l'importance du cadrage : en donnant des bornes à la perception, il est la seule façon de se récupérer soi-même. Le cadre de perception est ce à partir de quoi le personnage se maintient.

Faute de pouvoir dérouler des récits dans un contexte fiable, les romans de Kossi Efoui sont composés par emboîtements de cadrages, qui viennent déployer tel ou tel détail à la surface du texte. Les chapitres III, VIII, IX et X de *La Fabrique de cérémonies* portent le même titre « La nef des fous (détail) » peuvent être lus comme l'assomption de corps cadrés, saisis dans leurs mouvements, forçant un autre présent au cœur du texte. La vision cadrée est associée à l'infra-contextuel. Ce qui est vu n'est plus mis en forme par le contexte, mais surgit dans les moments de brouillage du contexte.

Grandir et rétrécir à l'intérieur du cadre est la respiration qui configure ce présent.⁶⁶²

Ces phénomènes à l'intérieur de la structure narrative favorisent effectivement l'émergence de portraits et l'apparition de figures que Xavier Garnier interroge par le « masque d'ébahissement ». Ce dernier concerne le vide lui-même :

De ces « disparus » il ne reste que de rares images, mentales ou photographiques, qui deviennent des points de fixation dans un monde désorienté. Voici comme Kossi Efoui définit le « masque d'ébahissement » que portent ceux qui traversent l'apocalypse : « Le masque d'ébahissement c'est quand tout se rétracte ainsi

⁶⁶² GARNIER, Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futurae* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 04 octobre 2017. URL: <http://journals.openedition.org/resf/798> ; DOI : 10.4000/resf.798

et qu'il ne reste plus que la rumination d'une ultime image qui cherche sa place entre avant et après. Je recherche dans cet entre-deux l'instant où j'aurai été présent pour la dernière pose, la bonne, quand tout le corps se fait solidaire et que le flash est imminent » (Efoui, 1998, p. 65). « Ruminer une ultime image » devient alors un acte de résistance. C'est par l'exploration des modalités d'existence d'une telle présence de l'image que Kossi Efoui cherche une issue à la tenaille mortifère d'un présent sans présence, partagé entre la menace et le leurre.⁶⁶³

La présence du cadre, du castelet ou encore de la case vide questionne le fait de faire « exister » une figure. La naissance et l'engendrement suivent donc plusieurs mouvements dans des tensions inextricables entre vie et mort. Chez Kossi Efoui la mort n'est pas une fin dramaturgique, elle n'est pas synonyme d'épilogue mais est plutôt évoquée en tant que principe dynamique permettant une éventuelle renaissance. Si *Le Corps liquide* décrypte en quelque sorte l'expérience d'une conscientisation de sa propre mort (que l'épilogue vient confirmer puisque la femme âgée prend conscience qu'elle ne s'était pas rendu compte qu'elle était effectivement défunte) et la quête d'un nouveau souffle, d'autres spectacles se focalisent plutôt sur le commencement de la vie. La pièce illustrant le mieux cette tentative à rendre compte de la naissance d'un être est *Oublie !* Créée en compagnonnage avec Théâtre Inutile et donc écrite au plateau en 2010, on voit d'emblée dans cette mise en scène de Nicolas Saelens le traçage du castelet symbolique évoqué ici et représenté dans le spectacle par un carré de lumière justement appelé « case vide ». *Oublie !* est pensée comme un conte philosophique en dix tableaux qui retrace les tribulations d'un personnage nommé Enfant à qui une mission est attribuée. La pièce s'ouvre sur l'apparition d'un ectoplasme qui renvoie à l'espace théâtral lui-même : champ de force, champ magnétique, espace d'apparition fantômales... Le corps en mouvement est caché sous une épaisse bâche translucide laissant apparaître par des jeux de coutures différents assemblages et l'idée de territoires tracés comme sur une cartographie. Esquissant des échappées depuis l'espace circonscrit du carré lumineux où il se trouve, l'ectoplasme devient alors personnage :

Au commencement ce qu'on voit est un ectoplasme en mouvement. La Sauvage apparaît. Espace isolé, éventuellement en surplomb. Elle suit les mouvements de l'ectoplasme.

La Sauvage : Qu'est-ce ? / Qu'est-ce que c'est, ça ? / Ça. / Ça. / Quoi ? / (De l'ectoplasme s'échappe, apparaît et disparaît une partie de corps humain) / Ça, un bras ? / Ça tient pas. / Du tout, du tout. / Est-ce que / Est-ce que / Est-ce que / Quoi ? / (De l'ectoplasme s'échappe, apparaît et disparaît une partie de corps humain) / Pied ! Pied ! / Ça danse-t-il ou ça marche-t-il ? / Ça danse-t-il ou ça marche-t-il ? / Ça danse-t-il ou ça marche-t-il ? / (De

⁶⁶³ *Ibid.*

l'ectoplasme s'échappe, apparaît et disparaît une partie de corps humain) / Bouche ! / Ah ! Bouche maintenant. / Et ça parle ? Ça dit quelque chose en langue vivante ? / Speak english ? / Non ? Pas causant. / Quoi ? / (De l'ectoplasme s'échappe, apparaît et disparaît une partie de corps humain) / Oreille ! / Ca capte-t-il ? / Can you hear me ? / I want to know if you can hear me ? / (Au fur et à mesure qu'elle lui adresse la parole, l'ectoplasme prend forme humaine).⁶⁶⁴

Espace symbolique, le carré lumineux évoque ici le giron et nous assistons à la naissance de ce personnage appelé *Enfant* que *La Sauvage* commente et assiste, à la manière d'une maïeuticienne, puis guide et actionne comme une marionnettiste. Le rythme rappelle l'espace réaliste de la naissance ou de l'accouchement, les descriptions physiques y participent. Mais comme toujours Kossi Efoui superpose à ces couches de réel une strate poétique qui emmène le lecteur/spectateur sur les chemins imaginaires de la naissance de la fable et des interprétations symboliques. Ce va et vient permet également de conférer une touche humoristique à la dramaturgie en apportant un décalage par rapport aux attentes du lecteur-spectateur qui s'étonne de voir succéder aux exclamations du type « pied ! » ou « bouche ! » des interrogations comme « ça danse-t-il ? » ou encore « ça dit quelque chose en langue vivante ? ». La question de la rencontre, de la relation et du rapport à l'altérité est en outre ici subtilement amenée et nous renvoie au principe *archipelique* mais aussi aux théories d'Edouard Glissant autour de la *digenèse*. Ces éléments génèrent de nombreux liens avec l'intertextualité biblique et avec le motif de la naissance.

Chez Kossi Efoui, la naissance peut revêtir différentes significations. L'ouverture d'*Oublie !* entend, par exemple, représenter la naissance de la fiction à travers l'apparition de ce personnage nommé *Enfant* qui émerge, morcelé, d'un ectoplasme et qui est, en quelque sorte, élu pour accomplir un voyage initiatique dont l'enjeu sera la résurrection des pouvoirs poétiques de la fable dans le monde des humains... Dans *Le Corps liquide*, c'est le terme biblique « engendrer » qui revient de manière répétitive à l'esprit de la mère rongée par la culpabilité et l'horreur d'un crime abominable qu'ont commis ses fils. Ce terme, qui souligne un cycle inéluctable, interroge, au-delà de la filiation, l'échec du rapport fraternel entre les hommes ou entre les différentes communautés humaines. Le cinquième tableau de la pièce s'ouvre sur cette idée récurrente qu'on formate le récit a contrario de l'observation tangible des faits, ce qui concourt à donner l'envergure d'une fiction à notre réalité (d'où le retour récurrent de l'expression « les lieux de la scène ») :

⁶⁶⁴ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, op. cit., pp. 7-8.

Et ils vécurent heureux entourés de beaux enfants. Ce n'est pas de moi. C'est du conte. À peine vivent les mariés que déjà heureux. À peine heureux que déjà vécurent... Rideau tombé, conte fini. Qu'on débarrasse et qu'on se dépêche. Les pleureuses ont déjà pris place derrière le rideau. On ne les verra peut-être jamais mais on les entend chanter la table des généalogies.

Engendra engendra engendra

Adam engendra

Seth engendra

Enosch engendra

Kenan engendra

Mahalaléel engendra

Jered engendra

Henoch engendra

Mehuschélah engendra

jusqu'à Noé engendra

Sem, Cham et Japhet engendrèrent, engendrèrent eux aussi, engendrèrent sans cesse.

Dans une tribu lointaine – je ne sais plus qui m'a raconté – la coutume veut que lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille n'applaudisse pas, mais joigne ses pleurs à ceux du bébé. Rien de plus monotone que les pleurs. Ça dit que le conte finit avec des enfants tirés au sort pour le récapituler. C'est-à-dire qu'il faut bien vivre, c'est-à-dire s'occuper...c'est-à-dire on s'échine, on s'évertue, on croit, on arrive, on fréquente, on ajuste, on réajuste, on répète, on se contente, on se joue, on s'inspire, on repère et on date, on date c'est-à-dire...on se la raconte.⁶⁶⁵

Dès lors la naissance se pare d'une signification funeste et la parole se veut performative pour lutter contre la mort. Comme le note Amos Fergombé : « l'action naît d'un surgissement, d'une démarche hâtive à faire advenir la parole, à lui donner un corps sans toutefois l'enrober par le discours [...] la mémoire ne livre plus qu'une pulsation de clichés du passé [...] la parole est conçue comme le lieu d'un questionnement des origines ».⁶⁶⁶ L'enjeu pour la parole est de ruser contre la mort en « inventant de nouveaux corps »⁶⁶⁷ et en s'appropriant l'espace du corps poétique (de l'acteur) afin de transfigurer le réel pour permettre de faire surgir la « figure humaine »⁶⁶⁸ prise comme entité symbolique absolue :

J'ai refait tous leurs gestes sur les photos. Aucun masque n'est tombé. Cette mort sortie de mon propre ventre, de l'endroit le plus familier de mon corps... On dit *familier* pour ne pas dire quoi ? J'ai cherché sur les photos le geste monstrueux, quelque chose qui l'annonce, et je n'ai rien vu nulle part. J'ai eu peur de tous les gestes. Tous les gestes faits de mains d'homme sont devenus menaçants. Mon visage s'est décomposé, et depuis, mon corps s'échappe dans le moindre geste. Alors, j'endigüe, j'endigüe. J'endigüe chacun de mes gestes, c'est-à-dire je les appelle comme on invective. Je les nomme comme on ordonne Couché ! Couché !

⁶⁶⁵ EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide, op. cit.*, pp. 49-51.

⁶⁶⁶ FERGOMBE, Amos, « Les ruses d'un corps liquide », *Le Théâtre de Kossi Efoui, op. cit.*, p. 53.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 58.

C'est la première fois que je suis morte. En j'endigue toujours. C'est-à-dire que je parle, que je parle et que là...j'arrête.⁶⁶⁹

La parole confère ici un espace permettant de faire « exister » là où le corps fait défaut, qu'il est support de suspicions et/ou que la figure perd pied en répétant les gestes comme on modèlerait un pantin, une poupée. Le trauma est à l'origine de la « décomposition » du visage qui entérine alors le statut de figure du personnage. Le « geste » est pris ici dans toute sa polysémie puisqu'il renvoie au mouvement autant qu'à l'attitude, l'aura néfaste qui émanerait du cliché » photographique ou du souvenir de la femme âgée. La béance finit par paralyser totalement le corps de la femme âgée que l'épilogue mut en une figure allégorique comme incapable de donner naissance à nouveau pour porter et engendrer vraiment « la vie ». Ce corps, qui porte la mort, est en fait le corps métaphorique de l'histoire de l'humanité qui ne se veut plus capable de « raconter la vie » :

[...] chaque geste est un point qui en chasse un autre [...] et ça fait des pointillés dans le corps d'un vaste récit qui ne sait pas finir. Dans mon propre corps qui ne sait pas se tenir. Je ne raconte pas ma vie. Personne n'y est jamais arrivé. Personne ne sait faire ça. Je récapitule mon corps, tête, épaules, jambes et pieds...Pour le sauver du geste inutile, celui qu'on dit malheureux. Je fais mon autoportrait sous surveillance. Clic clac et flash et tête... Clic clac et flash et tête... Ma tête...Où est ma tête?... Ca, ma tête ? Ca, mes pieds ? ... Où, mes pieds ? Où, mon tronc ? ... Et ça, qu'est-ce que c'est que ça ? ... Où, ma main ? Où, mes cinq doigts ? Où, le petit bonhomme qui mon gros pouce se nomme ? ... C'est donc ça, si l'on veut. Je suis morte. C'est un geste qui m'a échappé. Peut-être même depuis longtemps. Une voix, à mon insu... Depuis longtemps, je ne serais rien d'autre qu'une voix dans le chœur des pleureuses,

et je n'en ai rien su ? J'ai encore raté le début. Difficile de récapituler les gestes qu'on n'a pas faits. C'est-à-dire, on ne s'échine pas, on ne s'évertue pas, on ne croit pas, on n'arrive pas, on n'ajuste pas, on ne réajuste pas, on ne répète pas, on ne date pas, on ne se refait pas, on ne réalise pas, on laisse couler... C'est-à-dire encore, on s'occupe. À quoi ? ...

À toutes fins utiles.

À toutes fins utiles.⁶⁷⁰



Figure 44 Cordon ombilical, illustration du travail sur la matière, *Le Corps liquide*, Cie Théâtre Inutile © DR

⁶⁶⁹ EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, op. cit., p. 52.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

Qu'est-ce que naître sinon exister au monde ? *Le Corps Liquide* pose finalement cette question d'une problématique de l'existence réelle quand la mémoire est hantée par la douleur, l'aliénation et la mort et que l'endroit de notre naissance, la généalogie dont on hérite ou encore le morphotype de notre enveloppe physique sont les objets d'autant de déterminismes qui empêchent la possibilité liminaire d'un accomplissement individuel dans la pleine réalisation de sa singularité. Dans *Le Carrefour*, la naissance permet justement d'évoquer les déterminismes qui influencent la construction des individus et de remettre en question le concept de nationalité en l'abordant comme aliénation initiale. Le pays, symbolisé par cet « espace carrefour », officie malgré les êtres comme un giron dont on ne peut s'arracher, une mère nation dévorante et aliénante :

La Femme : (*au Poète*) Et maintenant tu vas cesser de te donner en spectacle sur une scène où personne ne comprend rien à ce que tu racontes. Mais ce soir tu peux dire ta vérité parce que tu te sais condamné. Celui-là ne te lâchera pas. Je ne peux l'arrêter. C'est lui qui a ce rôle. Mais je peux le retenir. Et c'est ce que j'ai fait.

Le Poète : À quel prix.

La Femme : Je n'avais pas le choix. Je n'ai d'ailleurs jamais eu le choix... Je suis née à ce manque, à ce...

Le Poète : Je suis né à ce carrefour. Toutes les routes sont tracées d'avance. Il n'y a aucune rencontre. Sortir. Sortir. De ce carrefour des illusions. C'est pour cela que j'ai voyagé. Mais depuis, je ne vis plus qu'avec des images froides.

La Femme : Je n'ai jamais eu le choix. Je suis femme. Je suis née à l'écartèlement.

Le Poète : (*au Souffleur*) Elle. C'est la femme, pourtant. La femme-fleur.

La Femme : Je suis la femme-exutoire, la femme-opium.

Le Poète : (*même jeu*) La femme-amante, la femme-muse.

La Femme : (*même jeu*) La femme-vache. Je suis née à cet engrossement, à...

Le Souffleur : L'enfantement.

La Femme : Non ! (*Silence*)

Le Poète : Je suis né juste à l'endroit du sacrifice, là où l'on pose la victime expiatoire, là où l'on chasse le bouc émissaire vers le désert.

[*Le Femme cherche ses mots avec le Poète. Le Souffleur est distrait.*]

La Femme : Je suis née ici, à cette...jointure.

Le Poète : (*cherchant*) A ce...craquement.

La Femme : (*même jeu*) A...l'étirement.

Le Poète : (*même jeu*) A...

Le Souffleur : (*se réveillant*) A l'éclatement.

La Femme et le Poète : Je suis né à cette jointure, à ce craquement, à l'étirement, à l'éclatement.

Le Flic : (*se réveillant*) Je suis né à l'ordre. Et pour l'ordre, je suis prêt à étirer, à ajuster, à aplatir.

Le Poète : Je suis né à l'ordre, moi aussi.

La Femme : Moi aussi.

Le Poète : Je suis né à l'ordre. Mais quand il m'a fallu me plier en deux pour y entrer, j'ai compris. Quelque chose manque à cet ordre. Ce qui manque : c'est le contrordre.

Le Flic : (*se jetant sur lui*) Espèce de...

La Femme : (*s'interposant*) Six chances. (*Le Flic relâche sa prise et va se recoucher.*)

Le Souffleur : C'est un enfant mort-né. Mais lorsqu'il a paru, le cercle de famille a naturellement applaudi. C'est un réflexe. Mais le cri qu'il a poussé en naissant n'annonçait pas la vie mais la survie.⁶⁷¹

Outre le fait de créer un décalage entre le lieu ou la date de naissance attendus après un « je suis né à » qui détermine habituellement la nationalité ou encore l'identité culturelle, et la succession d'adjectifs et autres noms communs désignant plutôt des valeurs (l'ordre) ou des états physiques/moraux (l'étirement, le craquement, l'éclatement, la jointure) instaurant un flou géographique ; Kossi Efovi cristallise une réflexion d'ordre maïeutique en répétant plus d'une dizaine de fois le verbe « naître » ou son participe passé. Il pose alors la question de la naissance et des déterminismes qui l'accompagnent. Qu'est-ce qui naît quand un homme naît où il naît ? Remettant en cause la notion même de nationalité, l'interrogation sur la naissance représente pour l'auteur un levier à sa réflexion sur le tracé arbitraire des frontières et des lignes de démarcation. Enfin, c'est la question de la mémoire transgénérationnelle⁶⁷² qui est abordée ici et qui fait pendant à la focalisation historique mise en place dans le travail du dramaturge d'origine togolaise.

On voit à nouveau que dans un environnement carcéral, totalitaire et coercitif, ici déterminé par l'ordre et l'in vraisemblance, la parole tient lieu de dernier espace qu'il est possible d'investir, même clandestinement, et que s'y inscrit alors la défiguration du corps intérieur. Cette défiguration opère par l'« éclatement » qui pénètre la forme dramatique elle-même. L'être se décline alors sur le mode du non-être, du morcellement, de la béance et de la dissémination... C'est pourquoi les figures du drame éfovien, représentations allégoriques du corps social notamment par le biais du personnage féminin qui « porte les racines », « couve la terre », « se transforme en des fils et des filles »,⁶⁷³ doivent se trouver un autre espace et comprendront qu'il leur revient de bâtir ce dernier d'une manière ou d'une autre :

La Femme : Si demain je ne me fraie pas un chemin, mes enfants naîtront aussi à ce carrefour.

⁶⁷¹ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op.cit.*, pp. 83-85.

⁶⁷² Pour une approche neurogénétique de cette notion consultez les travaux d'Isabelle Mansuy (Université de Zürich – Suisse) : <https://www.franceculture.fr/conferences/universcience/peut-souffrir-des-tragedies-vecues-par-nos-ancetres> (consulté le 23.05.2018)

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 92.

Le Poète : Je ne voulais pas cela. Je voulais chercher pour ces enfants un autre temps, un autre chemin qui s'appelle l'avenir.

La Femme : (*va au bocal rempli d'eau, le scrute.*) Je veux voir plus loin que l'avenir, cet avenir si proche que ça crève les yeux. Je veux voir plus loin que cet avenir. Le seul qu'on m'impose, à moi et aux enfants que je porte. Un avenir qui découle d'un passé de pertes, d'oublis, d'absences, de chutes, de rechutes, de déclin, d'éclipses. Un avenir, c'est un vide de temps qu'on remplit de soi-même. Je veux remplir cet avenir de moi-même. Je veux poser mes empreintes sur le temps. Encore. Encore. Jusqu'à ce que le temps prenne une forme de moi. C'est cela l'avenir à ma mesure de femme présente. Présence. L'avenir est Présence.

Le Poète : Le présent s'épuise. Le temps se consume à ce carrefour.

La Femme : Il me faut me frayer un nouveau chemin avant l'aube. Un nouveau matin. Un nouveau soleil. Je veux porter mes racines plus loin qu'ici.⁶⁷⁴

La mémoire portée sous le sceau de la personnification, à l'instar des figures kantoriennes, participent, chez Kossi Efoui, à la jonction d'une matière biographique et d'une forme. Le geste éfouien concerne donc la projection scénique, *via* le texte, d'un monde intérieur porté dans l'espace du théâtre de manière subjective, comme le ferait un peintre sur sa toile. Son esthétique participe donc de ces théâtres (comme celui de Tadeusz Kantor) qui prennent le détour de la figure pour ouvrir le théâtre à l'invisible et proposer une représentation du devenir-visible. La surface de projection de l'auteur est ici le corps considéré dans son énergie et ses potentialités scéniques qui, dans *Le Carrefour*, se précisent au fil de la pièce en intensifiant la tonalité expressive pour dire un désir de renaissance.

2.2. La scène comme ultime espace où devenir-visible et « exister »

Par la scène, cette « résurrection » trouve une matérialité visible parce qu'elle permet de représenter l'idée d'une reconfiguration de « l'entrée en scène », c'est-à-dire de la naissance. La Femme est en quête d'épaisseur. Elle cherche à remplir l'avenir d'elle-même. Sa parole engage donc une lutte contre la béance qui aspire son corps dans des effets apoplectiques (chutes, éclipses, absences) favorisant une procession dramaturgique par syncopes puisque le contenu discursif est totalement envahi par l'état de corps – mut en « corps-texte » - dont le texte témoigne. L'allégorie se dresse explicitement à travers l'idée que la figure puisse s'incarner et s'accomplir en tant que « Présence » parce que « le temps », qui chez Kossi Efoui est toujours le temps du théâtre, en aura pris la « forme ». « Forme de moi » nous dit La Femme, autrement dit, la représentation tend ici à conférer une forme à

⁶⁷⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

l'informe des personnages. Entre vie et mort, anamnèse et analepse se donnent par conséquent à entendre comme le contenu précipité de toutes les craquelures ayant constituées le non-être du personnage jusqu'à ce moment décisif, cette petite mort, de la représentation qui lui permet alors de renaître à l'existence :

Le Flic : *(se tournant vers le Souffleur)* Non ! *(Les autres suivent son regard et remarquent que le réverbère s'est éteint.)* C'est fini. Le jour s'est levé. Rideau. *(Le rideau ne tombe pas. Ordonnant.)* Rideau ! *(Le Flic empoigne le poète.)*

La Femme : *(au public)* Nous pouvons sauver encore quelques instants. *(Elle se rapproche du Flic.)* Ce n'est que l'entracte.

Le Flic : Bon, ça va. *(Il se remet sur son banc.)*

La Femme : Il faut faire quelque chose. Le feu s'est éteint. Cet entracte ne durera pas éternellement. Il faut faire quelque chose. Il faut que ça continue.

Le Souffleur : Il n'y a plus rien à dire.

La Femme : Mais fais quelque chose !

Le Souffleur : Quoi ?

La Femme : Souffle sur le feu. *(Moment d'hésitation. Geste d'insistance. Le Souffleur s'exécute.)*

Le Souffleur : Feu... Feu... Flamme... Flamme... *(Il souffle des mots sur le réverbère éteint. Gestes cérémoniaux. Le réverbère reste éteint. Le Poète joue de la flûte.)*

La Femme : Il me faut une issue hors de tout ceci. Si je ne me fraie pas un chemin, mes enfants ne naîtront jamais. Ou ils naîtront à ce carrefour. D'autres fils et d'autres filles naîtront à cette putréfaction et le cycle recommencera.

Le Souffleur : Feu... Flamme... Braise... *(Clignotements)*

La Femme : Il me faut pousser ces racines plus loin que l'aube où les enfants naîtront.

Le Souffleur *(s'excite)* Flamme... Braise... Éclair... *(Clignotements)*

La Femme : Il me faut un chemin avant l'aube où mes enfants se réincarneront dans des corps tuméfiés, obligés de panser des plaies originelles, obligés de sacrifier à ce carrefour pour un péché que nul n'a commis.

Le Poète : Apprends-moi à lire l'avenir.

La Femme : Il me faut une voie dans ce temps figé.

Le Poète : Apprends-moi à lire l'avenir.

La Femme : Il me faut une voie dans ce temps mort.

Le Poète : Apprends-moi à lire l'avenir.

[La Femme le prend par la main et l'entraîne vers le bocal.]

La Femme : Dans cet entracte ininterrompu des siècles se consomment. Regarde. Un avenir passe, s'engloutit dans le silence. Un autre passe, s'en va. Voici. Il repasse, insiste, s'engloutit dans l'indifférence. Un autre encore... Il y a plusieurs avènements.⁶⁷⁵

Les supplications de La Femme nous permettent de saisir l'envergure de la menace : l'espace de la représentation est le dernier refuge et semble donc être une question de vie ou de mort. Le champ lexical de la naissance revient en force après son évocation antérieure dans la pièce. Le Souffleur se fait prométhéen et parvient grâce à son cérémoniel à rallumer le

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 95-96.

réverbère comme la lumière jaillit lors du premier souffle d'un nouveau-né. Il fait bien sûr également office de figure allégorique de la connaissance et renvoie donc à la maïeutique selon Socrate. Comme sur une scène marionnettique, l'écriture invite ici à jouer des objets scéniques et des procédés propres à l'animation pour maintenir la flamme de la vie et de la connaissance, de la conscience, intacte. Le temps du théâtre, espace de la marge et de l'esquisse dans lequel on peut « lire l'avenir », permet de lutter contre « le temps figé », celui de l'histoire. Le théâtre éfouien est l'espace du souvenir et du retour parce qu'il place la mémoire « devant », l'érige en un être fiction qui se fait figure absolue, témoin et projet, entité allégorique verticale portée par la scène dans une perspective qui parce qu'elle tient de l'échappée, de la dérobade, se veut force d'action, c'est-à-dire mise en marche. Kossi Efoui exprime du corps « liquide » du théâtre ses potentialités à engendrer des entités figuratives. Dans *Le Carrefour*, pièce matrice de l'écriture éfouienne, le théâtre est le *medium* qui permet de faire revenir, de faire revivre, de conférer une densité réelle aux présences bien qu'elles soient fugaces et éphémères. Elles entendent alors dire et explorer les territoires de l'humain pour mieux questionner le monde contre les dogmatismes et les endoctrinements. Les voix qui hantent le drame se manifestent dans une volonté de pas être « souvenir » ou « perte » mais plutôt « espoir » et « projet »⁶⁷⁶ puisqu'à l'instar de ce que dit Le Poète à La Femme, le passé ne disparaît jamais, il est seulement tapi dans l'invisible : « dans ma tête, j'ai beau te tuer mais je te porte comme une ombre ».⁶⁷⁷

Cette quête d'un espace « autre », se traduit par la recherche de certains personnages d'une déterritorialisation de ses racines afin de pouvoir enfanter dans la réelle promesse d'un avenir meilleur à l'instar de la figure de Io et de toutes ses réincarnations : ces petites mères qui portent un enfant issu de viol, le « fils de la mère » qui se métamorphose lui-même en un « enfant vaudou »⁶⁷⁸ dans une « déchirure de voile » qui rappelle l'écartèlement nécessaire du corps féminin et l'expulsion aussi prise en charge par l'enfant lors de la naissance, l'accès à la lumière, l'entrée en scène d'un nouvel individu. Au cœur de la tragédie, un nouvel avenir peut naître, parce que l'avenir est pluriel. Il y en a plusieurs ainsi que l'évoquent les personnages du *Carrefour*. La question demeure donc toujours celle de la « place » qu'on se crée par l'espace que la force créatrice est capable d'engendrer : « Où suis-je » ne cesse d'interroger la femme âgée du *Corps Liquide* : « Où suis-je ? Le père disait que *c'est la seule vraie question, la seule première et dernière question, celle qui reste à poser dès qu'on a reçu un coup de*

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, *loc.cit.*

⁶⁷⁸ « voodoo chile »

poing à la mâchoire ou dès qu'on est sorti du ventre de maman – l'expulsion ça s'appelle. Et alors ? ».⁶⁷⁹

« Où suis-je ? » en mon corps et en l'espace qui l'entoure et qui détermine mes mouvements puisque le mouvement se définit comme déplacement par rapport à un point fixe de l'espace. Le mouvement est donc relation à l'espace et renvoie chez Kossi Efoui à une perception et à une pensée mise en action du « geste – *gestus* ». « Où suis-je ? » vise donc d'abord à déterminer une « attitude » face au monde et une « relation » face à la mémoire et au passé. Arrachement et « expulsion » invitent à reconsidérer le fait d'être un corps « hors de » pour prendre la mesure de l'espace que tout corps « expulsé » (et, bien sûr ici encore l'auteur joue de la polysémie du vocable) génère à lui seul comme force créatrice. Inviter à voir comme des figurations ces éléments abstraits et métaphysiques qui nous constituent conduit à repenser nos configurations territoriales et politiques. Ainsi, ce motif d'une « origine » commune et primitive, la case vide comme espace où l'on invite l'autre et où l'on se réalise, le ventre de la mère que l'on retrouve à la fin d'*Oublie !* – « n'oublie pas que tu as été seul comme un grand dans le ventre de ta mère »⁶⁸⁰ - permet de réfléchir aux indicibles maux de l'histoire humaine et soutient les philosophies de l'identité comme composition multiple et non comme représentation d'une seule réalité, à l'instar de celle d'Édouard Glissant et des identités « rhizomes » :

Quand j'ai abordé la question [de l'identité], je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un des chapitres de *Mille Plateaux* (qui a été publié d'abord en petit volume sous le titre *le Rhizomes*), soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une "catégorisation des cultures" qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures *ataviques* et cultures *composites*. [...] ⁶⁸¹

Plus que présentant des êtres en perdition, les pièces de Kossi Efoui nous mettent face à des personnages qui œuvrent à leur propre résurrection, en d'autres termes, qui travaillent à se reconstruire par la parole. Le pouvoir transcendantal et cathartique du théâtre opère pour lui dès la fabrique de ce dernier. C'est donc la parole libératrice qui s'incarne au fil des œuvres

⁶⁷⁹ EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, op.cit., p. 47.

⁶⁸⁰ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, op.cit., p. 24.

⁶⁸¹ GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

de l'auteur qui laisse visible les mécanismes y conduisant afin de nous y sensibiliser. L'espoir du renouveau est le fil rouge de la pensée éfouienne. Résolument humain, c'est avant tout un message de confiance qui transparait des pièces et une invitation à s'ouvrir au multiple, à l'hybride, à l'autre... Kossi Efoui s'intéresse en définitive à l'entre-deux qui caractérise l'état traumatique. Il ne dénonce pas ouvertement des situations concrètes ou d'actualité, ni ne propose une solution miracle pour instaurer la paix dans le monde et entre les peuples, mais tente de décrypter les mécanismes qui peuvent être salvateurs pour les identités bafouées. Cette brèche est pour lui à l'image de l'état actuel de nos sociétés. C'est une œuvre qui porte en creux l'espoir d'une humanité capable de renaître en s'affranchissant de la violence et de la tyrannie qui ont été siennes jusqu'alors. La véritable nature de son théâtre pose une question : que font les gens pour résister ? Il tente d'y répondre en proposant différentes situations dramatiques comme autant d'exemples poétiques de ce qui peut être fait quand le trauma devient l'unique prisme par lequel on voit la vie, quand il s'érige en paradigme.

2.3.Figurer la naissance de la fable

Dans le corpus éfouien qui regorge de figures féminines emblématiques, la maternité, la grossesse ou la naissance sont des motifs qui mettent en tension l'existant avec le possible en questionnant les notions d'identité, de mémoire et de territoire. La matrice est par ailleurs convoquée par le biais du traitement spécifique de l'espace que traduit aussi la « case vide ». L'enfantement dans les œuvres de Kossi Efoui est lié à la prééminence d'un « ventre cosmique qui raconte, comme une écriture là où la géopolitique échoue, les enjeux du semblable et de l'autre ». ⁶⁸² Or si l'on a vu que Kossi Efoui tentait obstinément de démentir l'histoire et les réalités géopolitiques, il le fait d'abord par engendrement de récit puisqu'il définit l'écrivain comme celui visant à être « raconteur d'une Histoire », ⁶⁸³ « pas de plusieurs histoires mais d'une seule, celle qui touche l'essentiel », ⁶⁸⁴ d'où également que cette thèse se reporte abondamment au *Carrefour* pris comme texte matriciel.

Et qu'est-ce que la genèse d'une fable sinon une gestation à l'image de la grossesse ? Qu'est-ce que le geste d'écriture sinon la mise au monde, à l'issue d'un processus de gestation invisible, muet ou inconscient – mais jamais sourd – d'un être-fiction, un être-monde, nommé

⁶⁸² Propos de Kossi Efoui recueillis à l'occasion d'une rencontre à la Maison de la Poésie autour de la parution de *Cantique de l'acacia*, Paris, Février, 2018.

⁶⁸³ EFOUI, Kossi, « La subversion à tout berzingue », Entretien avec Caya Makhélé, *Textes et dramaturgies du monde* 93, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, *loc.cit.*

fable ? Ce geste correspond à l'acte d'engendrer comme on accouche de l'enfant rêvé. Mais la métaphore peut encore être filée... Les premiers gestes qui succèdent à la naissance entérinent le sens et les images connotés par l'expression « mettre au monde » : on nomme, on annonce, on expose et on reconnaît... Autant de cérémonies qui ritualisent l'« être au monde » de l'arrivant qu'il soit fait de chair ou de mots.⁶⁸⁵ Car, effectivement, la naissance de la fable répond également à cette dynamique de l'endogène vers l'exogène, de l'invisible au visible, de l'ombre à la lumière, accompagnée de l'incertitude du devenir au commencement de la vie. Assemblage organique des mots, nous savons tous comment l'étymologie de « poésie », *poïesis*,⁶⁸⁶ nous renvoie au concept de maïeutique et aux enjeux de cet acte du seuil, liminaire, qui est celui qui consiste à « faire naître ».

Qu'est-ce que la naissance, enfin, sinon l'avènement d'une entité poétique – le petit humain, l'*infans* – dont les borborygmes et les babillages sont la première expression, celle d'un langage universel et intemporel nous ramenant à notre animalité la plus archaïque. Dans *Cantique de l'acacia*, Kossi Efoui construit le principe d'enchâssement des récits en l'assimilant à la généalogie de ses personnages féminins. La gestation, la naissance, et la parentalité, biologique ou affective, questionnent l'appartenance à un espace (la possibilité d'une patrie), à une lignée, à des ancêtres et à des individus (nos proches). À nouveau, l'auteur se saisit ici de l'engendrement pour en faire un motif significatif qui imbrique corps et paroles dans un dispositif « révélateur » c'est-à-dire permettant l'apparition : « Elle répéta aussi des formules qui glorifient le pouvoir, de mère en fille, de recréer le cordon ombilical qui est la langue du placenta, le pont des cordes tressées entre l'invisible et le visible, entre l'esprit des choses et le corps des vivants ».⁶⁸⁷ L'image d'un « ventre cosmique qui raconte, comme une écriture là où la géopolitique échoue, les enjeux du semblable et de l'autre » renvoie à ce « langage du placenta » qui désigne lui-même le langage poétique qui, entre torsion, subversion et affranchissement, fait advenir de l'inédit, du « nouveau », et engendre donc à son tour. Il nous rappelle alors la poéticité et la présence de la poésie elle-même dans les réseaux textuels hétérogènes de Kossi Efoui. De quoi citer, en guise d'écho, le poème de José Angel Valenté, un auteur faisant partie du panthéon des ancêtres dont se réclame Kossi Efoui :

⁶⁸⁵ Je fais ici référence à tous les processus sociologiques et politiques qui accompagnent la présence des œuvres de fiction pour les rendre visibles et assurer leur diffusion dans nos quotidiens.

⁶⁸⁶ Action de faire, production d'un objet artificiel.

⁶⁸⁷ EFOUI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, *op.cit.*, p. 17.

Le poème ne se mesure pas
à sa longueur, mais à
sa capacité à engendrer,
hors de toute mesure, la durée.

Dialogue avec le corps
dans le corps, dans la matière
corporelle (âme-corps) comme totalité.

Écrire depuis l'attente,
non à partir du dire,
mais de l'écoute de ce
que les mots vont dire.

Oui, l'éclat : le rayon obscur,
l'apparition ou disparition du corps
ou du poème aux bords extrêmes de la lumière.⁶⁸⁸

Le tissu textuel éfouien est fait de voix qui hantent le texte et qui déterminent sa motilité, sa rythmique et ses résonnances... Dans le théâtre de Kossi Efoui, ces voix prennent appui sur tous les supports qui sont mis à leur disposition. Toutes les écritures scéniques et textuelles que déploient l'auteur et l'ensemble des éléments qui composent le drame sont porteur de voix, y compris, nous l'avons vu, l'espace. Dans cette tentative d'user du théâtre comme l'endroit d'une possible reconfiguration du monde, ces « voix » sont ce que nous appelons les « les voix du ventre », de ce « ventre cosmique » pensé comme une métaphore de la voie vers l'affranchissement vis-à-vis de toutes formes de déterminismes et de normes identitaires. Le poème est à l'auteur ce que l'enfant est au parent, une entité livrée au monde pour cheminer, s'éveiller à la lumière du collectif. Le corps du poème dramatique est bien sûr un élément organique engendré par celui qui fait de la langue un matériau à sculpter. C'est le cas de Kossi Efoui qui travaille sur la subversion du langage en dépit d'un rapport non distordant (dans le sens où la langue, chez Kossi Efoui n'est pas altérée en tant que telle puisque la majorité des éléments du dialogue ou du récit demeure audible et compréhensible – l'endroit de la défiguration, de la déconstruction, de la déformation se situent donc ailleurs bien que passant aussi par la parole) que l'on retrouve généralement dans la littérature dramatique contemporaine qui cherche, par le biais du langage et d'un travail phonétique à la matière mot, à rendre compte de la nécessité de redéfinir nos approches du concept d'identité, nos relations aux corps, notre manière d'habiter le monde et d'être souvent en lutte avec d'indicibles traumas...⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ VALENTE, José Angel, *L'Eclat*, Le Muy, Unes, 1987.

⁶⁸⁹ Je pense ici à des auteurs comme Valère Novarina, Noëlle Renaude ou encore Pierre Guyotat.

Par ailleurs, nous avons pu dire dans notre chapitre consacré aux modes de production du texte combien le corps, la présence et le travail du comédien étaient « acteur » de la naissance du texte chez Efoui (qui rend également hommage à ces voix-là). À l'instar du « corps poétique »,⁶⁹⁰ en référence à Jacques Lecoq, le texte dramatique résulte chez Kossi Efoui (dont le geste d'écriture renvoie à ce que livre Valente dans son poème, *L'Eclat*) d'une gestation qui s'origine dans le corps poétique de l'acteur (écriture au plateau). Par ailleurs, il est intéressant de constater qu'une grande part de son travail consiste à revenir sur le processus de la naissance de la fable puisque c'est un des sujets évoqués par les personnages ou qui est souvent chez lui personnifiée par des figures dont on nous signale la fonction plus que l'identité : le poète, le vagabond, l'enfant, etc... Kossi Efoui, qui avoue « être un homme à idées fixes » et n'avoir « qu'une histoire à raconter », évoque lui-même ce processus lié à la réécriture et à la « revenance » des personnages, des motifs, des voix, comme celui d'un : « parcours initiatique, une quête de profondeur, une quête de frontières à dépasser perpétuellement jusqu'au moment final de l'aveu. L'écriture c'est se préparer au moment de l'aveu, être disponible à un moment où l'aveu devient inévitable. Tout ce que j'ai écrit tourne autour de cette quête du moment décisif ».⁶⁹¹ Sylvie Chalaye a montré quant à elle que le théâtre de Kossi Efoui joue d'une intensification des effets d'illusion propres à la scène pour ménager des effets de « revenances » : « mais ce n'est pas seulement un retour dans l'espace, c'est un retour dans le temps, un retour du passé », c'est la raison pour laquelle il s'agit d'un théâtre qui « se fait rémanence » nous dit-elle alors.⁶⁹²

Cet aspect de l'écriture qui prend davantage en considération les modes de production du texte, nous renvoie donc à l'idée que Kossi Efoui fait du théâtre le lieu privilégié d'une réflexion sur l'importance de la fable et du poème dans nos sociétés par le biais d'une métaphore récurrente (la personnification de la fable) qui reprend fréquemment le motif de la naissance (naissance de la fable) comme vecteur d'enjeux conceptuels paradigmatiques. Dans cette configuration, qui relève bien sûr toujours d'une forme de mise en abyme ou de réflexion métathéâtrale, l'acteur (et le personnage qu'il interprète) permet la naissance de la fable au plateau et dans la fiction tout comme il l'a provoquée dans l'atelier intime de l'auteur. Dès lors, les liens entre espace, paroles et corps, aliénation, transe, résurrection et organicité poétique rappellent également la philosophie d'Antonin Artaud et son rapport au

⁶⁹⁰ LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016.

⁶⁹¹ EFOUI, Kossi, « La subversion à tout berzingue », Entretien avec Caya Makhélé, *Textes et dramaturgies du monde 93*, loc. cit.

⁶⁹² CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p. 195.

langage :

Le théâtre est l'état le lieu le point où saisir l'anatomie humaine, et par elle guérir et régenter la vie. Oui, la vie avec ses transports, ses hennissements, ses borborygmes, ses trous de vide, ses prurits, ses rougeurs, ses arrêts de circulation, ses maelstroms sanguinolents, ses précipitations irritables de sang, ses nœuds d'humeur, ses reprises ses hésitations. Tout cela se discerne, se repère, se scrute et s'illumine sur un membre, et c'est en mettant en activité, et je dirai en activité paroxystique des membres, comme les membres de ce formidable fétiche animé qu'est tout le corps de tout un acteur, qu'on peut voir comme à nu, la vie, dans la transparence, dans la présence de ses forces premières-nées, de ses puissances inutilisées, et qui n'ont pas encore servi, non, pas encore servi, à corriger une création anarchique dont le vrai théâtre était fait pour redresser les irascibles et pétulantes gravitations. (...) Paroi après paroi, l'acteur développe, il étale ou referme des murs, des faces passionnelles et suranimées de surfaces où s'inscrit l'ire de la vie.⁶⁹³

En ce sens, on ne peut s'empêcher de faire un parallèle entre l'étymologie du verbe « exister » - signifiant « être actuellement » ou encore « vive » - dont l'origine latine le rapproche bien sûr de la « mise au monde » puisque sa définition entend se déployer au prisme d'une dynamique de la naissance voire de la délivrance. Mais *exister* nous ramène également à la présence allégorique d'un être-fiction puisqu'il est performatif en signifiant « sortir de, se manifester, se montrer » - entrer donc sur la scène du monde à l'instar de l'acteur qui sort de la coulisse du théâtre pour entrer dans l'espace du plateau, un microcosme dont on connaît le créateur.

Le traitement éfouien de l'espace consiste à configurer un lieu duquel se dérober. D'où « sortir », pour reprendre le vocabulaire de la naissance, et les effets castelets autour, par exemple de la toponymie du carrefour, de ses déclinaisons et de la « case vide », concourent à faire de l'écriture de Kossi Efoui une textualité de l'espace matriciel. Et, de fait, le soin apporté à la constitution d'un certain type d'espace, fut-il finalement inéluctablement espace symbolique puisqu'univers intérieur (ou intériorisé), impose l'idée que dans la dramaturgie éfouienne c'est l'espace (marionnettique) qui engendre les corps, eux-mêmes porteurs de ces fameuses voix tant évoquées – porteurs de paroles également. Nous avons évoqué l'ouverture d'*Oublie !* et si l'enjeu y est la résurrection des pouvoirs poétiques de la fable (l'instrument de musique dont on a oublié la forme et le son mais qui permet de suspendre tous les gestes de mises à mort) dans le monde des humains, la fin du conte dramatique exploite le dispositif de la « moralité » en le détournant. Ainsi, le personnage d'Enfant s'adresse au jeune public en

⁶⁹³ ARTAUD, Antonin, « Aliéner l'acteur », Texte paru dans la revue « L'Arbalète n°13, été 1948.

ces termes :

Enfant : N'oublie pas, chaque fois que tu auras peur d'être seul, n'oublie pas que tu as été seul comme un grand dans le ventre de ta mère.

La Sauvage : C'est ça que j'étais venu te dire.⁶⁹⁴



Figure 45 *Oublie !*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux



Figure 46 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁶⁹⁴ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op.cit.*, p. 24.



Figure 47 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Ainsi, chez Kossi Efoui, les figures parturientes (c'est-à-dire celles de personnages féminins qui accouchent mais surtout qui évoquent l'accouchement, l'enfantement ou la naissance) sont nombreuses. On retrouve également un personnage de « mère » dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* ou dans *Concessions*. Parfois, comme dans *La Conférence des chiens*, la parentalité est évoquée à travers la figure d'un personnage qui est un enfant. Le drame évoque alors son histoire en revenant sur le contexte souvent atypique dans lequel il a grandi. Mais dans ce théâtre des présences allégoriques, ces figures parturientes (liées à la maternité) entendent surtout évoquer la latine classique de « *parere* » : produire. En effet, elles ne sont finalement pas l'apanage des représentations du féminin puisqu'elles renvoient à l'acte de création ainsi qu'à la production poétique. Elles sont plutôt rattachées à des questions d'ordre démiurgique qui trouvent écho dans les différentes représentations et les usages que fait Kossi Efoui du motif marionnettique en exploitant plus particulièrement la figure du marionnettiste dont l'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* nous dit qu'il est « souverain indépendant, plus libre de ses choix que d'autres créateurs dramatiques, le marionnettiste est aussi son propre ouvrier, son propre artisan et son homme à tout faire. [...] Son métier est fait d'idées, d'émotions, d'enthousiasmes, d'abstractions, qu'il portera en scène [...] il cherche à devenir le maître ». ⁶⁹⁵ Le marionnettiste est celui qui prend en charge l'animation des figures, des pantins, des mannequins – il prend en charge la « manipulation » :

C'est elle [la manipulation] qui engendre ce phénomène à la fois fascinant et bizarre qui nous attire dans la marionnette : voir de la vie où nous savons qu'il n'y en a pas. Le mot latin *manipulus* désignait « la poignée » de blé que l'on prenait dans la main pour moissonner. La manipulation est donc l'acte de « tenir, de mettre en action avec la main ». [...] Pour réussir à donner vie à ces acteurs artificiels, outre un sujet engageant et le rayonnement du personnage, le mouvement est essentiel car celui-ci est l'expression première de toute vie. [...] Il n'existe pas une seule technique de manipulation, ni une seule esthétique du mouvement, mais il y en a d'innombrables qui offrent un immense spectre de possibilités pour animer la matière inerte, un personnage ou un objet. [...] Le travail du montreur n'est pas un procédé mécanique, il ne suffit pas de « tirer les ficelles ». Tout mouvement naît dans le corps du montreur. Lorsque le mouvement se prolonge dans le corps réduit de la marionnette, l'authenticité ne doit pas se perdre. [...] Certains réussissent au premier toucher, d'autres bougent des marionnettes sans leur donner de vie. Le montreur sensible est doté d'une qualité particulière, celle de « comprendre » ⁶⁹⁶ sa marionnette. ⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ JURKOWSKI, Henryk, FOULC, Thieri, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, op. cit., p. 461.

⁶⁹⁶ On retrouve donc ici le sens également attribué par Edouard Glissant au verbe « comprendre ».

⁶⁹⁷ JURKOWSKI, Henryk, FOULC, Thieri, *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, op. cit., pp. 450-456.

À l'instar des apparitions explicitement liées à des phénomènes de réincarnation diégétiques ou historiques (qui sont aussi à rattacher aux principes de réécriture et de transtextualité), on retrouve dans les textes éfouiens de nombreuses traces de figures officiant comme des avatars du marionnettiste. Même quand il s'agit, par exemple, du Souffleur, plus qu'agissant comme un « montreur de pantins », la présence est alors celle d'un manipulateur de figures initialement inertes. Cet actant procède effectivement par des gestes relevant de l'« animation » qui sont différents de l'incrustation d'une figure qui rappellerait davantage celle du metteur en scène au sens large.

Nous avons déjà recouru, dans le cadre de la présente thèse, à la didascalie initiale de *Carrefour* et à la comparaison qu'on y trouve d'emblée du Souffleur à un « montreur de marionnettes » ou de la Femme à un « pantin désarticulé » que ce dernier « entreprend de ranimer » jusqu'à ce qu'elle « pousse un grand cri », symbole du « premier cri » de l'humain naissant à la vie. Cette didascalie, qui marque l'univers éfoui en créant un lien, qui perdurera, entre l'usage métaphorique de la mise en abyme et de la spectacularité, et l'univers de la marionnette qui déploie des questions ontologiques et existentielles autour de l'humain et de ce qui l'« anime », fait exister par l'écriture la scène faisant « naître » les éléments du drame. Scène se voulant donc muette, voire mimétique jusqu'au cri de la Femme. L'acuité des gestes du Souffleur qui sont alors décrits à travers un usage de la didascalie qui est lui-même d'ordre poétique et non plus seulement informatif, inscrit l'usage de l'espace (ainsi que nous l'avons vu) dans un rapport intrinsèque d'animation qui confère aux personnages, « ranimés » par le Souffleur, un statut caractéristique d'ordre figural. Le Souffleur est une présence physique qui est le premier mais aussi le plus important, parce que le plus tangible, des points d'appui de la structure dramaturgique globale. Son corps, qui procède à un certain nombre d'action engendrant sous nos yeux le drame, est le corps du montreur de marionnettes. Il s'agit d'un principe qui rappelle le corps du conteur et dont Kossi Efoui ne cessera de jouer comme autant de jeux de masques et de mots.

La gestion de l'espace, telle que nous l'avons abordée, permet de faire surgir cette entité marionnettique d'une topographie dressant un cadre à la manière du castelet. Mais, chez Kossi Efoui, on note un glissement qui accompagne généralement la progression dramaturgique et qui donne à voir, en partant du corps du montreur, un corps-montreur. Ce dernier n'est pas assumé systématiquement, ou exclusivement, par le « maître de cérémonie » mais concerne également toutes les figures du drame qui se muent alors en autant d'apparitions marionnettistes dont le support premier d'animation est leurs corps – qui existe

par le biais du contenu dialogique qui convoque constamment le corps, ses états, et la textualité du corps qui se dégage de la poétique éfouienne déterminée par une saturation des images renvoyant justement à la corporéité – à la manière des marionnettistes (comme Ilka Schönbein) qui ont recouru au dispositif du corps-castelet. Ces phénomènes, transposés ici dans l'espace du texte et de l'écriture, génèrent une certaine typologie du personnage éfouien et renvoient à une vision particulière de l'entité personnage.

2.4. Du corps du montreur au corps-montreur

La pièce de notre corpus qui exploite sans doute le plus l'espace didascalique comme champ poétique est *Io (tragédie)*. À certains endroits, les didascalies empiètent totalement sur la parole des personnages renversant alors le statut du texte dramatique. Kossi Efoui en use également pour adresser au lecteur les prémices d'une scénographie mentales qu'il engage ce dernier à concevoir activement en ayant plusieurs fois recouru au syntagme « il faut imaginer »,⁶⁹⁸ suivi d'une description spatiale invitant à se projeter dans l'espace d'un marché trottoir et l'atmosphère de l'aube. Les enjeux scéniques qui émanent du texte éfouien semblent donc être fondamentaux dans le geste de lecture auquel l'auteur nous convie. Finalement, il nous enjoint à devenir nous-même des avatars de marionnettiste en escomptant que l'on fasse s'animer les mots du texte en les transformant en des images mouvantes dans notre esprit. Cela relève certes de la particularité du texte dramatique d'être composé ou de répondre à des enjeux de projections scéniques qui font entrer en résonance les paroles du texte avec l'espace du théâtre lui-même. Un espace déterminé par l'énergie des acteurs, le lieu de la représentation, la présence ou non du vêtement (costume), l'usage qui sera fait de la lumière, du son et d'autres matériaux qu'il est possible d'adjoindre. Ce sont ces éléments hétéroclites qui fondent « l'épreuve » du plateau pour le texte et qui constituent, dès l'écriture, d'éventuels points d'appuis dramaturgiques révélant tout ce qui a trait aux enjeux scéniques d'un texte. La fin de la didascalie liminaire de *Io (tragédie)* le précise d'ailleurs : « on entend des grincements de chaîne sur lesquels⁶⁹⁹ prend appui une voix ». ⁷⁰⁰ Chez Kossi Efoui, ces données habituellement implicites sont convoquées dans l'espace du devenir-visible et soulignées dans l'esprit de la construction d'un geste qui se veut l'objet principal autour

⁶⁹⁸ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op.cit.*, p. 7.

⁶⁹⁹ Nous soulignons pour insister sur l'idée que la voix prend elle-même appui sur le son, ici : le grincement de chaîne.

⁷⁰⁰ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op.cit.*, p. 8.

duquel l'auteur invite le lecteur-spectateur dans un esprit de « communion ».

Le théâtre de Kossi Efoui est un théâtre se voulant allégorie de la création dans le sens où il fait exister des espaces-monde, des êtres-monde. Il s'agit donc d'un double théâtre de la création dans le sens où il engendre à la fois des êtres mais aussi des mondes à l'intérieur de la fiction elle-même – fiction qui est déjà, et indépendamment de son contenu, une mise au monde auctoriale. Nous ne négligeons bien évidemment pas la part relevant à nouveau du mode de production du texte qui, quand il est lié à la création plateau, s'élabore simultanément et se fixe ensuite dans le projet éditorial. Dès lors, le texte tel qu'il est publié, entend aussi, chez Kossi Efoui, rendre compte de l'expérience première du plateau à la manière d'une dédicace. Comment évoquer autrement qu'en jouant de l'espace didascalique, certains éléments propres à l'évènement scénique qu'a été la représentation (dont la mise en scène signe un parti pris qui préexiste alors au texte) et dont l'édition témoigne en se voulant hommage bien que le texte puisse alors exister – être lu, monté, interprété, analysé – de manière totalement autonome ? La vision éfouienne du personnage qui repose sur le motif du masque comme métaphore de la figure humaine et qui, comme pour des penseurs comme Craig ou Kantor, est attenante à une certaine approche du jeu de l'acteur, est également partie prenante de cette métabolisation nécessaire du travail éditorial ainsi que l'évoque Sylvie Chalaye :

Les personnages superposent les masques, les empilent en couches successives, se les passent entre eux, jouent tour à tour des rôles qu'ils s'échangent, comme dans *Io* et transmettent une parole qui n'est pas la leur, une parole lacunaire, souvent trouée, inachevée. Ils se font passeurs d'histoires⁷⁰¹. D'où, pour l'édition, un gros travail typographique nécessaire pour rendre aux dialogues leurs différents niveaux d'énonciation avec majuscules, guillemets, décrochements. D'où, pour le jeu de scène, une grande complicité entre comédiens également pour jouer ces tours de passe-passe avec la parole qui circule, rebondit, trébuche (comme à la fin de *Récupérations*). Pas d'incarnation pour Kossi Efoui, le personnage n'est pas une peau à incarner pour l'acteur, mais un fantôme à convoquer, le souffle de l'*anima*.⁷⁰²

Or, l'« *anima* » est précisément cette dynamique du seuil propre à la figure marionnettique fondée sur le principe d'« animation », d'engendrement et d'existence, déterminée par ce qui permet d'insuffler le vivant dans l'inerte. Si l'*anima* relève du souffle, il

⁷⁰¹ A l'image du « faiseur d'histoires » pour reprendre le titre d'un texte de Kossi Efoui qui est selon nous tout à fait pertinent pour décrire également sa vision de la posture auctoriale. Nous l'avons dit, le théâtre de Kossi Efoui est un geste théâtral évoquant le geste lui-même. Il met par conséquent en scène des personnages qui campent surtout les mêmes attitudes, les mêmes gestes, que ceux esquissés par l'auteur.

⁷⁰² CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 196.

s'agit aussi d'un principe rythmique qui envahit le lieu scénique. Kossi Efoui aborde donc le théâtre comme une matière inerte mais dont les différents composants sont autant d'outils, à l'instar du personnage, permettant d'inciter et de faire naître du mouvement. Le théâtre est pour lui cette marionnette qu'on anime, d'où l'idée que son geste d'écriture reprenne celui du marionnettiste. Mais, au royaume de l'illusion, la métaphore est souveraine et le théâtre s'il est un corps-matière initialement inerte représente lui-même quelque chose d'autre. C'est le corps social que Kossi Efoui tente de ranimer. Le personnage est effectivement chez lui un moyen à « utiliser », à « manipuler » au sens marionnettique du terme, pour ranimer, pour réveiller, le corps social. Le « souffle de l'*anima* » que convoque et révèle le comédien n'est autre que la « voix » du passé qui apparaît donc dans l'« espace phoné » du théâtre. Ce geste éfouien engendre également des présences allégoriques puisqu'ainsi que l'auteur le confie à Emmanuel Parent dans l'entretien, *A dramatist with attitude*, il est parfois nécessaire, pour transcrire la mémoire des voix du plateau, d'opérer une personnification de ces dernières. Il prend l'exemple du Capitaine Radio dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* :

Le Capitaine Radio est la voix pure et qui là, dans l'état où il est, est absolument impossible à transcrire. Et je trouve que c'est un défi intéressant, d'être là dans un spectacle où quand j'ai Bertrand Binet, sur scène avec sa guitare, qui dit quelque chose qui est limpide et qui est impossible à écrire. Donc quel détour l'écriture va prendre pour témoigner de la parole ? Je trouve cet exercice intéressant lorsqu'on écrit.⁷⁰³

C'est alors la dynamique du jeu, du plateau, qui irrigue la textualité, confère le statut de figures aux personnages (figures qui ont été portées, comme des masques, par les comédiens) et lui donne également ce caractère mobile qui traduit les visions et les rémanences utilisées par Kossi Efoui au moment de l'écriture pour l'édition. Des images de corps s'animant dans l'espace du théâtre... renvoyant elles-mêmes à des images de corps opérant ou subissant la transhumance, le déplacement, la déportation – déambulant, vagabondant, fuyant... - dans l'espace-monde. Le texte porte la trace de l'évènement scénique et ses motilités poétiques laissent apparaître l'idée que Kossi Efoui travaillerait justement une esthétique particulière de l'écriture en partant de l'expérience du plateau qui prédomine, ainsi qu'il l'avoue volontiers, à l'édition qui fige quant à elle le texte dans une entité circonscrite (un contexte, une temporalité...). L'auteur prolonge ainsi l'expérience du plateau en tentant d'en rendre compte aussi fidèlement que possible – rendre compte de son rythme notamment

⁷⁰³ EFOUI, Kossi, « A dramatist with attitude », entretien avec Emmanuel Parent, inédit reproduit dans le volume des annexes, 2003.

– et de nous la donner à vivre au travers de l’expérience de la lecture parce qu’il redoute plus que tout que le lecteur s’engonce lui-même dans l’attitude figée et circonscrite du texte édité. En d’autres termes, Kossi Efoui invite explicitement le lecteur à se faire lecteur-spectateur.

Ainsi, on retrouve plusieurs occurrences de personnages renvoyant au Montreur de pantins au fil des pièces de Kossi Efoui : Le Souffleur dans *Le Carrefour*, Le Montreur de pantins dans *La Malaventure* et *Le Faiseur d’histoires*, ou encore, Le Sonneur dans *Que la terre vous soit légère*. Si dans le triptyque que dessinent *Le Carrefour - La Malaventure - Que la terre vous soit légère*, ce personnage est bel et bien l’orateur qui nous fait parvenir les bribes de sa mémoire oublieuse du fond de sa cellule, *Le Faiseur d’histoires* donne une teinte différente à ce personnage marionnettiste de la fiction. En effet, dès l’ouverture des trois pièces du triptyque, le Montreur de pantins agit sur les autres personnages en instaurant les conditions de leur prise de parole et de leur avènement en tant qu’entités de la fiction. On comprend donc d’emblée que ce dernier articule l’intrigue et ses mouvements. Dans *Le Carrefour*, Le Souffleur assume d’abord un rôle qui correspond à son patronyme de personnage. Il souffle çà et là des morceaux de répliques et semble rester tapis dans l’ombre du dialogue qui se noue entre La Femme et Le Poète :

La Femme : Rachel, c’est l’amie, le genre vrai, je crois, le genre à qui tu diras des choses désagréables quand tu as envie d’être méchante et que c’est elle qui par là.

[Un temps. L’actrice se bloque et ne bouge plus.]

Le Souffleur : Cette impression... Cette impression...

[La Femme reste bloquée. Il reprend les gestes qui la font démarrer.]

La Femme : Cette impression étrange. Encore..., qui recommence. Comme il y a longtemps, quand l’autre est parti. [...] Mais ce soir il reviendra. Il restera le temps que dure le théâtre. Un acte de quelques scènes. Où peut-être deux ou peut-être trois. Il dira que c’est pour ça qu’il est là. Faire du théâtre. Alors on fera semblant de ne pas se reconnaître. On fera théâtre. On fera naturel.

[Un temps, signe du Souffleur. Le Poète apparaît et se fige.]

C’est lui, c’est bien lui. Il arrive de si loin... Il a toujours appartenu à une race qui n’est pas d’ici, une espèce en perdition, celle des voyageurs, des explorateurs, des curieux.

[Signe du Souffleur. Le Poète avance.]

Il viendra et me demandera...

Le Poète : Êtes-vous d’ici ?⁷⁰⁴

Ce passage illustre la fonction dramaturgique du Souffleur qui apparaît dans la pièce en véritable maître d’œuvre. À la lecture du texte, on serait même tenté de projeter un espace réduit de type maquette pour un théâtre de papier ou de pâte à modeler que Le Souffleur

⁷⁰⁴ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit., pp. 70-72.

animerait à lui seul. Les propos de La Femme renforcent quant à eux l'idée de la multi-mise en abyme en ayant une parole à la fois performative et métathéâtrale. Elle projette le dialogue qui adviendra quelques répliques plus loin et duplique par conséquent le geste de l'auteur mais surtout celui du Souffleur. Dès lors, le lecteur-spectateur se voit plongé dans une temporalité floue et un espace suspendu entre le temps de la représentation, le temps de la projection mentale du Souffleur et pour finir de celui de La Femme dont une didascalie indique, quelques répliques en amont, qu'elle « lit l'avenir dans un bocal rempli d'eau »⁷⁰⁵ lui conférant alors une envergure prophétique.

Le dialogue entre les deux personnages se poursuit jusqu'à l'arrivée d'un troisième, Le Flic, lui-même convoqué par une réplique du Poète :

La Femme : Qu'est-ce que tu fabriques ?

Le Poète : Rien. Je répète pour ne pas oublier. Comme cela quand un flic me demandera : « Qui es-tu ? » je pourrai répondre au garde-à-vous : « Hors-la-loi. Parias, mon sergent. » Comme tout à l'heure ce flic qui... (*Pendant qu'il parle, signe du Souffleur. Le Flic entre. La Femme regarde par-dessus l'épaule du Poète et aperçoit le Flic.*)

La Femme : Oh non !

Le Poète : Si !

[...]

La Femme : Ta tête est mise à prix, ne le sais-tu pas ?

Le Poète : (*Ouvre la bouche. Aucun son.*)

La Femme : Il faut faire vite. Va te mettre là, dans l'ombre. Moi je vais le recevoir.

Le Flic : (*humant l'air*) Ça sent suspect par ici.⁷⁰⁶

Dans ce labyrinthe dramaturgique, chaque entité apparaît après son évocation dans la bouche d'un autre personnage et sur impulsion du Souffleur qui façonne le corps-texte. Cette dynamique instaure un sentiment oppressant qui connote la peur d'une parole dite dans la clandestinité d'un climat de surveillance. Si cet aspect de la pièce lui confère un côté surréaliste et des allures de malédiction (comme le titre *La Malaventure*) c'est parce que la parole dramatique se fait performative : le dire c'est le faire advenir. La conséquence de cet agencement dramaturgique où chaque évocation ouvre le texte à un nouveau champ de la fiction renvoie à l'idée d'une marionnettisation des personnages. Au-delà de leur caractère hiératique qui se dégage des descriptions en didascalie et qui correspond au fait que ce soit Le Souffleur qui les « active », ces derniers font manifestement partie d'une réalité qui leur

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

échappe de répliques en répliques. Ils s'offrent donc à nous comme les pantins d'une fiction qui les dépasse, voire les utilisent en manipulant leur parole.

L'apparition du Flic complexifie l'intrigue. Mais le véritable moment de bascule dramaturgique se situe plus loin quand Le Souffleur sort de son rôle d'adjuvant pour être propulsé dans le même espace-temps que les autres figures de la pièce :

La Femme : (*au Poète*) Et maintenant tu vas cesser de te donner en spectacle sur une scène où personne ne comprend rien à ce que tu racontes. Mais ce soir tu peux dire ta vérité parce que tu te sais condamné. Celui-là ne te lâchera. Je ne peux pas l'arrêter. C'est lui qui a ce rôle. Mais je peux le retenir. Et c'est ce que j'ai fait.⁷⁰⁷

Kossi Efoui joue ici sur un double niveau de lecture dont on ne prend conscience qu'en découvrant l'épilogue de la pièce. Le Poète est en fait un avatar du Souffleur qui n'est autre que le personnage principal de cette fiction imaginée par l'auteur. Il s'agit d'un homme qui réécrit son histoire depuis la cellule d'une prison où il est condamné sans doute pour s'être opposé au pouvoir majoritaire en place. Issue salvatrice pour cette figure carcérale, le « condamné » rejoue sans cesse sa propre histoire dans l'espace mental qui demeure l'ultime espace de liberté et dit alors « sa propre vérité ». La mise en abyme vise donc à révéler la fonction d'un théâtre exutoire dans lequel la parole s'élabore au profit d'une reconstruction intime permettant la réhabilitation d'une certaine intégrité physique et morale. À un autre moment du drame, Le Poète s'adresse au Souffleur.⁷⁰⁸ Le lecteur-spectateur peut alors envisager Le Souffleur comme un personnage de l'intrigue et non plus seulement comme un maître d'une cérémonie plutôt énigmatique. Le Poète s'adresse directement à lui et casse de ce fait les frontières de l'illusion que représentait jusqu'alors une scène-castelet dans laquelle évoluaient des figures marionnettiques agies par Le Souffleur sans *a priori* en être conscientes. L'auteur marque ici une rupture du pacte tacite de croyance qui l'unit au lecteur-spectateur. Cette réplique adressée et le jeu qui va se mettre en place entre les personnages du dialogue initial et Le Souffleur, qui les rejoint, nous plongent davantage dans le dispositif de mise en abyme qui ferait de l'intrigue principale l'histoire d'une compagnie théâtrale répétant pour un futur spectacle sous la direction de son metteur en scène

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 83-85.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

Plus loin encore, Le Souffleur brise le fil du dialogue⁷⁰⁹ en coupant la parole à La Femme. La didascalie accompagne cette rupture puisque l'auteur indique que « La Femme cherche [alors] ses mots avec Le Poète » et non plus à l'aide du Souffleur dont on nous précise juste après qu'il est « distrait ». Il cherchera encore un peu ses mots avant de refaire surface, de se « réveiller ». Nous avons déjà utilisé ce passage central pour mettre en exergue la métaphorisation du motif de la naissance :

Le Poète : Je suis né à l'ordre. Mais quand il m'a fallu me plier en deux pour y rentrer, j'ai compris. Quelque chose manque à cet ordre. Ce qui manque : c'est le contrordre.

Le Flic : (*se jetant sur lui*) Espèce de...

La Femme : (*s'interposant*) Six chances. (*Le Flic relâche sa prise et va se recoucher.*)

Le Souffleur : C'est un enfant mort-né. Mais lorsqu'il a paru, le cercle de famille a naturellement applaudi. C'est un réflexe. Mais le cri qu'il a poussé en naissant n'annonçait pas la vie mais la survie.⁷¹⁰

C'est la première fois qu'une réplique du Souffleur s'intègre typographiquement dans le dialogue des autres personnages dans une dynamique de coopération. Néanmoins le ton solennel du propos laisse penser à une adresse au public. D'un point de vue narratif, Le Souffleur est cet orateur ayant un point de vue omniscient dans la fiction, ce qui ramène bien sûr le lecteur-spectateur à sa figure de conteur. Il nous livre ici des détails relevant de l'anamnèse. Cette piste se confirme quand, à la réplique suivante, Le Poète reprend la parole : « Un peu plus loin que ma naissance, j'ai rencontré le peintre. Quelque part, j'ai caché ses images interdites où il m'aidait à camoufler les rêves censurés ».⁷¹¹ L'auteur s'appuie ici sur la réplique du Souffleur pour déployer un nouveau pan de l'intrigue qui se caractérise par la multiplication des fables dans le récit. Le drame se poursuit sans que les propos du Souffleur ne soient désancrés du dialogue. Ainsi, il prend plusieurs fois la parole pour réactiver les échanges, rectifier certaines prises de parole, apporter des précisions ou encore aider les autres personnages à se souvenir non plus des dialogues mais d'éléments enfouis dans leurs mémoires et propices à les aider à mieux décrypter la situation. Ces interventions du Souffleur restent néanmoins ponctuelles mais dorénavant il appartient à part entière au temps du récit.

Les autres personnages n'auront quant à eux de cesse d'alpaguer Le Souffleur dans l'espoir de voir leur réalité rectifiée : il faut rallumer la lumière et maintenir le temps du

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*

théâtre comme le souffle de vie. La Femme l'invective : « Le Flic revient. Fais quelque chose ! ». ⁷¹² La situation dramatique développe une tension à travers le danger encouru par la figure du Poète que La Femme essaye désespérément de sauver. Le rythme s'accélère jusqu'à atteindre son point d'acmé où les deux personnages doivent se dire adieu. C'est là qu'advient la révélation de la pièce et que Kossi Efoui dévoile concomitamment à la réelle identité du Souffleur sa véritable fonction dans l'agencement dramaturgique :

Le Souffleur : Assez ! Assez ! (*Tous les acteurs restent figés pendant toute la tirade.*) Depuis 20 ans que ça dure, 20 ans que ça recommence. Chaque soir dans ma tête, le même spectacle, les mêmes images d'acteurs qui empruntent un masque, un costume, les sentiments d'un personnage. Un personnage. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : il s'agit de moi. Le Poète : c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire. 20 ans à l'ombre. Dans cette prison où tout disparaît. Où il ne reste que la mémoire. Répétitive. La mémoire détraquée, oublieuse, à qui je souffle, souffle des mots, des images qu'il faut sauver de l'amnésie. ⁷¹³

Le dispositif dramaturgique mis en place par Kossi Efoui est celui d'un castelet dans lequel le spectateur s'attend donc (ne serait-ce qu'inconsciemment) à voir s'animer des corps. Cette organisation du récit est proche de l'action du conteur qui déploie également différentes stratégies d'ordre scénique avant d'entamer sa narration, de prendre ses rôles. L'auditeur se perdra ensuite dans les multiples voix du conte sans être pour autant dupé par le jeu de l'illusion. En effet, il n'oubliera jamais complètement que cette myriade de personnages n'est due qu'à l'effort d'un seul comédien qui prend en charge tour à tour les identités du récit. En d'autres termes, la convention veut que l'on sache qui tire les ficelles... Le conteur est cet orateur de fiction, qu'il est aussi possible de nommer narrateur et qui fait office, dans le théâtre de marionnettes, de montreur de pantins.

⁷¹² *Ibid.*, p. 96.

⁷¹³ *Ibid.*, pp. 98-99.



Figure 48 *Voisins anonymes* en dispositif TTT, Cie Théâtre Inutile © DR



Figure 49 *La Conférences des chiens*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Le moment où la marionnette va s'affranchir du castelet et déployer l'envergure de ses possibles sur la scène de théâtre annonce d'ailleurs l'avènement du théâtre dit *postdramatique*. Dès lors, les codes et conventions théâtrales changent au profit d'une rupture de la *mimesis* aristotélicienne qui faisait jusqu'alors du comédien un être uniquement voué à servir la profondeur et le « caractère » (au sens aristotélicien encore) de son personnage. La dynamique change et le rapport à la fiction également. Les artistes souhaitent rendre palpables les difficultés de leur époque. Le théâtre de l'ère moderne explorera les champs de l'incommunicabilité et des traumatismes hérités des grandes guerres en inscrivant ces derniers au cœur de la dramaturgie du texte et de la langue de l'écriture.⁷¹⁴ C'est à cette période qu'émerge la figure de la marionnette comme porteuse d'une philosophie de l'humain et comme outils scénique permettant de renouveler notre rapport au genre dramatique. Appréhendée comme une entité à part entière bien que dépourvue de vie, le public apprend à lui reconnaître une fonction et une valeur symbolique au-delà d'un principe d'animation qui exigerait qu'elle rende compte d'une illusion efficiente du vivant. Le comédien peut donc se faire manipulateur de cet autre personnage dont il partage la fiction sans plus être nécessairement absenté par les impératifs d'animation de ce corps matériel.⁷¹⁵ Le marionnettiste crée donc un autre rapport à cet objet auquel il se voyait auparavant entièrement dévoué (à l'instar du rapport au texte, au personnage ou au plateau lui-même) en cohabitant désormais avec lui sur scène à la vue de tous. Ce changement de régime dramatique charrie bien sûr avec lui son lot de métaphores et un dense tissu d'interprétations envisageables et propres à chaque spectacle.

Dans les pièces de Kossi Efoui, l'acteur est invité à se faire marionnettiste au même titre que le personnage qui tient les rênes de la fiction est un montreur de pantins dans un dispositif qui dessine le castelet pour mieux amener toutes les entités dramatiques, jusqu'au spectateur lui-même, à s'en déborder par la suite. La variation du type de points de vue narratifs à l'intérieur de la dramaturgie éfouienne (va et vient entre narrateur-personnage et narrateur extra-diégétique) participe d'ailleurs d'un principe auctorial qui construit le personnage sur le mode figuratif en travaillant l'anonymat des « identités » et l'absence de repères spatio-temporels. Ces interférences narratives concourent à jeter le trouble sur la situation

⁷¹⁴ Voir BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne)*, *op. cit.*

⁷¹⁵ FEGOMBE, Amos, « Les deux corps de la marionnette », communication au colloque « Corps vivants/ corps marionnettiques », organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova (Textes et cultures EA 4028) Université d'Artois – Arras les 18 et 19 mars 2010.

dramatique ainsi qu'il nous a été donné de le mettre en lumière au fil de nos précédents chapitres. À l'approche de l'épilogue du *Carrefour*, l'étau se resserre en faveur de la distorsion d'une réalité proche de l'indéfinissable : et si la fable renvoyait finalement à un jeu de mise à mort en direct ? Ce motif sera repris dans *En Guise divertissement* mais il affleure aussi dans des textes comme *Voisins Anonymes* ou *Happy End*. Nous avons par ailleurs évoqué le motif funéraire dans différents textes comme *Le Corps Liquide*, *Volatiles* ou *Le Choix des Ancêtres*, qui traitent, par l'analepse, d'une figure centrale qui s'avère finalement être défunte. En effet, les quelques répliques qui précèdent la révélation finale proposent une juxtaposition étayant l'idée que cette troupe qui répète sous la direction du Souffleur est prise malgré elle dans un jeu aux conséquences bien réelles. La frontière est poreuse entre le personnage que campe chaque figure dans la fable animée par Le Souffleur et celui qu'il est dans la disposition de l'intrigue mise en place par Kossi Efoui qui renvoie davantage à l'idée d'une mise en scène d'une compagnie préparant la représentation d'un spectacle. Le Flic, La Femme et Le Souffleur portent alors des paroles à double valeur énonciative puisqu'elles évoquent à la fois l'histoire intime de leur personnage telle que narrée depuis le début de la pièce et celle plus emblématique de comédien répétant un spectacle sous une menace non identifiée par le lecteur. Ainsi, Le Flic « ordonne » (ce qui rejoint un attribut caractéristique d'un personnage qui incarne l'autorité) un tombé de rideau, La Femme évoque quant à elle « l'entr'acte » qui nous extrait de la fable symbolique par rupture du quatrième mur pour nous plonger davantage dans la fable allégorique, vectrice d'une distanciation appuyée et charriant l'idée forte d'une métabolisation du réel par la scène.

Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve la « flûte », symbole antique de la force de vie, parmi les attributs du personnage du Poète. Dans la Grèce antique, la flûte était en effet l'attribut des dieux et des héros, l'apanage des représentants de la musique ou de la poésie. Comme chez Platon, la musique a chez Kossi Efoui une valeur politique au-delà de ses symboles poétiques. Il imagine lui aussi à sa manière des fictions visant à contribuer à l'édification du monde de demain, comme Platon qui, au cœur de la tourmente politique d'Athènes à l'époque, imaginait le projet d'une nouvelle cité avec *La République*, une œuvre où la musique est souvent évoquée entre autres pour son caractère naturellement harmonieux. Les poétiques hybrides propres à l'esthétique éfouienne s'inspirent, ainsi que nous l'avons démontré, d'éléments éminemment musicaux. Qu'il s'agisse de la musicalité au sens dramatique du terme, du motif du blues et du *negro spirituals*, de la poésie et de la poéticité. Ces présences au sein du texte sont à relier à l'idée que si l'« âme » n'est pas une « voix » au

sens d'entité vectrice de « parole », elle est du moins une « musique » qui fait « exister » là où l'identité est à reconstruire, parce qu'elle est invisible, disséminée, disparue... La musique vient donc en contrepoint à l'effacement du personnage, à son anonymat et à sa constitution en figure.⁷¹⁶ C'est également l'élément qui permet d'expliquer les phénomènes incantatoire qui émanent alors de l'écriture.

Au fil des œuvres, on constate effectivement que le rapport de Kossi Efoui à la musique évolue. Cette dernière s'affranchira de la connotation platonicienne qui transparait du *Carrefour* et accentuera alors la valeur politique de ses pièces. Dans le sillon des *esthétiques jazz*,⁷¹⁷ Kossi Efoui convoquera à plusieurs reprises l'univers du blues et les représentations historiques auxquelles il renvoie tout comme l'idée que le processus de reconstruction identitaire passe par un langage qui est au-delà des mots en étant avant tout musique. Mais là encore, le rapport philosophique à Platon n'est pas loin dans la mesure où l'âme se trouve au cœur de la réflexion portée par la musique qui en serait le langage ineffable comme le trait caractéristique de l' « humanité » que nous sommes invités à écouter de plus près. L'œuvre de Kossi Efoui porte une réflexion sur le présent aux prises avec l'héritage historique et les possibilités se dessinant dans l'avenir en interrogeant les modalités cette reconstruction du corps social. C'est ce que représente, enfin, la figure de l'enfant. Il est une personnification de l'avenir à chacune de ses occurrences dans le théâtre de Kossi Efoui et se pose aussi en rempart face à la spirale infernale de la barbarie comme en témoigne l'épilogue de *Io (tragédie)* et la référence que personnifie l' « enfant vaudou ».

⁷¹⁶ Ce motif est, par exemple, explicitement exploité dans *Jaz* de Koffi Kwahulé à travers un extrait dans lequel on retrouve les éléments propre à cette esthétique qui concoure à faire du drame un geste figuratif (une langue qui dit par le corps en ayant recourt à des évocations physiques, une typographie du retour à la ligne qui engendre poésie et musicalité mais qui ménage surtout des images de corps syncopées, une anaphore qui ouvre l'enchâssement du récit en étant marquée par un syntagme introductif qui annonce, à l'instar de la formule inventé par Charles Perrault pour introduire le conte « il était une fois », une narration de type récit au sein même du monologue): « On dit que/en nous rythme une musique/que personne d'autre que nous ne peut entendre/qu'on ne peut jouer pour personne d'autre./Une musique rien que nous nous./On dit que/elle rythme d'une seule note/une note qu'on/ne peut sentir/qu'en se bouchant le nez/une note qu'on ne peut voir/qu'en fermant les yeux/une note qu'on/ne peut entendre/qu'en imposant silence à ses oreilles./On dit que/après la mort/on continue de l'entendre./On dit que /nos os dans la tombe/continuent de l'entendre./On dit que/nos cendres/continuent de l'entendre./On dit que/en nous rythme une musique/qu'on peut ne jamais entendre./A moins de faire silence en soi./On dit que /cette musique /c'est notre Nom. », KWAHULE, Koffi, *Jaz, op.cit.*, pp. 61-62.

⁷¹⁷ En référence à la théorisation des « Esthétique(s) Jazz » menée par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier : <http://www.editions passages.fr/esthetiques-jazz/>

2.5. Détour marionnettique : un geste testimoniale

Si l'image produite par la désincrustation du marionnettiste en regard de la marionnette est celle d'un duo ou d'un duel qui impacte l'esprit du spectateur en termes visuels, l'effondrement de la frontière que représentait le castelet nous amène à nous questionner sur la notion de frontière elle-même, entre autres, sur les seuils existentialistes du type humain/non-humain, rêve/réalité, vie/mort, mortel/immortel, etc... L'effondrement du dispositif ayant jusqu'alors été vecteur d'illusion en instaurant une frontière visible entre manipulateur actif et matière inerte (passive) a donc une valeur performative puisqu'il permet à l'artiste de questionner les territoires du visible, de l'animé, de l'humain... L'image qui en résulte fascine car elle est celle d'une juxtaposition fructueuse entre deux matières que tout oppose et que la fabrique du théâtre a longtemps cherché à masquer (par des processus d'invisibilisation) afin de protéger l'illusion. La surprise agite d'autant plus l'esprit – met en branle que cette illusion tant préservée n'est en rien empêchée ni même amoindrie par la cohabitation de ces différentes corporéités. En intégrant cette dynamique dès la genèse textuelle de ses pièces, Kossi Efoui, propose une dramaturgie organique et dessine un paradigme qui place le corps comme premier support pour penser nos sociétés modernes au prisme de l'histoire.

Dès lors, Kossi Efoui rend palpable une des idées maitresse de sa pensée : faire théâtre, c'est faire œuvre de résistance. L'allusion au « feu » convoque alors le mythe de Prométhée, que l'on retrouvera également dans la pièce *Io (tragédie)* puis de manière récurrente jusqu'à l'aboutissement des *Suites prométhéennes* qui occupent actuellement l'auteur en compagnonnage avec Théâtre Inutile, et qui connote une éthique de la résistance. Il en va de même pour toute la lignée brechtienne des esthétiques de la distanciation qui politisent la conscience du spectateur et l'amènent à réfléchir à la place de l'acte théâtral dans la société démocratique afin que chaque individu prenne de la distance vis-à-vis de la réalité.⁷¹⁸ Il s'agit de dramaturgies qui travaillent à une esthétique de la distorsion de la réalité. En sculptant des effets d'étrangéité dans la langue tout en convoquant des espaces concrets de notre sphère référentielle, ce type de théâtre bouscule les habitudes du public. L'hybridité qui en résulte et qui joue des effets de vraisemblance épouse pertinemment les théâtres d'expression marionnettique, ces derniers produisant eux-mêmes de la distance grâce aux objets ou à la

⁷¹⁸ BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* (1948), Paris, l'Arche, 1997.

matière. Affinant une esthétique pourvue de poésie, Kossi Efoui, sculpte la langue et taille la fable à la jonction du principe épique de la distanciation et des pouvoirs métaphoriques de la marionnette. Dès lors, les bribes de réalisme qui parsèment et « décorent » ses textes sont d'autant plus saillantes que leur sont adjoint des éléments plus insolites et des paroles résolument poétique. C'est ce que nous appelons les détours marionnettiques dans une dynamique visant à questionner les territoires politiques du corps en scène puisque, chez Kossi Efoui, le corps est en scène dès son apparition textuelle.

Ce corps-montre, qui est donc un corps montré (exposé par le cadrage, mis en avant...) par l'écriture dans sa verticalité, quand bien même la langue explorerait les voies de la défiguration, reprend le paradigme musical et politique du corps en scène avec l'image que renvoie l'expression « *stay on the scene* » empruntée au célèbre morceau de James Brown. Cet « être (qui tient debout) en scène », représente le surgissement vertical de l'entité d'abord informe comme l'image de la marionnette posée au sol qui se dresse sous l'action du manipulateur. En guise de présence allégorique, elle convoque l'archétype de l'être résilient pour lui donner figuration, une image, qui s'expose grâce à la scène, au collectif, au corps social, dans tout son recouvrement d'intégrité. Cette figure présentée au regard du collectif met le corps social en tension avec les problématiques de la solitude – le devenir de l'individu face à un monde collectif qui le rejette et cherche à le phagocyter – la solitude étant elle-même un des motifs principaux du blues que nous avons érigé en philosophie de la poétique du drame éfouien. Philippe Paraire définit quant à lui la philosophie du blues comme une « éthique de l'errance solitaire »⁷¹⁹ :

Le blues a une cohérence qui dépasse celle du simple genre musical, et qui relève de la vision du monde ; autant dire, d'une sorte de philosophie. Un archétype caché structure les comportements des bluesmen des origines et sa solidité, sa permanence sont tels que, par-delà cinq générations de musiciens et d'auditeurs noirs, le message non formulé de la philosophie du blues est parvenu à gagner les comportements de nos contemporains dans le monde entier. La musique rock a servi de vecteur à cette pénétration et à cette expansion. [Il s'agit de dire] comment et pourquoi les éléments les plus structurés du comportement des premiers musiciens vagabonds ont pu répandre de manière non normative, du seul fait de l'exemplarité de chansons autobiographiques, une éthique de l'errance solitaire, véritable colonne vertébrale secrète du blues des origines, qui est, par sa nature, l'expression des comportements assumés et vécus au quotidien. [...] Le schème s'installe par la répétition, par percolation. Il s'installe et ensuite il structure les pensées et les actes. [...] Le blues des musiciens noirs a bien défini une manière de vivre, des règles fondées sur la liberté de se déplacer dans tous les domaines de l'existence. [...] le blues a été un corpus éthique de références s'exprimant à travers une littérature orale chantée (comme le furent

⁷¹⁹ PARAIRE, Philippe, *Philosophie du blues*, op.cit.

l'Illiade et l'Odyssée) qui s'est transportée [...] les créateurs du blues ont donné naissance à un parlé à l'opacité suffisante pour en faire l'idiome spécifique d'une culture propre, mais assez riche pourtant pour conquérir le monde entier du fait du caractère véridique et universel de ses préceptes éthiques.⁷²⁰

Ethique, « attitude » (Paraire évoque même la « colonne vertébrale » ce qui rejoint notre vision figurative de ces poétiques) qui semble effectivement être l'élément qui remplit en premier lieu le personnage éfoui qui tente par le biais du drame de contrevenir à cette errance solitaire en recréant, par la parole et l'attention des corps, de la *relation*, du collectif. Comme la « percolation » de cette éthique irrigue les chants blues, les voix réincarnées et revenantes, opèrent également dans l'écriture éfouienne par « percolation » vis-à-vis du texte. Elles en déterminent la motilité, le caractère mouvant, et sont les éléments organiques et énergétiques qui conduisent et engendrent l' « action » en partant de l'inertie. Elles font naître les paroles des personnages-figures ou des figures en devenir-personnage, qui agissent muent par et en fonction de ces figurations d'abord d'ordre invisibles. Et la solitude n'est-elle pas enfin l'apanage du conteur ? Porteur de mémoire orale, seul en scène, lui-même traversé par des voix qu'il s'emploie à figurer dans une transhumance perpétuelle parce que rejeté sur les routes, *rhapsode*⁷²¹ pour qui la terre est un territoire sans frontières autre que celles de la vie et de la mort.

La pensée du vertige métaphysique qu'explore Jean-Pierre Sarrazac, théoricien de la forme rhapsodique (pour désigner l'émancipation dramatique) qui tient malgré la déconstruction grâce à la voix du rhapsode qui s'immisce pour tisser en un ensemble, dans ses analyses le conduit à l'idée de la « solitude » comme thème⁷²² principal des dramaturgies modernes. Une solitude, dit-il qui « libère des êtres fantomatiques [...] [qui] sont principalement des doubles, dotés d'une certaine autonomie [et qui] s'incorporent au personnage dont ils sont censés être le reflet ».⁷²³ Cette présence spectrale qui imprègne le réel et que le théâtre viendrait révéler à la manière d'un ectoplasme⁷²⁴ nous semble être le lieu de la coïncidence entre ces poétiques et celle de Kossi Efoui. Elles sont à lire selon nous sur le mode de la résurgence et de l' « apparition » scénique autant que leur nature ectoplasmique concerne le « corps-texte » en soi. En effet, si la figure du fantôme et plus précisément celle

⁷²⁰ *Ibid.*, pp. 8-11.

⁷²¹ Le rhapsode est d'ailleurs considéré comme le praticien d'une forme « impure » parce qu'hybride qu'Aristote rejette formellement et qui fait, selon Jean-Pierre Sarrazac, l'essence des poétiques du drame moderne.

⁷²² « Thème » est ici aussi à entendre dans son envergure musicale : en musique, un thème est un dessin musical constitué par une mélodie, une harmonie ou un rythme formant le motif d'une composition musicale et qui est l'objet de variations.

⁷²³ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op.cit., p. 253.

⁷²⁴ Image que l'on retrouve en ouverture du texte *Oublie !* de Kossi Efoui.

du « revenant », terme dont nous pouvons exploiter toute l'envergure polysémique, est centrale dans les œuvres de Kossi Efoui, qu'il s'agisse de personnages qui reviennent comme Le Poète du *Carrefour*, de voix antiques qui ressurgissent comme dans *Io (tragédie)*, ou d'un personnage qui se fait jour en émanant d'un ectoplasme dans *Oublie !* (mais on pense également à *Solo d'un revenant...*), au point parfois de se faire motif thématique premier, voire récurrent dans la quasi-totalité des textes (la présente thèse s'emploie d'ailleurs à développer ce motif en questionnant le geste figuratif) ; elle est également à réfléchir comme un niveau de lecture qui viendrait à proprement parler habiter le drame sous forme de strates. Le texte est donc ici à appréhender comme un ectoplasme, un tissu organique, « rhapsodique », que convoque le magnétisme de l'espace théâtral.

C'est cette dimension « palimpsestique » déjà soulignée par les chercheurs qui se sont penchés sur les œuvres de Kossi Efoui, comme Sylvie Chalaye et Laurence Barbolosi pour qui le texte éfouien est d'abord un « corps-texte » qui se donne à lire comme « dernier palimpseste »,⁷²⁵ qui fonde également la question du rythme dans la poétique propre à cet auteur. En effet, Sylvie Chalaye définit le théâtre de Kossi Efoui par des « effets de théâtralité qui s'appuient sur des procédés d'emboîtement »⁷²⁶ dont les multiples strates sont le moteur du principe de mise en abyme : « la réalité scénique cache d'autres strates de réalité qui relèvent d'un autre temps et qui sont elles-mêmes déjouées par un second effet d'illusion, une mise en abyme ». ⁷²⁷ Laurence Barbolosi explique, en s'appuyant sur la pièce *Io (tragédie)*, que « faute de pouvoir faire l'objet d'un récit articulé, la violence qui sous-tend cette tragédie trouve sa manifestation dans le processus d'écriture même, où les ratures, les réécritures internes, les répétitions de mêmes bribes de texte, apparaissent comme autant de coups assés au ventre de l'écrit ». ⁷²⁸ Poétique de la transmutation et de la permutabilité du texte en élément organique, Kossi Efoui, semble bien appréhender l'écriture dramatique comme la genèse d'un être en devenir, être qu'il se voue à figurer pour mieux raconter :

[Il s'agit de] la mise au monde d'un nouveau corps capable de restituer l'intégrité perdue à travers les traces mémorielles de l'histoire. [...] [Ce corps] est appelé à restaurer l'honneur perdu comme l'évoque [le personnage du Fils de la mère] : « Et peut-être que les fils ne seront plus des morts qui enterrent la mémoire de leurs mères. »⁷²⁹ Ce nouveau corps prend ici la forme concrète d'un texte dont les

⁷²⁵ BARBOLOSI, Laurence, « Le corps-texte comme dernier palimpseste », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi efoui : une poétique du marronnage*, op. cit., pp. 128-140.

⁷²⁶ CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Ibid.*, p. 194.

⁷²⁷ *Ibid.*, loc.cit.

⁷²⁸ *Ibid.*, p.136.

⁷²⁹ EFOUI, Kossi, *Io(tragédie)*, op.cit., p.24.

multiples traces des impossibles récits de mémoire composent les strates d'un autre langage. Car comme l'écrit Kossi Efoui : « Sur les traces de l'outrage peut avoir lieu une autre histoire...⁷³⁰»,⁷³¹

Le rythme est polyrythmique parce qu'il est comme une toile tendue qui tapisse le drame habité de voix spectrales qui disent la pluralité, de présences anonymes qui ne renvoient pas forcément à une identité, à un individu ou à un personnage, mais entendent construire une place, d'entre-deux, grâce au spectacle. Ce sont les voix de l'histoire. Il s'agit donc de présences mémorielles que Kossi Efoui cherche à faire saillir par des effets syncopés qui sont autant de points de croisement entre les différentes strates du drame que l'auteur nous invite à fouiller comme on gratterait un palimpseste pour en révéler les écritures antérieures. Or, le palimpseste n'est-il pas justement l'objet de la métaphore pensée par Genette pour évoquer l'« architextualité » ?⁷³² Gérard Genette utilise la métaphore pour tout texte qui se donne à lire à travers un autre, caché ou détérioré, mais aussi emprunté ou travesti. Il s'agit donc d'évoquer les phénomènes de transtextualité comme étant vecteurs de transcendance vis-à-vis de la forme figée du texte écrit précisément parce que pensé *en relation*.

Ce corps-texte est appréhendé par Laurence Barbolosi, en tant que substitue à l'absence de « lieu » de mémoire dans le cadre de la société « surmoderne » qu'elle évoque alors en assimilant le récit du messager, figure qui occupe son travail critique, à une oraison funèbre. Elle s'appuie alors sur *Le Petit frère du rameur* pour développer cette idée :

En définitive, ni la presse, ni le cinéma, ni le Kid, ni la fenêtre, ne donnent accès à la mort de Kari. Il n'y a plus rien à voir, plus rien à raconter. Nous sommes ainsi en présence d'une absence totale de représentation de l'événement tragique. Et pourtant, celui-ci parvient à être représenté là-même où il est absent. Aussi, n'est-ce plus l'événement en soi qui est tragique mais son absence, son inexistence, et par extension, l'indifférence dont il fait désormais l'objet. C'est donc bien la question du *monumentum* qui se pose ici dans sa forme contemporaine et plus précisément, celle de sa fin, avec toute l'angoisse que cela peut signifier pour les vivants. Le seul espace qui, finalement, reste possible pour inscrire cette mort dans la mémoire collective est alors le poème dramatique où le dramaturge, à l'instar de son personnage, Maguy, se sert de la fiction pour témoigner du tragique de la surmodernité et transforme son propre texte en stèle funéraire, soit en *monumentum*.⁷³³

Laurence Barbolosi définit le *monumentum* comme « tout ce qui perpétue le souvenir du mort, qui inscrit sa mémoire dans une réalité matérielle, tangible, et qui évite qu'il sombre

⁷³⁰ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁷³¹ BARBOLOSI, Laurence, « Le corps-texte comme dernier palimpseste », *op.cit.*, p.140.

⁷³² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Point, 1992.

⁷³³ BARBOLOSI, Laurence, « Le Petit frère du rameur » fiche, in *Afrithéâtre*, Encyclopédie numérique des théâtres d'Afrique et des diasporas, http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=917 (consulté le 21.03.2017)

définitivement dans l'oubli ». ⁷³⁴ Plus loin, Laurence Barbolosi expliquera que ce qu'exprime alors la forme dramatique relève de l'anxiété que peut représenter pour le corps social le délitement des pratiques de commémorations dans les sociétés contemporaines qui perdent le sens du collectif mais donc aussi du rituel. Mais elle précise également que la présence du messenger rhapsode - qui rejoint les figures avatars du marionnettiste que nous évoquions - qui est récurrent dans les dramaturgies afrodescendantes, fonde l'hétérogénéité de l'écriture dramatique qui emprunte aux codes occidentaux mais qu'elle n'est qu'une des multiples stations thématiques et métaphoriques qu'elles abordent alors, y compris en ayant recours au « tragique ». ⁷³⁵ En effet, il nous semble également que ces réflexions sur la survivance d'une mémoire du souvenir du mort sous-tendent, chez les auteurs afrodescendants et donc chez Kossi Efovi, une dynamique de reconfiguration de nos manières d'envisager la mémoire elle-même pour que nos rapports et nos visions de cette dernière ne relève plus d'un matérialisme historique mais plutôt de la construction d'une relation selon une approche figurative de l'immanence mémorielle. C'est sans doute la raison pour laquelle dans *Le Petit frère du rameur*, Marcus refuse de céder aux supplications de Maguy quand elle l'enjoint d'intégrer la mort de Kari (de manière documentaire) dans sa création artistique, c'est-à-dire son film :

Maguy : Il faut enterrer Kari ici.

Marcus : C'est là-bas chez elle.

Maguy : Pourquoi « chez elle » serait un cimetière ? Et quand la guerre reviendra, ils mineront pas les tombes peut-être ? Marcus, Ras Marcus, dans ton film... il y a de belles images ?

Marcus : On peut encore faire de belles images. Tu poses une caméra dans le désert, tu fais de belles images.

Maguy : Il y a un nuage sur le fleuve ; et puis un autre. Une voiture, d'autres voitures. Un fourgon noir brillant pour Kari.

Marcus : Viens. Reviens ici.

Maguy : Enterre-la dans ton film. Il ne faut pas tout laisser au Rameur. Prends ta part de cimetière. Les jardins sont déjà partagés. Les événements sont partout. Bang ! Kari...c'est très proche, Marcus. Epouse-la et couche-la dans une petite image ; et si elle passe un jour sur un morceau de percale, quelqu'un verra le monde venir avec ses filles turques...

Marcus : Kari n'est pas turque.

Maguy : Quelqu'un qui tombe, est-ce qu'il sait ce qui lui arrive ? Nous dirons qu'elle a eu peur d'aller en Turquie, ou en Allemagne ou en Amérique. Mais elle, est-ce qu'elle sait ce qui lui arrive... ? ⁷³⁶

⁷³⁴ BARBOLOSI, Laurence, « Les avatars de la figure du messenger dans les nouvelles dramaturgies africaines », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit., p. 136.

⁷³⁵ *Ibid.*, pp. 129-139.

⁷³⁶ EFOVI, Kossi, *Le Petit frère du rameur*, op.cit., p.27.

L'épilogue du *Petit frère du rameur* ménage, par ailleurs, le spectaculaire à travers un grand feu qui embrase la fourgonnette emportant le corps de Kari... Corps désormais disséminé, on retrouve la force du motif du feu inscrit sous le signe de cheminements prométhéens. Finalement, ce corps mort qui fait l'objet du drame et que tous tentent de manière obsédante de s'approprier se dérobe dans un final flamboyant et échappe à tous. Il n'existera pas comme on voulait qu'il soit mais par son embrasement il agitera les consciences de chacun et, comme la figure carnavalesque qu'on brûle à la fin du rituel de célébration, le feu sera l'outil d'un renouveau salutaire. Puisque comme l'évoque Sylvie Chalaye, le théâtre de Kossi Efoui relève des « facéties subversives [des] *marrons créatifs* qui ont trouvé le salut sur les cimes d'une forêt d'invention musicale et poétique », ⁷³⁷ le corps de Kari est à la fois partout et nulle part, volatile à travers les cendres et symbolique dispersé au sein même du texte.

Cet extrait du *Petit frère du rameur* montre également que l'œuvre d'art est un objet de quête et de révélation de la beauté du monde. Une beauté qui ne saurait alors réduire ses fonctions de création au rang de sépulture. « Prends ta part de cimetière » dit Maguy à Marcus en le sommant d'« immortaliser » leur défunte amie dans son film. L'œuvre d'art, ici représentée par le film auquel fantasma Marcus, serait-elle l'ultime tombeau ? La création permettrait-elle de laisser une trace « de » ? Les réponses de Marcus à Kari, son refus de la « reconstitution » en quelque sorte mais surtout l'épilogue aménagé par Kossi Efoui, traduisent l'idée d'une mémoire qui est vive comme un feu attisé et que le corps-texte permet justement d'animer... Il s'agit bien de contredire une vision matérialiste (qui fixe dans l'objet, fut-il issu de la création, comme le tableau ou le film) par la mise en exergue d'une vision animiste qui siège pourtant inconsciemment dans les sociétés modernes. Le lien qu'il est d'ailleurs possible d'établir entre la performance et la mémoire traumatique du corps social en atteste. Kossi Efoui rend aussi hommage au caractère éminemment vivant du théâtre et des arts de la scène qui sont les uniques moyens permettant de rendre compte de l'organicité de certains matériaux qu'on aurait tort d'enfermer dans des dispositifs ou des systèmes de pensée ne les abordant qu'en tant que « matière » (et qui renvoient, par conséquent, à une approche matérialiste du monde).

Si le « corps-texte » peut faire office de *monumentum*, nous l'appréhendons quant à nous comme « expulsé » du lieu parce qu'engendré par le théâtre. Il nous semble donc être le lieu

⁷³⁷ CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 194.

d'une organicité. Cette dernière fut-elle abstraite. Et, c'est sans doute ce qui explique le choix du théâtre et non de l'art plastique qui fonde, ainsi que nous venons de l'évoquer, l'image selon une certaine fixité, le geste d'écriture de Kossi Efoui relevant pourtant d'un caractère particulièrement plastique. C'est pourquoi nous rapprochons cette théorie du *monumentum* du théâtre kantorien de la « mort ». D'ailleurs, la portée cérémonielle du théâtre de Kossi Efoui et son ressort principal, la mise en abyme, rapproche sa vision de celle dont fait part Tadeusz Kantor dans ses écrits. En effet, pour Efoui aussi le drame est une « réalité »⁷³⁸ qu'il ne suffit pas de « regarder » parce qu'on « prend une entière responsabilité en entrant au théâtre ». Ainsi, on se sert de l'illusion pour faire advenir l'invisible, mais « le théâtre ne doit pas donner l'illusion de la réalité contenue dans le drame – cette réalité du drame doit [plutôt] devenir une réalité sur scène ».⁷³⁹ Chez Kossi Efoui, le théâtre permet, par exemple, de construire une autre réalité historique, de réécrire même, les récits historiques. Pour Kantor, on ne peut pas jeter un voile et recouvrir les matériaux scéniques parce que le drame en lui-même représente une « réalité nouvelle ». Ainsi, « le drame sur la scène ne doit pas *se passer* mais *devenir, croître* devant les yeux du spectateur. *Le drame devient.* »⁷⁴⁰

Le discours de Kantor rend bien compte d'un processus propre à la figuration, à l'apparition et au surgissement dans la dynamique d'un lieu scénique engendrant des corps érectiles qui ne sont pas assimilables aux personnages dramatiques mais qui « existent » au moyen de l'hybridation des différentes composantes scéniques. Ces dernières tissent ensemble une entité propre appréhendable au prisme d'une personnification (la figuration s'appuyant sur la corporéité physique sous entendue par l'idée de la croissance et du devenir faisant penser à un corps) qui correspond à la métamorphose de ce que Kantor nomme ici le « drame », que l'on peut exploiter comme occurrence du « spectacle », de la « dramaturgie ». Cette philosophie de l'évènement théâtral a bien sûr chez Kantor, comme chez Efoui ainsi que nous l'avons vu, des répercussions de taille sur l'approche de l'acteur :

Dans leur première phase d'existence, ils [les acteurs] appartiennent presque à
la réalité de la salle
-disons simplement qu'ils sont quasiment des spectateurs.
À partir de là se développent leur indépendance,
leur individualité,
leur altérité,
et lentement, ils acquièrent un plus grand ou un plus petit degré d'*illusion* de
personnages scéniques, restant cependant seulement des formes construites opérant

⁷³⁸ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 23.

⁷³⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

avec le *mouvement* et la *voix*. Le corps de l'acteur et son mouvement devraient justifier chaque surface, chaque forme et chaque ligne de construction de la scène. Le mouvement s'écoule en mouvements successifs, passe d'un personnage à l'autre. Ainsi naît l'assemblage abstrait du mouvement. Ne pas craindre la monotonie et l'automatisme de l'action comme oppositions à l'expression et à la spontanéité.⁷⁴¹



Figure 50 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

Pour Kantor aussi l'acteur vient s'adjoindre et non se soustraire à lui-même. L'acteur est un matériau et tend donc à se faire corps-matériau. Ainsi, le personnage dramatique se trouvant en proie à une crise remettant en question l'épaisseur que lui conféraient les préceptes aristotéliens, devient ici un avatar de personnage autant que le personnage est une réincarnation d'acteur... Chez Kantor comme chez Efoui, c'est le corps de l'acteur qui, parce qu'il est exposé dans « le lieu théâtral réel », c'est-à-dire « non fabriqué à l'aide de l'illusion par fidélité aux didascalies de l'auteur »⁷⁴² - autrement dit un lieu théâtral réel parce que signe d'une réalité subvertie par les artifices du théâtre pour mieux faire tomber le masque social – que le théâtre se doit de rappeler que le personnage est un acteur et que l'acteur est un homme...⁷⁴³ Kantor part bien sûr ici du point de vue du metteur en scène mais, chez Kossi Efoui scène et texte se mélangeant. Il s'agirait alors de contourner un principe mimétique basique pour donner l'illusion du réel. Le théâtre étant, dans la vision efouienne, plus réel que l'environnement socio-historique qui s'avère être pétri de fictions et modelé par toutes formes de jeux de pouvoirs. C'est ce que laisse entendre la formule récurrente : « les lieux de la scène s'appellent le pays ».

Nous ouvrons notre travail sur le concept senghorien de *sur-réalité* présidant à l'esthétique figurative de la statuaire et au paradigme qu'elle permet de révéler or, Kantor poursuit une idée similaire en évoquant quant à lui la *pré-réalité*. Ici encore, l'idée est que le corps fonctionne comme une surface de projection qui révèle. Cette vision détermine le rapport de Kantor au *medium* textuel :

Je veux que la réalité que revendique le texte ne s'érige pas facilement et superficiellement, qu'elle se lie indissolublement avec cette pré-réalité de l'acteur et de la scène, qu'elle s'y enracine et qu'elle en émerge. [...] L'acteur ne façonne pas son rôle, il ne crée pas de personnage, ne l'imite pas. Il est, avant tout, lui-même, un acteur avec toute la sphère fascinante de ses prédispositions et de ses prédestinations. Il n'est pas la copie fidèle ou la reproduction du rôle ; il le prend en charge, constamment conscient de son propre destin et de sa propre situation. Parfois, de manière naturelle, il « s'engage » complètement dans son rôle, pour lorsqu'il le juge nécessaire, le rejeter et le mêler au flux libre et permanent de la matière scénique. Cet espace de jeu libre de l'acteur devrait être profondément humain. [...] Le texte (le drame) et son cours ininterrompu conduisent irrémédiablement à la création, à l'augmentation et à l'accumulation de l'illusion. L'illusion de la fable et l'illusion littéraire. Je ressens instinctivement la nécessité de dissoudre inlassablement cette illusion croissante et parasitaire, afin de ne pas perdre le contact avec le fond dans lequel elle coule, avec l'élémentaire réalité théâtrale pré-textuelle, autonome, cette « pré-existence » scénique, cette « Ur-Matière » de la scène.⁷⁴⁴

⁷⁴² *Ibid.*, p. 447.

⁷⁴³ *Ibid.*, pp. 326-328.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pp. 329-331.



Figure 51 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

L'inclusion de la matière et son traitement spécifique dans ce type de poétique offre au corps un statut privilégié. Ainsi, Kantor a lui-même beaucoup travaillé la question du mannequin et la plasticité du geste marionnettique appliqué aux corps eux-mêmes dans des effets de silhouettes et de chutes générant des images maîtresses de matières en syncope. C'est dans la mesure où le geste d'écriture éfouien se veut matriciel, relève d'un geste textoscénique et dessine même inconsciemment des liens avec la vision kantorienne du théâtre dont se revendique le metteur en scène Nicolas Salens, que la rencontre s'est avérée fructueuse. Ainsi si le geste scénique de Kantor peut faire penser au geste textuel d'Efoui, les similitudes concernent aussi une forme fragmentaire liée à une poétique de la mémoire et à un théâtre éprouvé en tant que lieu de mémoire. L'écriture de Kossi Efoui procède par béances, séquences, est « trouée », nous l'avons dit et Sylvie Chalaye l'évoque dans la plupart de ses travaux sur l'auteur... La parole des figures suit les mouvements mnésiques et nous arrive donc par bribes et ces surgissements sont aussi les retours du passé qui sont propres à la stratification du texte entre réécritures et intertextualités. Chez Kantor, cette figuration de la mémoire qui fait résurgence de manière figurative travaille une esthétique du « reste » (comme le lambeau) : « nous concevons la notion de RESTES (d'actions, de paroles, de mouvements, d'objets) si nous considérons que la *totalité* appartient au temps du PASSE, clos, et que, dans notre PRESENT, ne parviennent que des RESTES ». ⁷⁴⁵ Kantor revendique cette procession de la mémoire et en fait le « moteur principal » et presque « l'acteur principal » ⁷⁴⁶ dit-il, de son théâtre notamment dans la théorisation du « théâtre de la mort ». Lui-même adepte du détour, ⁷⁴⁷ il considère que c'est « *en contournant* le temps présent [que] nous évitons le processus descriptif conventionnel du reflet et de la reproduction ». ⁷⁴⁸ Ainsi tout théâtre de type documentaire ou relevant de la reconstitution (cette question est fondamentale chez Efoui notamment dans *En Guise de divertissement* créé à la même période qu'*Exhibit B* de Brett Bailay et traitant également de l'histoire des « zoos humains ») ⁷⁴⁹ est à

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 448.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 449.

⁷⁴⁷ « Traiter sérieusement la *surface* des événements, ne pas négliger mais au contraire s'arrêter sur elle, et seulement sur elle, sans prétendre à d'autres interprétations et commentaires intérieurs. Ce sera regarder *de côté*, un réalisme presque cynique, s'écartant de toute analyse ou explication [non didactique donc], un nouveau réalisme que j'appellerais *extérieur*. », *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 449.

⁷⁴⁹ Voir : DECHAUFOUR, Pénélope, « Béance, hybridation et morcellement du corps chez Kossi Efoui. Comment se souvenir sans reproduire ? », in GARRE NICOARA, Marie, POSTEL, Julie (dir.), *Corps béant, corps morcelé dans les arts scéniques et visuels*, Bruxelles, Editions EME, 2018.

écarter pour permettre au « temps présent de se refléter dans le passé de manière d'autant plus douloureuse, poignante, dramatique, théâtrale ». ⁷⁵⁰

Pour Craig et Kantor (dont il dissèque la pensée dans les écrits sur le *Théâtre de la mort*), la marionnette est un objet scénique directement lié à une certaine approche du théâtre au prisme de la « mort » (qui n'est pas à confondre avec une esthétique macabre donc) et c'est, paradoxalement mais justement par contraste, par elle que peut advenir le renouveau théâtral. Très liée au mythe prométhéen, la marionnette, dans son rapport à l'histoire des automates et des mannequins, renvoie au développement de la technique et à l'avènement de la mécanique comme motif de domination et de suprématie de l'homme sur la nature. Une nature sauvage contre une société de l'esprit, civilisée. L'envergure politique de la marionnette siège également dans cette histoire-là. Elle débouche aujourd'hui sur les problématiques tanshumanistes que l'on retrouve dans *Sans ombre* et dans les *Suites Prométhéennes*. Ces problématiques appréhendant la machine comme une représentation idéale de l'homme débarrassé de la nature c'est-à-dire principalement de son corps qui est appréhendé comme l'objet de toutes ses faiblesses. Marionnettisme et figuration sont donc des voies de création qui entretiennent un rapport privilégié au rationalisme (puisque l'automate trouve son essor et sa popularité à l'époque des Lumières) ainsi qu'au matérialisme qui ont entériné ce que Kantor pointe comme un « *visualisme puriste* ne reconnaissant que la *présence fictive* de l'œuvre d'art » ⁷⁵¹ et que nous soulignons comme étant la soustraction du monde à un rapport animiste qui lui est pourtant immanent. Or si Kantor montre que la vision de Craig ou de Kleist, utopiste s'il en est, n'a déjà plus rien d'alternatif à son époque, c'est parce que le renouveau de la création s'est opéré par mise en exergue, nous dirions presque en abyme, du geste artistique lui-même. L'œuvre est donc poétique et expose à vue sa poïétique. Il explique alors que le fait de rendre visible le geste confère un statut rituel à l'œuvre avant d'entrer dans le vif du sujet, définir le *Théâtre de la mort*, en évoquant notamment que cet ordre des choses a conduit les artistes à imaginer une reconfiguration des paradigmes liés à l'œuvre d'art et aux enjeux que son auteur entend lui attribuer (ou qu'elle porte par essence). Cette nouvelle vision de l'œuvre d'art qui entendrait représenter une « réalité nouvelle » trouve alors une voie d'expression non plus matérialiste mais abstraite. C'est ce que Kantor nomme alors la dématérialisation de l'œuvre d'art ⁷⁵² :

⁷⁵⁰ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, op.cit.*, p. 449.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 452-453.

⁷⁵² En d'autres termes, de l'automate au ready-made, la saturation de l'espace par l'œuvre-matière conduit logiquement à un mouvement cherchant à dépasser le matérialisme de la matière.

La présence matérielle et physique de l'objet et le temps présent dans lequel l'activité et l'action doivent obligatoirement se fixer, se sont révélés trop pesants et ont atteint leurs limites. La transgression signifiait : priver ces systèmes de leur importance matérielle et fonctionnelle, c'est-à-dire de leur communicabilité. [...] L'objet devenait *vide*, privé d'*expression*, de *liens*, de *références*, de marques d'une *communication* programmée, de « *message* », tourné vers « *nulle part* », se transformait en *attrape*. Les situations et les activités se refermaient sur leur propre périmètre, énigmatiques, dans ma manifestation sous le titre « cambriolage » a eu lieu une intrusion illégale sur le terrain où la réalité palpable passe dans ses prolongements invisibles. Le rôle de la pensée, de la mémoire et du temps se marque de plus en plus explicitement. Une certitude s'imposait à moi avec de plus en plus de force, celle que la notion de vie dans l'art ne peut être revendiquée que par l'absence de vie, dans le sens conventionnel (de nouveau Craig et les symbolistes !). Ce processus de dématérialisation s'installait dans ma création sur un chemin qui évitait toute l'orthodoxie linguistique et conceptuelle. Cette énorme cohue qui s'est produite sur ce tracé, officiel aujourd'hui, et qui constitue malheureusement le dernier fragment du courant dadaïste et de ses mots d'ordre : l'art total, tout est art, tout le monde est un artiste, l'art est dans la tête, etc., a certainement contribué à ma décision.⁷⁵³

Il nous a été donné de dire en introduction le lien qu'il était possible d'établir entre le paradigme de la figuration hérité d'une culture de la statuaire et des représentations des voix et des âmes du monde en Afrique avec le geste dadaïste et son penchant pour ce qu'il était convenu d'appeler à l'époque le « primitivisme ». Là encore, c'est en passant par la figure que les artistes occidentaux ont trouvé une voie d'accès au renouvellement esthétique dont leurs recherches et laboratoires étaient l'objet. La question de la décision, du geste et du rituel est ici liée aux problématiques de la mémoire que l'auteur traite dans le faisceau d'une vision critique du matérialisme et de l'essor du capitalisme depuis les traites négrières. Ces questions nous renvoient à des réflexions sur le développement de la technique et les usages politiques des arts à des fins de propagande et sont à l'origine d'esthétiques de la « radicalité ». C'est celle prônée par Kantor et elle correspond également à la posture auctoriale ainsi qu'esthétique de Kossi Efoui : une radicalité esthétique (jamais pervertie par la marchandisation nécessaire de l'objet théâtral dans les dynamiques de visibilité qu'imposent le champ socio-économique du spectacle vivant aujourd'hui en France). La capacité à mettre en œuvre un geste émane de cette radicalité produite par la « décision » et conditionne la possibilité d'être au cœur de la création, c'est-à-dire d'engendrer de l'inédit (et non de reproduire...) : « la décision est devenue la seule chance humaine d'oser quelque chose qui n'a pas été ou qui n'est pas envisageable ».⁷⁵⁴ C'est exactement l'idée que Kossi Efoui met en

⁷⁵³ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, op.cit., pp. 454-455.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 455.

scène à travers une pièce comme *Io (tragédie)* particulièrement dans la fin hallucinée qu'il imagine :

Le fils de la mère :

Messieurs et Dames,
Messieurs et Dames, approchez
N'ayez pas peur du Déambulatoire à poèmes
Tous boivent.

MOI, MA MERE THEMIS
OU GAIA LA TERRE OU LA GRANDE ROYALE
M'A TOUT APPRIS DANS LA VOYANCE
COMMENT FINIRAIT L'AVENIR

Anna, comptine :

On dit que
Io
elle changea de nom
Devint Isis
déesse-mère d'Egypte
On dit que
Isis
Sa renommée voyagea
jusqu'en Gaule
jusqu'en Bretagne
Voyagea

Le fils de la mère, comptine :

On dit que
Io
elle changea de nom
et sous un autre nom
fut reconnue à Rome

Masta Blasta, comptine :

Et vénérée
sous les traits d'une vieille femme

Anna, comptine :

ou d'une fille-aïeule...

Masta Blasta, comptine :

Vénérée
par les plébéiens révoltés réfugiés sur le mont Sacré
à qui elle distribuait des vivres

Le fils de la mère, comptine :

On dit que
Io
elle changea de nom
Devint Anna

Masta Blasta, comptine :

Il est écrit
Dans le latin d'Ovide
Ouvre un cahier sur le présentoir.

il est écrit

« Anne perenne latens, Anna Perenna vocor. »

Anna :

Cachée dans un fleuve éternel

Je m'appelle Anna Perenna
*Le Hoochie-koochie-man. Installation de l'écríteau ENTREZ LIBRES sur
le pas des échoppes.*
Le fils de la mère :
Et si le mois de juin est pourri
il ne pleut pas sous le Déambulateur à poèmes
*Il accroche un écríteau au Déambulateur à poèmes OSEZ.*⁷⁵⁵

Concordance des objets scéniques qui participent de la marionnettisation de l'espace, « objets pauvres »,⁷⁵⁶ le corps se fait liquide dans le flux musical de la comptine à l'instar du *Corps Liquide*, texte au sujet duquel Amos Fergombé précise que « la parole [y] prend la forme d'un oracle [...] « d'un questionnement des origines » : « la parole surgit d'un endiguement du langage, d'une déflagration des corps et des mots. La chute du corps se transforme en une comptine. L'index et l'invective révèlent une « sensation du geste et du corps qui déborde »⁷⁵⁷ et une désarticulation mécanique de la parole enfantine ». ⁷⁵⁸ La décision qui consiste à « oser » selon Kantor revêt un aspect « dangereux » que le confort ne saurait permettre – or souvenons-nous que Kossi Efovi en appelle à une « esthétique du danger » dans ses textes critiques. Les esthétiques de la figuration sont certes tenues par un geste pouvant relever de l'abstraction qui constitue un danger intrinsèque mais qui conditionne l'émergence de l'inédit qui est la fonction première de la création se chargeant alors d'entrer en relation avec l'inconnu. Dès lors, le fameux danger, qui peut dans certains cas produire une forme reçue sous le sceau de l'opacité, réside dans un principe esthétique visant à rendre visible en inscrivant dans un devenir ce qui était, auparavant, de l'ordre de l'inconnu pour l'homme.

Le mannequin, que l'on retrouve de manière centrale dans un spectacle comme *En Guise de divertissement*, est cette métaphore de l'inconnu qui trouve dans la matière scénique un discernement physique permettant de transcender la vision métaphysique que le collectif tend à lui attribuer. L'Oiseau (ce mannequin) est en quelque sorte une représentation du projet kantorien lui-même quand il recourt à la marionnette : « les mannequins utilisés étaient des doubles des personnages vivants, comme dotés d'une conscience supérieure acquise après l'accomplissement de leur vie. Ces mannequins étaient clairement marqués du saut de la mort. »⁷⁵⁹ Le temps du théâtre, parce qu'il bouleverse les repères réalistes, permet justement

⁷⁵⁵ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op.cit., pp. 72-74.

⁷⁵⁶ MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre*, PUR, Rennes, 2011.

⁷⁵⁷ EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, op.cit., p. 43.

⁷⁵⁸ FERGOMBE, Amos, « Les ruses d'un corps liquide », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efovi*, op. cit., p. 53.

⁷⁵⁹ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, op. cit., p. 456.

de faire advenir une image qui de par son anachronisme incite à repenser notre conceptualisation de l'histoire et sa plate linéarité chronologique qui ne ménage pas de relations et d'interstices mémorielles. Or, le théâtre, parce qu'il procède par « percolation », c'est-à-dire qu'il fait transpirer la matière des pores de la scène qui est autant surface absorbante qu'elle ne favorise la « restitution », permet aux voix du passé, et même aux futures voix du passé, d'apparaître dans les marges que seule cette attitude « décisive » (pour reprendre l'idée de décision de Kantor) permet. L'idée que le théâtre permette, selon des modalités figuratives, de produire l'effet d'une augmentation de la réalité selon un principe prédictif (le mannequin permet dans le présent de la représentation de charrier l'idée que l'acteur – l'homme – peut acquérir dans le présent, la conscience que l'expérience semble plutôt destinée à une vision postérieure, c'est-à-dire qu'il n'est *a priori* possible d'acquérir qu'à la mort vue comme « l'accomplissement de la vie ») fonde le geste d'une cérémoniel qui fait de l'espace de la représentation (scénique ou textuelle puisque mise en abyme chez Efoui) une prophétie théâtrale du passé. À la jonction d'une temporalité triangulaire (motif par ailleurs lié aux traites négrières et à la construction du monde occidental) entre passé – présent – futur.

Kantor définit encore le mannequin comme un procédé transgressif qui relève d'une culture populaire (qui fonde l'idée de l'objet pauvre) et quotidienne renversant l'ordre établi par les classes supérieures. C'est aussi ce motif que travaille Efoui en tentant de déconstruire, par la figure, le principe même de l'idole avec des pièces comme *Concessions* ou *Happy End*. Le marionnettique et le goût pour la figuration – qui déconstruit le principe de pureté rectiligne adossé à la domination de la nature par la technique – a donc à voir avec une culture de l'hérésie dont ne cesse justement de se réclamer les dramaturges afrodescendants⁷⁶⁰ proposant des poétiques novatrices parce qu'hybrides. « L'existence de ces créatures, réalisées à l'image de l'homme, de manière presque « impie », de façon illégale, est la conséquence d'un procédé hérétique, une manifestation de ce côté Obscur, Nocturne, Révolté de l'activité humaine. De la Transgression et de la trace de la Mort, comme source de connaissance »⁷⁶¹ affirme Kantor et nous avons dit combien la clandestinité et le « marronnage » influençaient la forme de ces esthétiques de la ruse...

La figure, parce qu'elle convoque inmanquablement la mort, ne serait-ce que par suggestion d'un rapport « autre » au matériau, nous renvoie au vertige existentiel, à la béance

⁷⁶⁰ Voir : MOUELLIC, Gilles, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-Sous-Bois, Théâtrales, 2007.

⁷⁶¹ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, op. cit.*, p. 457.

et au néant que suscite l'idée d'une créature s'exposant au regard de l'homme dans la confusion du vivant et de l'inanimé, privée de conscience et de destin : annihilée. Ce faisant, elle pose la question des pouvoirs de l'art face à ces vides existentiels que l'homme doit affronter. En questionnant le statut et le devenir de la figure, c'est le destin de la figure humaine que l'on interroge. Car comme le dit enfin Kantor : « son apparition est en accord avec [la] conviction que la *vie* ne peut être exprimée dans l'art que par l'*absence de vie*, par la référence à la *mort*, par des *apparences*, par le *vide*, et l'absence de *message*. Le *mannequin*, [dans le théâtre de Kantor], doit devenir un *modèle* à travers lequel passe une forte sensation de *mort* et de la condition des Morts. Un modèle pour l'*acteur* vivant.»⁷⁶² Chez Kossi Efoui, le geste figuratif dépasse néanmoins la stricte réflexion sur les pouvoirs de l'art. Sa portée métathéâtrale concerne la capacité du lieu scénique à engendrer un autre espace – une autre réalité – un « autre corps » pour emprunter l'image forgée par Sylvie Chalaye – que celui de la peau, « vieille peau de race » comme dit Kossi Efoui dans *Le Choix des ancêtres*. Ce corps est le « corps poétique », corps de l'œuvre qui ne pose pas simplement la question de l'existence possible d'une réalité nouvelle mais qui la fait advenir en tant qu'espace de « libre circulation » et d'accomplissement anhistorique.

Ces « théâtres » de la mort, s'ils portent la trace mnésique du trauma et œuvre donc à la défiguration du corps-dramatique (que les critiques ont parfois nommé concernant Kantor comme une « dégradation » et qui prend parfois également appui sur des ressorts dramatiques relevant de la satire, du clownesque ou encore du carnavalesque comme c'est aussi le cas chez Kossi Efoui) le font en figurant particulièrement la condition humaine et son inexorable statut tragique, non dans une perspective nihiliste, mais dans l'idée de construire l'avenir parce que c'est ce que peut, fondamentalement, l'art vivant qu'est le théâtre :

Essayons de nous représenter cette situation fascinante : en face de ceux qui sont restés de ce côté s'est dressé un homme trompeusement semblable à eux et, malgré tout (grâce à une géniale et secrète « opération »), infiniment distant, terriblement étranger, comme mort, séparé par une barrière invisible et néanmoins terrible et inimaginable, dont le sens véritable et l'épouvante ne se révèlent que dans nos rêves. Comme dans la lumière aveuglante de l'éclair, ils ont vu, tout à coup, distinctement, l'image de l'homme, celle d'un cirque tragique, comme s'ils le voyaient pour la première fois, comme s'ils se voyaient eux-mêmes. C'était très certainement un choc, qu'on pourrait qualifier de métaphysique. Cette image vivante de l'homme émergeant des ténèbres, comme s'il avançait constamment, était un message bouleversant de sa nouvelle condition humaine, seulement humaine, avec sa responsabilité et sa conscience tragique, mesurant son destin à l'échelle impitoyable et définitive, l'échelle de la mort. Ce message révélateur qui a provoqué chez le spectateur (appelons-le

⁷⁶² *Ibid.*, pp. 457-458.

maintenant avec notre terminologie) un choc métaphysique nous était adressé du domaine de la mort. Et la référence à la mort, à sa beauté tragique pleine d'épouvante, était la manière et l'art de cet acteur (également selon notre terminologie). Il faut revendiquer le sens réel du rapport : spectateur et acteur.

Il s'agit de rendre la force primitive du choc de ce moment où, en face de l'homme (spectateur), s'est dressé pour la première fois l'homme (acteur), trompeusement semblable à nous et, en même temps, infiniment étranger, au-delà d'une barrière infranchissable.⁷⁶³

Le geste figuratif fait une place à ce qui est irrémédiablement disparu. Nombre des textes éfouiens se donnent à lire dans une dynamique dramatique tendant vers l'acte processionnaire des funérailles, les cherchant comme possibilité et solution, exploitant en tout cas ce thème comme premier élément diégétique ainsi que nous l'avons vu plus haut avec *Le Petit frère du rameur*. Chez Kossi Efoui, le théâtre se donne à lire certes contre l'oubli mais plus particulièrement contre l'inertie. Si le lieu du spectacle peut faire office de *monumentum*, il permet surtout de sortir la mémoire de ces représentations figées pour l'intégrer dans tous les mouvements du corps social. C'est pourquoi le lieu spectacle – *monumentum* – est chez lui l'endroit de l'apparition d'une forme figurale comme on modèlerait une poupée... Cette figuration s'est donc échappée de l'objet *monumentum* pour faire entendre sa voix par « percolation ». Elle résulte de l'évènement théâtral sans y être pour autant totalement assimilable puisque c'est elle que dessine finalement le spectacle qui emprunte, il est vrai, pour ce faire, différentes réflexions autour de ce qu'est la mémoire, l'enterrement, de ses possibilités quand le corps est absent, de la persistance du souvenir, etc.

La topographie scéno-textuelle éfouienne, qui, ainsi que nous l'avons vu, se matérialise symboliquement par l'image du carrefour, à l'instar de ce qu'est son théâtre qui, entre hétérogénéité et hybridité, se situe au carrefour des genres littéraires et artistiques. Le lieu exploité, principalement espace mental, est en général lié à l'univers carcéral et connote donc les différents mécanismes de l'enfermement. C'est la manière dont l'individu intériorise ces mécanismes carcéraux et ce qu'ils produisent chez lui – aliénation, apathie, sclérose, hiératisme – qui déclenche le geste d'écriture de Kossi Efoui. Ce geste s'emploie donc à reconstruire l'univers de cette intériorisation de systèmes totalitaires, qui phagocyte les individus, qui détermine un espace mental d'ordre carcéral, pour dessiner l'échappée, la fuite, l'écart, le dégagement, l'évasion... tout ce qui ouvre le champ et impose la perspective. Il construit donc par le théâtre l'espace d'où l'on se dérobe. Et quel espace privilégié permet de matérialiser cette fugue salvatrice ? Le théâtre lui-même parce qu'il est l'endroit de l'illusion

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 459.

et qu'il permet d'en jouer de manière stratifiée pour révéler les duperies du réel. Mais le théâtre encore parce qu'il est, notamment pour son rapport à la matière et la place qu'il peut faire à la figure, le seul espace du réel qui donne forme à « l'autre corps », celui de la fable, de la poésie, de la musique... de l'âme et des voix des « êtres sans corps »,⁷⁶⁴ qui n'ont pas de noms et qui sont encore appelés par Efoui « peuple du blues ». Ces voix sont celles désignées par Kantor comme des messages de la mort, parce qu'elles proviennent de l'espace de la mort... Le théâtre est un des seuls lieux qui permette d'engendrer un espace « autre » qui, chez Kossi Efoui, est l'espace matériel de la résilience. Le corps poétique, dont la figure ou le mannequin, sont autant de métaphores qui entendent représenter ce processus de résilience.

La question du témoignage est donc centrale. Il s'agit du « geste de témoigner [comme] dispositif pour le théâtre », pour reprendre le titre d'un double numéro de la revue *Etudes Théâtrales* parue en 2011 sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu et dans lequel Sylvie Chalaye propose un article sur le dispositif testamentaire des dramaturgies afrodescendantes aux prises avec une mémoire du traumatisme qu'elle intitule aussi d'une formule emprunté à Koffi Kwahulé qui dit, en expliquant cette dernière, l'inscription du geste témoignant de cette mémoire dans le texte lui-même : « Qu'ai-je fait de mon frère ? Ce que j'en ai fait, j'essaie d'en témoigner dans mon théâtre, mais ce témoignage, cet engagement, est d'abord, est d'abord à replacer dans la sphère du poétique ».⁷⁶⁵ À quoi Kossi Efoui répond alors justement :

C'est dans le bon sens du terme ce qui s'appelle « témoigner », et cela rejoint aussi ce que tu disais, Koffi, au sujet de la mémoire. Il est inévitable que ces questions-là nous travaillent. On n'écrit jamais qu'une seule chose, on écrit ce qui nous empêche de dormir ; comment dire aujourd'hui l'Histoire.⁷⁶⁶

Ce théâtre qui convoque l'espace de la mort, le fait au travers des propriétés mêmes du théâtre pour créer un autre rapport à l'histoire :

Au théâtre, le geste de témoigner relève d'un paradoxe. Car si le théâtre peut témoigner des violences du monde, ce témoignage reste, sur scène, illusion et simulacre. Il ne peut avoir la valeur ou la matérialité d'une preuve. La scène le dématérialise et l'inscrit dans un autre registre, comme une autre dimension de notre rapport au réel, un autre espace de conscience. Le geste de témoigner au théâtre est avant tout un dispositif double qui s'appuie sur le spectateur, sur l'assemblée des hommes qui entendent et regardent. [...] Or cette dématérialisation, ce vide est

⁷⁶⁴ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁶⁵ KWAHULE, Koffi, « Africanité en question », table ronde organisée en janvier 1999 à Rennes 2, *Afrique noire : écritures contemporaines*, CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtre/Public*, *op.cit.*, p. 94.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 96.

précisément le déni sur lequel doivent se construire les sociétés issues des diasporas. L'histoire des diasporas repose sur une part d'abandon et de perte, le non-dit, l'oubli, la fabulation, le secret... Pas de voyage, d'exil, de déplacement dans l'espace sans perte. Une perte radicale et subie avec la traite et l'esclavage, plus assumée avec l'exil ou l'immigration. [...] Le témoignage au théâtre se fait alors reconstruction du corps, matérialisation grâce à la libération de la parole et à la levée du secret.⁷⁶⁷ [...] Témoigner au théâtre, c'est reconstruire la dépouille nécessaire à la levée de corps.⁷⁶⁸ Cette reconstruction passe par la voix et la musique, par une vibration, une résonance qui délie la parole, lève le secret, ouvre les orifices et permet le sacrifice. Il faut ouvrir les bouches pour que le mort reprenne corps, et se mue en sacrifice. [...] Et ce corps qui se lève comme après qu'on ait soufflé dans ses organes a à voir avec le mystère pascal de la résurrection. La transfiguration de ce corps démesuré exprime le dépassement de la mort annoncée muée finalement en sacrifice.⁷⁶⁹

Dans ce théâtre, une poétique de la mémoire au prisme du motif carcéral se fait donc jour mais quand nul autre espace que celui de la fiction ou de l'illusion ne permet d'exister pleinement, l'espace qu'on invente est lui-même d'ordre imaginaire et devient alors le corps. C'est pourquoi le corps et l'esprit qu'il porte, esprit qui intériorise le carcéral, se mue en cet espace et devient corps-montreur du geste de la dérobade. Interrogé par Caya Makhélé en 1993 après *La Malaventure*, Kossi Efovi explique s'être « toujours battu pour l'espace de liberté [qui lui est] dû » :

[...] là où je pose mes pieds sur cette planète qui est ronde (il n'est pas inutile de le répéter puisque après Galilée, il y en a encore qui défendent leurs prés-carrés). Si j'ai quelque chose à passer à quelqu'un, je ne peux le faire que dans un espace qui me permet de circuler, pas dans un pré-carré qu'on se perd à défendre. [...] Le carcéral est universel et permanent. Les démocraties sur le retour le suscitent. Le cancer n'est pas loin. [...] Chaque homme est ce qu'il construit à partir de ce qu'on a fait de lui. La question ne se pose pas en termes binaires. Il y a toujours un moment où la structure contraignante ne peut être qu'intériorisée pour qu'en provienne la nécessité du choix. Par exemple, moi, j'ai intériorisé 30 ans de dictature. Je ne peux évacuer cette chose immonde qui me fait toujours penser au film *Alien*. C'est une structure. On existe, on vit et on parle dans la rue, dans le café d'à côté, à la maison ou à l'école, on affronte tous les risques et dangers quotidiens, mais on demeure des survivants. On ne peut pas dire : « Je suis intelligent, ce que j'ai vécu ne m'a pas atteint ». C'est faux. Tu es atteint jusque dans les os et il faut fabriquer ton quotidien avec ça.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ CHALAYE, Sylvie, « Pour une poétique des corps en écriture », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas*, revue *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n. 3, Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 3-16.

⁷⁶⁸ CHALAYE, Sylvie, « La cérémonie théâtrale comme levée de corps dans les dramaturgies contemporaines des diasporas : Efovi Kwahulé, Linyekula, Mouawad », in *Expériences de l'extrême, Alternatives théâtrales*, n. 99, 2008, pp. 41-44.

⁷⁶⁹ CHALAYE, Sylvie, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *Études théâtrales* 2011/2 (N° 51-52), p. 129-135.

⁷⁷⁰ EFOVI, Kossi, « La subversion à tout berzingue », Entretien avec Caya Makhélé, *Textes et dramaturgies du monde* 93, *op. cit.*, pp. 32-34.

Les problématiques totalitaires ne relèvent pas juste d'un système idéologique car elles sont éprouvées dans les corps eux-mêmes et, de manière transgénérationnelle, les violences faites au corps – au corps noir depuis les traites négrières – se transmettent dans la mémoire des corps. Les corps et les représentations mentales et intérieures que nous nous faisons des corps en témoignent toujours aujourd'hui. Le corps est enfin cette entité minimale même quand l'identité s'est évaporée, qui trouve une figuration à notre esprit et autour de laquelle une certaine énergie du partir se structure alors pour nous ranimer parfois. Ce phénomène est particulièrement vrai quand la possibilité du geste est réduite au néant et qu'il se fait alors unique leitmotiv ainsi que l'exprime Nicolas Saelens suite à ses expériences d'ateliers en milieu pénitentiaire : « Je suis pas mal intervenu aussi en milieu carcéral et c'est aussi là où l'on sent le geste nécessaire de l'ouverture d'un lieu, d'un espace, d'un autre espace ».⁷⁷¹ Le geste éfouien, comme entité minimale et liminaire est l'expression d'une résistance. C'est ce qui l'ancre dans le politique.

Nicolas Saelens s'avoue inspiré par l'esthétique kantorienne justement parce qu'elle provoque un évènement théâtral organique, c'est-à-dire « qui cherche la vie » pour reprendre une expression de Kossi Efoui dans *Le Choix des ancêtres* :

P.D. : Pourquoi es-tu attaché au théâtre de Kantor ?

N.S. : Précisément parce qu'il prend au pied de la lettre l'espace du théâtre comme étant l'espace de la mort, de l'inanimé afin de voir ce qui reste encore d'animé là-dedans si ce n'est la mémoire, etc. Il s'amuse dans son époque à essayer, enfin il « s'amuse » à aller chercher les traces du vivant dans tout ça après les différentes catastrophes qu'il a pu lui-même traverser. Donc moi ça me fascine. Et il y a quelque chose de plastique aussi, très fort, tout en jouant de l'inanimé, il arrive à...

P.D. : Un évènement organique.

N.S. : Oui, voilà, à faire ressortir du vivant de ça.⁷⁷²

Toutes ces raisons font du « corps-texte » éfouien, une apparition mouvante, organique, sans doute indéfinissable autant qu'elle se veut insaisissable, mais cette apparition est pour nous le signe d'une éthique de la résilience qui fonde ce que nous appellerons justement l'œuvre-résiliente. C'est-à-dire que c'est par et à travers le processus de création de l'œuvre que la résilience opère (elle en résulte plus qu'elle ne l'incarne...). Qu'est-ce que la résilience sinon la capacité d'un corps, justement, d'un organisme, d'une espèce, d'un système - à surmonter une altération de son environnement ? L'être, le corps, la voix ou l'œuvre-

⁷⁷¹ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Nicolas Saelens, inédit, voir volume des annexes, 2018.

⁷⁷² *Ibid.*

résiliente sont autant de métamorphoses poétiques qui, chez Kossi Efoui, scellent le geste figuratif en un ensemble de mutations permises par la scène.



Figure 53 *Le Corps liquide*, Cie Théâtre Inutile © DR



Figure 52 *Concessions*, Cie Théâtre Inutile © DR

QUATRIEME PARTIE

L'ESTHETIQUE D'UN DRAME FIGURATIF

Une prophétie théâtrale du passé



Figure 54 *En Guise de Divertissement*, Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivaux

RECAPITULATION⁷⁷³

*Bien que nous puissions être suspectés et même accusés
de scrupules inadéquats dans ces circonstances,
nous dominerons nos préjugés et nos craintes innées
et pour une image plus précise
et d'éventuelles conclusions,
nous poserons les jalons de cette frontière qui a pour nom :
LA CONDITION DE LA MORT
car elle constitue la référence la plus extrême
de LA CONDITION DE L'ARTISTE ET DE L'ART
que ne menace plus aucun conformisme.*

*... ce rapport particulier
éveillant l'effroi
et en même temps l'attrance
entre les vivants et les morts
qui, il y a peu de temps encore, en tant que vivants,
ne donnaient pas le moindre motif pour ce spectacle imprévu,
pour créer une situation inutile et confuse :
ils ne se différenciaient pas,
ils ne s'élevaient pas au-dessus des autres
et, à cause de cette caractéristique
qui paraissait banale
et qui se révélerait, plus tard, assez existentielle
et précieuse,
ils étaient simplement, normalement,
d'une manière qui n'outrepassait pas les règles générales,
indiscernables ;
et maintenant brusquement,
de l'autre côté,
en face,
ils nous saisissaient d'étonnement
comme si nous les
apercevions pour la première fois,
offerts à la vue,
dans une cérémonie ambiguë :
honorés
et rejetés tout à la fois
irréremédiablement autres
et infiniment étrangers,
et encore : dénués de toute signification,
n'entrant pas en ligne de compte,
sans le moindre espoir d'occuper une place quelconque
dans nos relations sociales « complètes »
qui ne sont accessibles, familières
et concevables que pour nous
et qui sont, pour eux, complètement insignifiantes.*

*Si nous considérons que la caractéristique
des gens vivants
et leur facilité et leur capacité
à entrer dans
des relations
nombreuses et réciproques
alors,
face aux morts,
de façon brutale et surprenante,*

*nous prenons conscience du fait que
cette caractéristique fondamentale des vivants
et provoquée, et rendue possible, par
leur absence complète de diversité,
leur indifférenciation,
leur uniformité générale,
commune
consensuelle,
obligatoire,
qui balaye impitoyablement
toute autre illusion contraire.
Ce sont les morts
qui deviennent (pour les vivants)
discernables,
et, par ce prix élevé,
ils acquièrent
leurs particularités,
leur distinction,
leur PERSONNAGE
éclatant
et presque
de cirque.*

Tadeusz Kantor

⁷⁷³ KANTOR, Tadeusz, *Ecrits, I, op.cit.*, pp. 460-461.

CHAPITRE 1 Figuration, défiguration, transfiguration des corps dramatiques

1.1. Le texte, un corps se déplaçant dans l'espace de la parole

La figuration, qui nous semble être propre aux enjeux dramatiques du corpus éfouien, découle donc d'un certain nombre de composants esthétiques et de poétiques hybrides qui habitent l'écriture en en déterminant une forme d'animation : un mouvement d'ordre gestuel (à entendre ici dans son envergure polysémique). La visibilité du « geste théâtral » est bien sûr conditionnée par un traitement particulier de l'espace puisque tout geste, fut-il dématérialisé pour lui conférer la portée symbolique d' « attitude », d'état d'esprit, se donne à lire dans son rapport à l'espace qui est la nature même de sa définition première. Pour qu'il y ait geste, il faut qu'il y ait déplacement dans l'espace. Or, chez Kossi Efoui l'espace est d'abord une topographie intériorisée. Il est donc avant tout mental et permet à la parole elle-même d'opérer intrinsèquement comme un espace dramatique. Le contenu de cette parole étant, par ailleurs, pétri d'un langage du corps, c'est-à-dire que les dialogues en parlent et y font référence en permanence pour dire un certain mode d'être au monde. On l'a vu de manière exemplaire avec *Le Corps liquide* qui fonctionne tout entier sur ce principe. Dans *Que la terre vous soit légère*, on note également un passage significatif d'un rapport débordant du corps vis-à-vis du statut de la parole. Ce dernier prend effectivement le dessus :

La Femme : Je la connais, cette douleur. Je lui dis chérie et je la vouvoie. Je lui dis prends ça ! Et ça ! Et ça ! C'est quand je lui donne à manger que je la tutoie. Prends ça, c'est des boyaux, ça vient de l'intérieur. Oui, c'est ça, mâche délicat. Et le couteau, un coup bref de temps en temps, sinon tu peux y aller avec les doigts. Comme tu aimes... Quand je suis pliée en deux, quand le souffle court... Quand couchée en chien de fusil... Quand ma tête se sépare de ma migraine, et du lit, et des restes, et tombe. Ding. A chaque ding une lune passe, et la terre n'est jamais atteinte... Quand je me plaque au mur toute seule, tout le corps retenu par les ongles qui restent. Je la connais, cette douleur. Je lui dis doux, doux, ma doudou, comment tu fais pour aimer les ongles qui saignent, j'ai essayé d'en grignoter quelques-uns pourtant. Rien qui vaille la peine. Pas la peine de tant suffoquer pour un goût d'écorce vide de son arbre. Une fausse plante, qui n'a ni de l'amer, ni du sucré, ni du piquant, qui n'a du frelaté que le désir, je lui dis, comme on dit : « Sois patiente, ma douleur. » Ca la rend romantique ! C'est sa faiblesse. Là, j'attaque quand même la vaisselle, la vaisselle, la vaisselle, la promenade, la gymnastique, la poubelle... Et puis soudain, parfois, pour rien, comme ça, je descends d'un tabouret et puis je fais deux pas. Deux pas simples et il se passe quelque chose, un éclair si tu me regardes. Tu vois tout de moi, électrique. Tu parles sensuel toute la soirée, tu ne sais pas ce qui t'arrive. Et encore, tu n'as touché que mes yeux. Et tu grandis du bassin si tu veux descendre jusqu'à mes chevilles. Et quand tu as atteint les chevilles, clac, tu es mort. Tu te ramasses sur moi à petits gestes. C'est moi, ta vie en rose.

Et puis certains soirs, je descends du même tabouret, et puis je fais deux pas et puis rien ne se passe. Alors je fais les cent pas, et je me sens laide... Les gens sont gentils, ils me disent que je suis belle. Ils me le disent deux fois plus que d'habitude...plus souriants, plus polis même. Et moi je n'ai qu'un envie à ces moments-là, leur crier : « Mésentente, Malotru, Pauvre !... »

À ces moments-là je me rêve mère et ça va mieux. Et je descends sur ce chemin où tu étais parti, en résistant, bien sûr.

Là, ça suffit ! Je voudrais quelqu'un. Je voudrais un verre. Je voudrais que quelqu'un me verse un verre. Je voudrais dire : « Santé ! Bonheur ! Et que la terre vous soit légère ! »⁷⁷⁴

Pris entre un combat pour et contre la parole *via* la personnification de la « douleur », le corps s'obstine malgré les coups et les chutes pour se relever dans l'espace même du langage et trouver la force d'amorcer une marche : « je fais deux pas ». Cette personnification inscrit le contenu de la parole dans une quotidienneté. L'effet est ensuite redoublé par le recours à des gestes de la vie quotidienne, comme le ménage, qui construisent petit à petit l'idée d'un rapport ontologique à la douleur. Nous sommes donc bien dans l'évocation d'une condition humaine singulière que l'auteur fait passer à travers la construction particulière d'un personnage ne se définissant pas comme une identité mais à travers ses tentatives entravées de construire des « gestes » symboliques lui permettant d'entériner sa présence au monde. Une présence lui semblant à lui-même parfois abstraite.

Le corps projeté relève donc d'un langage, d'où l'idée de « corps-texte » établie par Laurence Barbolosi ou encore d'une « poétique du corps en écriture » évoquée par Sylvie Chalaye. La textualité se fait espace matériel qui donne corps mais aussi qui prend corps chez Kossi Efoui. C'est pourquoi nous pouvons dire que le corps agit comme un espace de parole qui est à la fois objet et support de cette dernière. C'est en grande partie ce qui ancre le geste éfouien dans un procédé relevant de la figuration. A la croisée des poétiques et des outils qui scellent l'esthétique de ses textes et qui fonctionnent comme autant d'outils dramaturgiques exploités par l'auteur, Kossi Efoui s'empare enfin de l'espace de la parole (après avoir posé le cadre permettant de centraliser le regard) comme ultime endroit de l'avènement de la figure. Cette « croisée » que nous venons de mentionner et qui renvoie évidemment au motif du « carrefour », généralement lui-même espace de dialogue à l'instar de la plupart des poétiques modernes et contemporaines caractérisées par le dialogue des cultures et des arts, signale que ce processus de figuration opère d'abord chez Efoui par agrégation de multiples éléments (d'où la notion d'hybridité). Ces derniers sont donc des signes, des traces qui concourent à faire advenir l'invisible figuration. Or, le geste de figuration, notamment au théâtre (mais on

⁷⁷⁴ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, *op.cit.*, pp. 41-42.

le constate bien sûr également dans les arts plastiques qui recourent à la structure linéaire d'un corps ou d'un visage tout en la floutant) concerne intrinsèquement les arts de la marionnette.

C'est la raison pour laquelle, un des principaux détours (le détour étant donc à entendre comme le recours à ces différents éléments opérant par agrégation) qu'emprunte la dramaturgie éfouienne concerne la marionnette. Il s'agit effectivement d'un régime théâtral que nous retrouvons dans tous ses textes (y compris romanesques) et qui s'impose à l'esprit du lecteur-spectateur sur le mode du truchement. C'est d'abord l'espace qui est signalé comme un théâtre de marionnettes, ce sont ensuite les personnages qui semblent être entre les mains d'une entité hégémonique et qui sont en proie à l'inertie. Mais les références à l'univers de la marionnette sont aussi moins symboliques puisque l'auteur déploie de texte en texte un champ lexical s'y rapportant qui participe au fait que cette technique d'expression artistique s'impose assez naturellement et de manière liminaire. On retrouve en effet, la présence de poupées, de masques (masques de théâtre, masques « à gaz » dans *Le carrefour*), de mannequins, de pantins, buste, « fragment de personnage »... Mais aussi toutes sortes d'objets emblématiques : le sac à malices, le déambulatoire à poèmes ou encore la présence obsessionnelle des photos, cartes postales et vignettes...

Chez Kossi Efoui, le personnage est souvent une voix qui prend corps dans la langue et naît à l'esprit du lecteur-spectateur :

Le fils de la mère

« Elle s'assit en silence, aux côtés du vieillard et demeura ainsi

Elle pensa alors qu'il n'y aurait pas que les morts pour habiter sa mémoire
mais les fils de la vie ou de la lumière »

Il sort. C'est-à-dire qu'il disparaît. C'est-à-dire qu'il entre dans l'ombre en fond de scène où augmentent petit à petit les tracés de feux follets des petites flammes de lampion, leur rythme et leur intensité, se signalant les unes aux autres leur naissance dans un alphabet de petites fumées. La marionnette reste là.

Le fils de la mère, voix.⁷⁷⁵

Et que peut-être les fils ne seront plus des morts

Qui enterrent la mémoire de leurs mères

*On voit les grands cahiers sur le présentoir, certains ouverts : on voit des écritures rangées dans des carrés numérotés, des écrans abritant des croquis miroitants, des îlots calligraphiés avec des encres de différentes couleurs, des éclats de péninsule arrangés dans des cadres, donnant aux pages une vague ressemblance avec des vignettes découpées dans un planisphère ou un mémoire d'herboriste avec ses agrégats maniérés de brins et de fétus.*⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Nous soulignons.

⁷⁷⁶ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op. cit., p. 24.

Cet extrait démontre comment s'articulent corps, voix, marionnette et personnage puisque le seul objet scénique visible est à ce moment-là justement la marionnette de Io. On entend la voix du fils qui rapporte des propos féminins qu'on attribue alors spontanément à cette marionnette. De ce fait elle s'anime alors dans notre imaginaire sans que mention soit faite d'une quelconque manipulation.

De par son appartenance à un indéniable entre-deux, une matérialité anthropomorphe ou non, la marionnette est une représentation exemplaire de la manière dont le corps impose un langage qui relève du « poétique ». Or, nous avons dit combien l'écriture éfouienne était ancrée dans une poéticité de la parole. S'affranchissant d'un rapport purement instrumental au plateau, elle charrie des enjeux philosophiques qui impliquent également un détachement esthétique vis-à-vis de ce qui définit notre rapport à l'objet. Le fait qu'elle s'ancre dans une matérialité quoi qu'il en soit hors-normes (et ce même quand elle tend vers l'hyperréalisme) est à l'origine de l'effet de surprise, souvent irruptif - voire intrusif - qui produit parfois un effet de malaise chez le spectateur. La « poéticité » de ce corps parfois « monstrueux », autre motifs inextricablement lié aux poétiques afrodescendantes⁷⁷⁷ (Kossi Efoui lui-même parle d'« *alien* » et n'oublions pas les jeux de mots et de masques qui travaillent cette écriture de l'« aliénation »), demeure néanmoins indéniable dans la mesure où il appartient toujours à l'envers symbolique de la représentation. La marionnette est un moyen détourné, métaphorique, de dire ou de symboliser quelque chose, à commencer par un état.

Dès lors, les créations « marionnettiques » entendent plus souvent représenter qu'incarner ou reconstituer (la nuance est capitale dans le traitement de sujets historiques / mémoriels). Il s'agit même, grâce à elle, de métamorphoser le réel plus que de le fictionnaliser ou de l'aborder par dramatisation. Pour ce faire, ces *poétiques de l'illusion*⁷⁷⁸ – qui questionnent les territoires politiques des représentations et la facticité d'une certaine approche du réel - ont recours à des esthétiques d'anamorphoses qui sont à l'essence même du geste de figuration. La marionnette confère également une physicalité à l'invisible, à l'Absent-ce, au métaphysique ou au conceptuel, raison pour laquelle on la retrouve fréquemment dans des poétiques à ressorts allégoriques ou encore spectrales, de fantômes, d'apparitions et de revenants comme chez Kantor ou chez Kossi Efoui dont le tissu textuel est hanté par des voix. Sa dimension plastique permet de déplacer l'ordre du sens et de

⁷⁷⁷ CHALAYE, Sylvie, « Afrique noire francophone : dramaturgies contemporaines, dramaturgies *alien* », in *Enseigner le monde noir*, ouvrage collectif en hommage à Jacques Chevrier, Paris, Maisonneuve&Larose, 2007, pp. 421-431.

⁷⁷⁸ Voir MARTIN-LAHMANI, Sylvie et THEMMAA (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, op.cit.

l'entendement à un niveau sensible, il s'agit donc d'une « poéticité » transculturelle, globale et collective, puisqu'elle peut parler à tous les hommes, en dehors des carcans que sont les frontières culturelles, linguistiques, nationales...

Si Kossi Efoui a fréquemment été monté par des marionnettistes jusqu'à l'aboutissement que représente la rencontre avec Nicolas Saelens et la Cie Théâtre Inutile, c'est surtout parce que ses œuvres sont animées par cette poésie qui se manifeste quant à elle dans les problématiques liées au corps qui occupent la quasi-totalité du discours dans certains textes. Dans *Le Carrefour*, tous les échanges des personnages sont passés au crible du corps. Tout s'explique et s'expose par des métaphores corporelles. L'ambiance totalitariste agit par déformation et défiguration, le corps se retire petit à petit car un effacement s'impose à sa survie :

Le Poète : Dans une ville morte j'ai rencontré un prêtre fou qui criait seul dans le soleil : « Sauvez votre âme ! »

Le Flic : Personne ne m'a jamais dit une chose pareille. Sauver mon âme. J'entends matin et soir : « Sauve ta peau ». Je dois sauver ma peau et ses os, mon estomac et son pain et ses excréments. On me demande de sauver mes yeux en les fermant, de sauver mes oreilles avec du coton, de sauver ma langue en la retournant sept fois dans ma bouche, le temps d'oublier ce qu'on avait à dire.

La Femme : Le bonheur des yeux, c'est de voir. Le bonheur des oreilles, c'est d'entendre. Le bonheur de la langue, c'est de demander : Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? C'est un mot douloureux. Le bonheur du corps c'est de... C'est de...

Le Souffleur : Souviens-toi de Rachel ! (*Un temps*)

Le Flic : On m'a seulement dit l'urgence de sauver mon corps en le cadenassant dans cette armure rigide. Sauver mon corps avec son sang coagulé. J'ai peur. J'ai la peur, la peur à la place de l'âme. Je n'ai pas le luxe de sentir du vide à l'âme. Comme vous autres désespérés, romantiques, souffreteux, camés poétisants. Je ne sens pas de vide. Je sens parfaitement quelque chose quelque part à la place de l'âme que je n'ai plus. Je sens cette chose qui équilibre parfaitement mon corps, lui donne cette assurance que vous prenez pour de la bravade, cette allure martiale que vous prenez pour de la rigidité. Je suis plein, satisfait. De peur. De cette chose qui te bouffe jusqu'à ce que tu ne te sentes plus. Le temps que tu la sentes au cœur, tu n'as plus de tête. Tu la sens dans l'estomac et tout se noue là-dedans. Il n'y a que les excréments qui y échappent, qui s'en échappent et s'évacuent d'eux-mêmes. Tu la sens aux jointures et les ligaments lâchent par légion. Le temps que tu la sentes dans les couilles, il n'y a plus rien à la place.⁷⁷⁹

Chez Kossi Efoui, les corps sont effectivement mis à rude épreuve. Le premier niveau de lecture ménage fréquemment des univers « concentrationnaires », des huis clos que les

⁷⁷⁹ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., pp. 93-94.

personnages ne quittent pas réellement. Mais, le second niveau de lecture, notamment par l'idée que ces personnages sont des figures de papier (particulièrement dans *Le Carrefour* où un personnage incarcéré se projette un théâtre de marionnettes dans lequel il fait vivre ses souvenirs) concerne une épreuve plus symbolique, celle du poids d'une mémoire lourde de traumas et/ou la hantise qui s'impose à celui qui subit le totalitarisme et tente d'en comprendre les mécanismes dans une dynamique réflexive. Les corps ne mentent pas, nulle échappatoire dans le déni pour eux...⁷⁸⁰ Ils sont souvent amputés, démembrés, morcelés, comme peut l'être la fable qui procède par fragments. Quand ils ne sont pas pris dans un mouvement qui consisterait à rassembler les différents fragments de leurs corps démembrés, ils sont à la recherche physique ou métaphysique d'autres corps disparus ou disséminés. C'est le cas dans *Io (tragédie)* à l'évocation des raisons pour lesquelles la représentation du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle s'avère impossible. Malgré la longueur particulière de cet extrait il nous paraît important de le reproduire ici parce qu'il présente à lui seul de nombreux éléments esthétiques sur lesquels porte notre étude. Par ailleurs, les textes du corpus étant pour la plupart introuvable, épuisé et inédits, il nous semble nécessaire de permettre au lecteur de saisir concrètement les démonstrations que nous proposons. La question de la mémoire, de la réécriture, de la mise en abyme mais aussi la présence des masques, les enjeux typographiques, la musicalité, les jeux cartographiques, la transhumance, la disparition, l'atmosphère coercitive et l'envergure des composants scéniques à l'intérieur du texte lui-même pour rendre compte d'une esthétique cérémonielle sont ici lisibles :

Le Hoochie-koochie-man

Il y a longtemps

Masta Blasta

L'antique authentique

Compagnie de la Grande Royale

qui s'est transportée de place en place

de classe en classe

de quartier en quartier

A transporté aussi les lieux de la scène

de marché trottoir en marché trottoir

pour donner plus d'une fois

l'Intégrale de son Prométhée

Théâtre réaliste

D'après le grec Eschyle

une adaptation spectaculaire, ornée de ses décorations à vue, augmentée de plusieurs métamorphoses masquées qui n'ont jamais paru en public et qui ne reparaitront probablement pas avant longtemps

Le Hoochie-koochie-man

⁷⁸⁰ MILLER, Alice, *Notre corps ne ment jamais*, Paris, Flammarion, 2004.

Il y a longtemps

Masta Blasta

L'Intégrale avec Danse&Ballets qui n'ont jamais
manqué de surprendre
et très agréablement
quantité d'assistances sur une très longue période
on s'en souvient

Le Hoochie-koochie-man

Il y a longtemps, une vie ou deux

Masta Blasta

Musiciens, danseurs, on connaît l'affairement et l'entrain, on connaît la
conspiration

Foule et troupe comme un gigantesque corps

de prestidigitateur, avec des caches peuplées de présences discrètes
en alerte

acteurs nichés dans les alvéoles de la foule

jouant des coudes selon l'ordre d'apparition

Le Hoochie-koochie-man

Selon l'ordre d'apparition

Le Hoochie-koochie-man présente Masta Blasta.

Prométhée le Voyant

Masta Blasta salue

Masta Blasta, quinze ans chez les prêtres, nourri de levure de grec et d'histoire
latine. A l'heure qu'il est, dans le civil et dans la débrouille, écrivain public,
copiste, trafiquant de citations, une vie ou deux au service de la grande
Royale,

La Compagnie

Masta Blasta, *présente le Hoochie-koochie-man.*

Héphaïstos le gardien des secrets de la forge

le marabout de Zeus

le Hoochie-koochie-man salue.

Le Hoochie-koochie-man. Dans le civil et dans la débrouille, à l'heure qu'il
est, gardien des secrets de la fabrique, la Distillerie où se mélangent sève de
palmier, larmes de gingembre vierge et esprit du blues

Le Hoochie-koochie-man

Elixir de la consolation

Masta Blasta

Le Hoochie-koochie-man, apothicaire de la consolation. Une vie ou deux au
service de la grande Royale, La Compagnie

*A chaque personnage du Prométhée enchaînée qu'il invoquera par la suite, il
sortira de la caisse un fragment de costume, un masque, un accessoire et
l'installe, objet témoin d'un acteur absent.*

*On pense à certaines photographies de ces chapelles ardentes sur les lieux
d'un naufrage, avec le méli-mélo de quelques affaires personnelles ramassées
dans l'échappée des vagues et entassées – un objet de recueillement dont
l'aspect rappelle aussi des restes carnavalesques qu'on se préparait à brûler.*

Masta Blasta, *invocation.*

Haut-Pouvoir et Vice-force

Agents de l'omnipotence de Zeus

Appelés Cratos et Bia

Le Hoochie-koochie-man, *tambour de cérémonie.*

Partis

Masta Blasta

Okéanos

Le Hoochie-koochie-man, *tambour de cérémonie.*

Parti

Masta Blasta

Hermès l'espion

Agent furtif de l'omniscience de Zeus

Le Hoochie-koochie-man, *tambour de cérémonie.*

On dit qu'ils sont partis, Monsieur. Dans les factions forestières, dans les phalanges des hauts plateaux, dans les unités mobiles du Sahara

On a vu des acteurs partis dans les milices des marais. On dit en avoir vu

Anna, *voix.*

Présences de mort autour des Eaux

Aux puits, aux sources, aux oasis, aux fontaines

Présences de mort autour des Eaux

Masta Blasta

Io, Grande Exilée

s'arrachant du sol de la vieille Europe

depuis les pentes du Caucase s'arrachant

jusqu'à l'horizon de l'Atlantique d'Afrique

où les pays sont nombreux

et les frontières en bambou

Io

Anna, *voix.*

Tuée ou violée, toute personne venant du dehors

Aux puits, aux sources, aux oasis, aux fontaines

Toute personne perdue du mauvais côté des

Frontières en bambous

Masta Blasta

Ton pied a-t-il assez d'élan

Pour courir la course folle

Sur la surface marécageuse du Nil

où finissent les cartes des Anciens

Anna, *voix.*

Depuis le Delta du Nil jusqu'au Delta du Niger

Le Hoochie-koochie-man

Des monts Byblos jusqu'aux neiges éternelles du Kilimanjaro

Anna, *voix.*

Les corps qu'on met à sécher.

La peinture à la chaux des ossements sur les lieux des tombeaux bâclés

Le Hoochie-koochie-man

Les lieux de la scène s'appellent le Pays

Masta Blasta

Un décor

Le Hoochie-koochie-man

On connaît les règles du jeu

Masta Blasta

Un décor avec un écriteau Hôpital et c'est une débrouille de caches d'armes provisoires, un engin de locomotion avec un écriteau Taxi et c'est une débrouille macoute, un décor avec un écriteau Police et c'est une débrouille de pègre agricole dans le maquis. Un mur avec un écriteau Eglise du Verbe Incarné et c'est une débrouille dans le recel – outils de torture, clous, chaînes, câbles et pics

Des écriteaux Hautes Bienveillances dans les ministères publics se débouillent dans la location du matériel

Le Hoochie-koochie-man

On connaît les règles du jeu.
Ça commence par une case où tu marques
FRONTIERE
Un barrage de trois bambous
et tu te fais preneur de route
Ta case devient Pays
Masta Blasta
Une case à l'étage, tu passes rebelle tout terrain
Tu marques PALAIS
et ton pays te fait un royaume
Avec deux étages à l'étage
Tu marques la devise de ton royaume à trois cases
GOD BLESS

Le Hoochie-koochie-man
Et ton royaume te fait un paradis

Masta Blasta
GOD BLESS

Le Hoochie-koochie-man
Et tu te fais Seigneur, l'Eternel des armées
Avec une case au plafond où tu marques
JUSTICE

et ton paradis te fait un tribunal et tu te fais
Commandeur des Hiérarchies, Trônes et
Dominations

Masta Blasta

Tu signes des oracles sous un nouveau nom de faux papier, pseudonyme de
griffons chimères

Le Hoochie-koochie-man
Hannibal, Katanga, Bantou Cosa Nostra
Caïman-s'en-fout-la-mort, Zeus l'Olympien
Prince Coupé-cloué, Ninja Tirailleur
Zeus Brigadier

Anna est là.

Anna
Entendez-vous que pour arriver vivante
le long de ces routes il faut se rendre invisible
[...]

Masta Blasta
Il faut imaginer l'Antique authentique
Compagnie de la Grande royale
Les lieux de la scène de coin en coin
de Charybde en Scylla

Le Hoochie-koochie-man

On a dit ça
On a dit la dispersion de la troupe
*Le Hoochie-koochie-man récupère les bidons et les traîne jusqu'à l'Espace
Distillerie. Le tas d'objets sortis de la caisse durant l'invocation des acteurs
absents se met en mouvement, prend son envol – danse de costumes vides,
d'accessoires brinquebalant et de masques suspendus dans l'air, le tout
rejoignant précipitamment la caisse.*

Masta Blasta

Le désert avance

Le Hoochie-koochie-man

Le mois de juin est pourri

*L'espace Beauté. Anna. Elle installe un fil à sécher le linge, tendu entre deux poteaux. Anna accroche des poupées au fil avec des pinces. Quelques chants d'oiseaux. Des bêlements. Des voix.*⁷⁸¹



Figure 55 *Io (tragédie)*, Cie Mulao ©Jeanne Lachèze

⁷⁸¹ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op.cit.*, pp. 25-36.

La figure de Io toute entière dit le délitement du corps provoqué par la fuite perpétuelle, l'errance et la transhumance. Sans repos, happée par la peur et s'éloignant toujours un peu plus loin de la « maison du père », Io s'effrite dans sa « course folle » et se fait « silhouette » fugitive, qui passe, disparaît, dont on ne voit que le pied, à moitié funambule, à moitié danseuse. La danse est souvent convoquée dans les fictions éfouiennes. A l'instar du motif de l'oiseau, elle permet de suggérer des images liées au geste et au mouvement qui traduisent la liberté du corps là où la course témoignerait davantage de la fuite. Chez Kossi Efovi, on retrouve, avec les figures *in absentia* que sont Rachel et Kari (*Le Petit frère du rameur*), des présences défuntes. Rachel est une danseuse ayant perdu la vie parce qu'elle était trop libre dans un univers qui ne le tolérait pas :

La Femme : Quand mon amie Rachel est morte, j'ai tout vécu, j'ai tout revécu exactement comme aujourd'hui. Comme quelque chose qui recommence. Cette douleur-là ça rend dure la gorge comme une boule de nausée et les yeux comme...comme... Non. Ça ne fait même plus mal, une douleur comme celle-là. Ce na blesse même plus. Pas même une légère égratignure au ventre. Pas même un serrement. Pas même un pincement. Pas même... Pas même un léger froissement... Je pense que c'est bête : vous feuillotez innocemment le journal et, tout à coup : « une jeune fille a eu les jambes broyées par une automobile ce matin à dix heures... »

Et vous refusez de reconnaître la jeune fille sur la photo, là, sous vos yeux. Ce qu'il ne sait pas, l'automobiliste, c'est qu'une jeune fille, ça s'appelle Rachel, que ça a une amie, que ce soir, quelqu'un lui aurait fait l'amour en lui parlant de ses belles jambes. Et qu'elle aime.

Ce qu'ils ne savent pas, ceux qui viennent lui dire : « Remercie Dieu d'être en vie », c'est qu'elle est morte. Morte. Parce que la vie pour elle, c'est la danse.

[...]

Le Poète : Rachel était faite pour mourir parce que ses jambes dansaient en liberté. Ses jambes refusaient de marquer le pas.

[...]

Le Souffleur : Souviens-toi de Rachel !

[...]

La Femme : Elle avait des jambes heureuses. Et puis un jour...⁷⁸²

La mort n'est pas envisagée uniquement dans son versant physiologique mais également psychologique. Un corps, sans âme, est inanimé... Les remontées mnésiques de cet ordre sont fréquentes et si de nombreux indices nous amènent à penser que Rachel n'est autre que La Femme ayant été perdu son nom « propre », justement dans une dynamique accompagnant sa défiguration, son amputation (elle a perdu sa jambe, son rêve, son outil d'expression, son âme et donc son nom : son identité), hypothèse que *La Malaventure*

⁷⁸² EFOVI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., pp. 70 et -94.

confirmera de manière plus explicite ; Le Poète aussi fait part de son sentiment de mort intérieur qui est précisément ce qui l'aurait conduit à opérer un retour. La mort symbolique, celle qui se veut de manière plus rationnelle liée à ce que le commun nommerait « dépression » est envisagée dans le texte éfouien par le prisme du physique et détermine l'aspect des figures. Concernant le poète, c'est l'exil qui est donc à entendre dans son sens géographique et psychologique (sentiment d'exclusion). Pour Io, la question du viol est centrale et se manifeste également par la présence des « petites mères » qui sont autant d'avatars de Io, c'est-à-dire des jeunes filles ayant eu un enfant issu de viol. La mort intérieure à laquelle fait face l'individu outragé, victime de violences extrêmes, est aussi au centre de la pièce *Jaz* de Koffi Kwahulé dont nous avons déjà parlé. La question du viol se fait également espace de la métaphore pour dire l'ingérence, la violence et l'invasion sur le corps : corps féminin, corps topographique renvoyant alors à la colonisation. Pour Rachel, la mort intérieure survient parce qu'elle a perdu, sa jambe. Ce démembrement s'accompagne d'une anonymisation puisque pour elle vivre c'était pourvoir danser. Cette perte dit une béance que l'on retrouve aussi dans l'amputation du « z » figurant une absence dans le titre éponyme de la pièce de Kwahulé.

L'anamorphose opère donc ici par la défiguration du corps dramatique qui est essentiellement appréhendé par Kossi Efoi selon l'image du masque renvoyant lui-même à l'image du visage, de la figure... On pense, par exemple, au *Corps liquide*, qui dit la liquéfaction symbolique du corps de la mère face à l'horreur commise par ses fils. Le trauma altère donc d'abord le rapport à notre propre corps et, pour le personnage éfouien, c'est en premier lieu à travers le langage que cette décomposition nous est donnée à voir car c'est la parole dramatique qui entérine l'existence du personnage quand bien même ce dernier serait d'ordre figural, c'est-à-dire travaillé par des vides et des indéterminations. Si le trauma détruit, l'autorité aussi défigure concrètement certains personnages. C'est aussi ce qui fonde leur présence figurale. Ainsi, le personnage du Flic et ses avatars au sein du triptyque *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Que la terre vous soit légère* a la tête « carrée »...⁷⁸³ On note également la présence du rire comme motif de transfiguration anticonformiste (qui confine bien sûr ici, comme c'est souvent le cas, au surgissement de la folie et du désarroi) :

La Femme : [...] Envie de crier. Vous avez envie de crier. (*Elle fait mine de crier. Aucun son ne sort.*) Mais il ne faut pas crier. Quelqu'un entendra votre voix dans la nuit et vous musellera. Que faut-il faire pour ne pas crier. Vous

⁷⁸³ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., p.89 ; *Que la terre vous soit légère*, op.cit., p. 23.

allumez votre poste téléviseur et c'est un frisson qui vous parcourt l'échine. La minute de réclame pour l'élixir de sclérose. Dans les pages de tous les journaux, des slogans publicitaires pour l'élixir qui garde éternel votre corps momifié. Sur tous les murs, des affiches géantes pour le miroir aux alouettes, revu et corrigé, nouveau et performant.

Envie de pleurer. Vous avez envie de pleurer. (*Elle pleure. S'arrête tout à coup.*) Mais...Il ne faut pas pleurer. Que faut-il faire pour ne pas pleurer ?

Rire. Sans envie de rire. Aucune (*Mine triste. Rire soudain hystérique. Puis elle s'arrête brusquement.*) Mais il ne faut pas rire non plus. Quelqu'un entendre et saura que quelque part on ne simule même pas le sommeil.⁷⁸⁴

Travailler les corps dramatiques dans l'espace textuel est, en somme, la démarche esthétique qui caractérise cet auteur. S'il s'agit de sculpter une parole qui fasse corps, nous pouvons dire que l'écriture de Kossi Efoui confère un « corps poétique » à la fable elle-même et que, ce faisant, il recourt à l'« autre corps »⁷⁸⁵ poétique du plateau : le corps marionnettique. Nous avons tous un corps matériel et un corps immatériel, une parole proférée et une parole tue, nos corps et le rapport que la société, comme corps social, entretient à ces derniers, portent les traces de l'histoire collective et participent de l'élaboration des paradigmes de l'humain. Ce sont ces éléments que l'auteur tente de reconfigurer.

Kossi Efoui instaure d'emblée et quasi systématiquement, les conditions de représentation d'un petit théâtre de la résurrection quand la mort menace l'individu captif ou en proie à la sclérose. La mort se fait jour assez explicitement et la critique remarque d'ailleurs rapidement cet aspect qui devient un des points centraux des enjeux de son théâtre comme l'évoque Sylvie Chalaye en 2001 : « Son théâtre ne s'appuie pas en apparence sur la structure dramaturgique, mais s'empare avant tout des paroles, de ces mots suspendus entre les personnages et qui font apparaître des individualités instables et mouvantes, ces mots qui donnent l'illusion du vivant et ne cessent pourtant de convoquer la mort ».⁷⁸⁶ Béance et instabilité sont donc d'emblée les motifs qui dessinent le personnage éfouien et qui par extension métaphorique nous invitent à penser ce dernier au prisme de la figure. Le traitement du corps répond, chez Kossi Efoui, de la manière dont opère la « construction sociale du corps ».⁷⁸⁷ D'où que ce dernier soit, dans le cas de l'approche du personnage, façonné et construit symboliquement par la défiguration des violences pratiquées par certains états punitifs mais aussi celles qu'on éprouve plus indirectement à l'ère de l'hypermodernité et de

⁷⁸⁴ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op.cit., pp. 86-87.

⁷⁸⁵ CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, op.cit.

⁷⁸⁶ CHALAYE, Sylvie, « Kossi Efoui : rencontres et points de suspension », in *Afrique noire : écritures contemporaines*, op.cit., p. 79.

⁷⁸⁷ DETREZ, Christine, *Le construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

la société de consommation qui façonne bien sûr un nouveau rapport au corps. La question du corps exhibé et/ou caché, n'est certes pas nouvelle, c'est pourquoi nous dirions que Kossi Efovi s'intéresse aux nouveaux modes et dispositifs d'exhibitions du corps dans l'espace social. C'est majoritairement l'industrie télévisuelle et du divertissement qui diffuse ce rapport au corps que l'on retrouve dans le spectacle *En Guise de divertissement* (et qui était par ailleurs l'angle d'approche privilégié dans la mise en scène de Nicolas Saelens autour de *Concessions*) :

**Je m'appelle, je sais faire I
(Histrions tout-terrain, tout-talent et tout-acabit)**

Cinq histrions

L'époque: nous sommes en temps de paix

Le lieu: un plateau

L'action: une parade avec démonstration de « talents »

Je m'appelle X histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça...

Je m'appelle Y histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça...

Je m'appelle N histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça...

Je m'appelle Z histrion tout-terrain, tout-acabit, tout-talent. Et je sais faire ça...

Gens, ô gentes gens qui habitez les temps de paix, L'oiseau voudrait vous remercier d'être venus nombreux au premier jour de sa performance intitulée: « La performance de l'artiste de l'extrême, d'après une histoire vraie et vraiment vécue par l'Oiseau dans une vie antérieure, aux temps des divertissements virils où l'on riait de le voir caché, de le voir traqué, de le voir enfin exposé.»

Ce spectacle vous est offert à partir de ce soir, gens, ô gentes gens. Nous avons reconstitué le dispositif à l'identique. Le dispositif est appelé Isolateur ou Liquidoir : un boyau transparent de cent quatre-vingts centimètres de diamètre et de cinq mètres de longueur. À l'intérieur, une chaise, un lit pour le sommeil de minuit à six heures du matin, un seau pour les besoins, un bol pour l'eau tiède qui est la seule nourriture disponible.

Dans quelques instants, l'artiste de l'extrême va entrer dans le dispositif pour s'exposer à votre regard et à votre rire, intégralement nu, selon les normes qui régissaient à l'époque ce genre de divertissement, nourri d'eau tiède uniquement, chiant, pissant, vomissant et dormant sur place de minuit à six heures du matin, une épreuve de fatigue, une lente approche des rivages de la folie, ou de la mort.

Gens ô gentes gens, jusqu'où ira-t-il?

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lancer contre le boyau transparent des tomates, bananes, compotes en tous genres, œufs, plats cuisinés afin de stimuler la volonté de l'artiste.

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de se faire photographier à côté de l'Isolateur

Vous pouvez vous inscrire sur la liste des volontaires désireux de lui apporter ses rations d'eau tiède sous contrôle d'huissier, d'une autorité morale et/ou religieuses, d'une autorité scientifique et des représentants de toutes les sensibilités locales.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, op.cit., inédit reproduit dans le volume des annexes.

Il s'agit donc ici d'un autre dispositif du corps –signe, corps-support, corps-montreur. Ce dernier travaille la mise en tension entre mouvement et sclérose, comme dans *Le Carrefour*, car se fige sous nos yeux l'attitude grimaçante que l'exhibition rend stéréotypale et fixe quand bien même le corps est *a priori* en mouvement. Sa contorsion, la défiguration qu'il opère lui-même par la performance, le fige paradoxalement dans un état comme on mettrait un objet muséal sous cloche, sous vide... Enfin, si cette question nous ramène à la problématique du corps-montreur, il est également vrai que l'apparition récurrente de personnages qui sont en fait autant d'avatars de marionnettistes, concoure à imposer une présence prédominante (la sienne) qui ne peut pas exactement répondre d'une approche « classique » du personnage puisqu'elle se manifeste comme entité étant à l'origine de la construction d'autres personnages, fussent-ils figures. Ces avatars de marionnettiste marionnettisent donc l'ensemble de la dramaturgie tout en la confiant à une présence principale qui agit davantage par figuration, par le geste de construction des pantins de la fiction qu'elle anime, que comme entité vocale ou présence anthropomorphique. Le « montreur de pantins », pour reprendre l'une de ses dénominations, n'est rempli que de ses pantins et de son théâtre de marionnettes. Par conséquent, il est donc lui-même à aborder comme une présence figurale.

L'inertie est un motif également central dans les théories avançant une « crise du drame » où la notion même d'action est remise en question par les processus de subjectivation. Ce rapport à l'intériorité et au psychisme explique que chez Kossi Efoui l'espace soit délimité par un castelet symbolique érigé par le personnage principal de chaque fable quand bien même ce dernier posséderait de multiples visages (réincarnations et/ou avatars) et jouerait des masques autant que l'auteur lui-même entre hybridité et intertextualité. Le lecteur-spectateur est finalement toujours face à un personnage se remémorant implicitement les situations déployées par la fable. Cela prolonge d'ailleurs l'image de l'auteur couchant sur le papier la foule d'êtres et de pensées habitant son esprit. Les premières lignes de la réécriture de *Que la terre vous soit légère* soulignent bien ce phénomène de souvenance, de « revenance », et la mise en abyme particulière qui en découle puisque Le Souffleur (devenu ici Le Sonneur) ne souffle finalement qu'à lui-même les mots « de sa mémoire oublieuse ». Sa valeur métaphorique est dense si l'on prend en compte le sens étymologique de la notion d'âme, principe qui animerait le corps d'un être vivant, provenant du latin *anima* signifiant « souffle, respiration ». Le Souffleur (cette « mémoire » dans

l'histoire du théâtre) s'émancipe donc de sa fonction technique dans la mesure où il est celui qui anime les personnages du drame :

Le Sonneur [avatar du Souffleur dans *Que la terre vous soit légère*] : Arrêtez ! Depuis le temps que ça dure. Arrêtez avant que ça recommence... Un soir de plus et c'est déjà trop tard. Un jour quelconque tu parles. Il n'y a pas d'heure, d'instant, de clignement de paupières où ce n'est pas tard. A peine je tourne la tête que déjà je les vois... Ca y est, ça recommence... La même scène, les mêmes fantômes qui portent mon visage, mon histoire, mes mots, mes friandises, ma chanson, mes gants, mes chaussettes et ma culotte.

Ma mémoire... Combien sommes-nous ? Trois c'est pareil que mille. Après mille ça ne compte plus. On dit quelques milliers. Alors trois. Ma mémoire est oublieuse. Il faut lui souffler ci et ça, et dans l'ordre s'il vous plaît.

Il faut lui souffler des mots...

Autrefois j'avais des gestes et pas d'absences. Puis ils sont venus : « Tu verras comme c'est simple, le dernier geste. Brûler les livres où tu as tout écrit, où tu écris, encore. Voici la pile de papier. La boîte d'allumettes. Il n'y a qu'une allumette. Il ne faut pas rater son geste, ce serait mal vu. » Ils étaient prévenants. Ils étaient polis. Les vrais pros sont polis sans effort. Les vrais pros sont au-delà de l'effort... Et le papier a brûlé avec paroles et musique, c'était le premier livre.

Mesdames, messieurs, bonsoir !

Ici l'éternité.

Qui a parlé de silence quand tout recommence, quand les mots reviennent. Hé ! les mots reviennent ! vous m'entendez ? La mémoire détraquée, oublieuse du Monsieur ici présent convoque par voie des airs, des ondes, de terre et de mer toute personne désireuse...

Jetez masques et maquillages, l'éternité n'a pas le temps.

Ça recommence. Qui est prêt, qui ose ? Qui recommence déjà ?⁷⁸⁹

1.2. Le marionnettique : une figure textuelle

Le texte est donc chez Kossi Efovi l'espace qu'on a intériorisé. La parole comme espace dramatique implique un rapport à la langue qui relève du marionnettique. Les mots, considérés comme un matériau brut, sont abstraitement personnifiés, à l'instar de « la douleur » dans l'extrait de *Que la terre vous soit légère*, et deviennent des actants au même titre que les personnages plus ou moins figuratifs. Dans les monologues, le personnage principal se voit souvent confronté aux mots et entretient avec ces derniers un rapport qui relève du dialogue et qui en font par conséquent des voix du drame. C'est le cas dans *Enfant je n'inventais pas d'histoires* qui met en scène un personnage masculin revenant sur les éléments de sa biographie. Kossi Efovi présente la pièce en ces termes :

⁷⁸⁹ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op.cit., pp. 7-8.

Comment devenir l'orateur de sa propre vie quand, aux portes de l'enfance, tant d'histoires attendent pour faire mentir les mots : la famille ? Une histoire d'expropriation. La géographie ? Une entourloupe. La nation ? Une terreur. Dieu ? Une manipulation. Comment, enfin, exorciser les mots pour regarder la vie en face ? La mort aussi.⁷⁹⁰

Ressort de ce fragment l'idée d'une fonction exutoire qu'exercerait alors la parole dramatique en tant que processus de résilience vis-à-vis de la parole courante. Kossi Efoui choisit de s'attarder sur les concepts fondateurs de l'identité : la famille, l'histoire et la culture. La compagnie Théâtre Inutile monte ce texte en 2009 et fait le choix de matérialiser l'espace-mots en attribuant quasiment comme unique outil scénique au comédien un tableau noir et une craie pour y inscrire chaque signe. Ce tableau fait bien sûr référence au travail récurrent sur la « case vide » qu'entreprend Nicolas Saelens depuis le début de son compagnonnage avec Kossi Efoui et représente donc le territoire circonscrit qui enclot l'être de ce personnage incapable de se construire une vie parce qu'ankylosé par son passé. Ce tableau « castelet » est donc l'outil de l'arrachement auquel il procède par le récit.

Kossi Efoui crée donc les conditions d'émergence de ces présences marionnettiques. Dans *Le Corps liquide*, c'est l'espace lui-même, celui du corps, qui se dérobe au personnage autant qu'au spectateur. Le territoire est intime et le castelet imaginaire est alors celui du corps de cette femme qui se liquéfie symboliquement autant qu'elle est hantée par le souvenir du père de ses enfants que ces derniers ont noyé. C'est d'autant plus vrai que son corps est celui d'une mère et qu'elle y évoque de manière obsessionnelle son rapport à la maternité, les êtres adultes que sont devenus ses enfants et la mort dramatique du père perpétré par ces derniers. Le corps de la mère y est donc aussi le castelet de l'enfant à naître, il demeure le giron qui aura permis d'engendrer un nouveau corps construit. La récurrence des figures maternelles et des scènes de « naissance » convoque la problématique de l'*animation*, dans son sens étymologique, en créant un point de fluctuation entre le « premier » et le « dernier » souffle. L'espace est donc bien fondateur des différentes typologies des personnages éfouiens. Les balbutiements du corps font également partie des motifs propres à cette dramaturgie en lui conférant son rythme singulier. Celui-ci est lié à la syncope et procède fréquemment d'une stylistique de la « convulsion ». On retrouve ces « convulsions » et ces effets de chutes dans

⁷⁹⁰ EFOUI, Kossi, ressource en ligne, URL : <http://theatre-inutile.com/spectacles/enfant-je-ninventais-pas-dhistoires/> (consulté le 18/01/2017)

*Io (tragédie*⁷⁹¹) où le balbutiement des corps répond à la convulsion des voix et aux échos de la Rumeur qui pourchasse les figures.

Le personnage du monologue en huit séquences qui composent *Le Corps liquide* se définit dès l'ouverture de la pièce par le rapport qu'elle entretient avec son corps :

Je me suis enfuie du jardin où deux cent invités attendent. C'est un geste qui m'a échappé. Ça m'échappe depuis longtemps, les gestes, n'importe quel geste : le manger, le boire, le lever, le coucher... Ça m'échappe, le sentir, le toucher... Cette impression que tout mon corps déborde à l'infini au moindre geste, et je parle, et je parle et là...J'arrête. Je récapitule. D'abord je suis assise. Obligée de récapituler pour être au clair avec le tronc et les membres pour appeler tête une tête. Sinon tout se décompose. On est mort. J'ai dit *Assise*.⁷⁹²

Le motif de l'échappée – dont nous avons dit à travers l'action de se dérober combien il était important pour comprendre l'agencement dramaturgique de l'écriture éfouienne - représente ici à la fois le nœud de l'intrigue (ce personnage que l'on sait être une « femme âgée » se confie après s'être enfuie d'un évènement mondain) et relève donc de l'action tout en structurant la dramaturgie de la pièce par le fait qu'il s'agisse également d'un trait propre au personnage qui perd la maîtrise de son corps. Il est donc le moteur de la parole. Kossi Efoui joue ici des multiples niveaux de lecture et des chemins de l'implicite en nous mettant face à une situation dramatique évoquant de manière rationnelle la maladie mais nous transportant rapidement sur des sphères d'interprétations plus symboliques où le corps devient entrave et support d'arrachement. Dès lors, l'évocation sous entendue d'une quelconque maladie n'est à prendre que comme le symptôme d'une crise plus profonde qui concerne la psyché mais surtout la mémoire du personnage féminin qui n'est identifiable que dans son évanescence ainsi que l'analyse Fanny Le Guen en s'intéressant à l'« évaporation » du personnage féminin chez Efoui.⁷⁹³

Le monologue introspectif se poursuit d'ailleurs en nous fournissant d'autres indices. Le paradoxe tient ici dans l'idée d'un motif dynamique, l'échappée, contrecarré par le fait que ce dernier soit *a priori* un obstacle pour l'esprit, siège ultime, qui lui survit en restant néanmoins sans habitacle. Il devient alors Absent. A l'instar du castelet, ce corps représente dans l'œuvre de Kossi Efoui un espace dont on ne peut sortir sans craindre la désillusion – à l'image de la sortie de scène - représentée ici symboliquement par la mort. Kossi Efoui

⁷⁹¹ EFOUI, Kossi, *op.cit.*, p. 53.

⁷⁹² EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide, op.cit.*, p. 41.

⁷⁹³ Voir : LE GUEN, Fanny, « L'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoui », in *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *op.cit.*, p. 141.

travaille donc à l'effacement et à l'évanescence des identités dramatiques (personnages). Dans ses romans, il procède de la même manière. Entre l'ouverture et la fermeture de *La Fabrique de cérémonies*, c'est une identité figurale qui s'impose à l'imaginaire du lecteur :

Johnny-Quinquelibas n'a jamais appelé personne ; il a été retrouvé gonflé dans sa baignoire, habillé d'un jean coupe cigarette marqué Levi's, la tête entièrement recouverte d'un tee-shirt orné d'un petit crocodile vert dressant la queue, on aurait dit que le petit crocodile dansait ou frétillait à travers le rideau tremblant de l'eau, sur la crête du petit bombement qui signalait, à travers le tissu, l'emplacement du nez, comme s'il avait été rajouté après coup, petite balafre au pinceau pointu, ou dessiné par le tracé aléatoire d'une sécrétion gris-vert s'échappant des narines ; le tee-shirt comme un masque coiffant le visage, l'épousant et le débordant, le redessinant : croquis à grands traits ombrés, empreint de cette menace muette que dégagent ces bas de femme recouvrant de leur fourreau la tête d'un gangster,

le tee-shirt arraché et alors la tête : gonflée, ivre de cette eau morte, et alors la bouche : ce bâillement, ponctuation finale d'un délire fait pour l'essentiel de cris et de broborygmes, s'étant achevé dans cette expression d'ennui, de fatigue finale,

le masque du visage avec sa bouche attendant d'être arraché pareillement que le masque du tee-shirt, et alors on découvrirait non pas des muscles et des os mais encore le masque, avec la même expression de désintérêt fatal moulé dans une autre matière, gélatineuse ou friable, ainsi de suite, jusqu'à épuisement de toute matière capable de produire un quelconque avatar de ce mensonge que l'on nomme la face ou le visage, avec sa prétention à la vérité. Ce jeu drolatique de miroirs se réfléchissant l'un dans l'autre, démultipliant la même image qui bégaie à l'infini, jusqu'à son annulation, l'illusion de sa disparition [...]⁷⁹⁴

L'image d'une structure diégétique stratifiée revient ici en écho à l'usage de la parole narrative comme espace d'une description figurale qui vise à révéler les couches de la figure humaine, faites d'une succession de masques à l'instar du tissu textuel qui se veut maillage de voix. Le corps est cette enveloppe elle-même constituée d'une succession d'épaisseurs aux matériaux hétérogènes qu'il convient de considérer comme telle en la distinguant de la présence des voix et de leurs circulations dans les différents espaces de ces matières. Corps et voix sont donc mis en tension pour questionner l'identité de la présence. Appartient-elle à une unique voix ? A une unique tranche du temps tel qu'il est conçu de manière chronologique ? Une fois encore, le vocabulaire s'appuie sur le champ lexical de la représentation pour créer des jeux de mots et des jeux de masques, imbriquant inextricablement l'illusion de l'espace réel et l'illusion révélatrice opérée par la fiction. Faire récit, dans l'espace romanesque ou théâtral, permet donc de montrer que les poétiques de l'illusion usent des outils du réel et que ce dernier utilise donc également des modes opératoires relevant du leurre. Méfiance donc. L'auteur nous présente les différents usages des matériaux de l'illusion et tente alors de

⁷⁹⁴ EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, pp. 249-251.

renverser son rapport au réel notamment par une réflexion autour du matérialisme (que vient donc contrecarrer un geste relevant de l'animisme). Le masque, qu'on se place du point de vue de la fiction ou du discours auctorial (Kossi Efoui dit « avancer masqué »), occupe une place privilégiée dans la réflexion de Kossi Efoui. Outil dramaturgique autant que *medium* philosophique, il opère en tant qu'objet d'une résistance qui se donne à lire entre les lignes. Il favorise donc à la fois les effets de mises en abyme, de distanciation et toute une dynamique de dévoilement. C'est notamment cette vision de l'objet, qui se superpose bien entendu à l'omniprésence des problématiques corporelles et identitaires, dans une perspective liée avant tout à l'art de la parole au théâtre, qui nous conduit sur les chemins de l'esthétique figurative ainsi que nous avons pu le voir dans le long fragment de *Io (tragédie)* reproduit un peu plus haut.

Mais chez Kossi Efoui, masques et marionnettes ne sont pas les seuls éléments qui signalent explicitement un rattachement aux outils propres aux théâtres de marionnettes. En effet, nous notons également la présence de certains « objets scéniques » qui inspirent alors une vision de la scène rappelant les théâtres dits d'objets qui sont rattachés aux expressions marionnettiques. Ces objets apparaissent, comme le « masque à gaz » du Poète ou encore son « sac à malices » ou le « bocal d'eau » dans lequel La Femme lit l'avenir dans *Le Carrefour*, comme des attributs des personnages. Tout en convoquant une scène plastique, ils rappellent le rapport au conteur qui officie généralement avec une palette minimale d'objets, voire parfois un seul outil, qu'il métamorphose par le regard et la parole. La Cie Théâtre Inutile a saisi l'envergure de ce rapport plastique à la fois au langage et à la scène, en imaginant elle-même, au sein des créations de textes de Kossi Efoui ou en compagnonnage avec lui, des spectacles qui font une grande part aux objets comme dans *Oublie !* avec la bâche, le bâton courbe et le fil du pêcheur, ou dans *Voisins Anonymes*, qui est pensé sur le mode du duo-duel entre un comédien, le personnage du drôle d'Oiseau de la fable et son costume, un manteau à la fois objet mais dont la rigidité lui permet de tenir debout comme un personnage avec lequel s'entretiendrait l'Oiseau errant sur les trottoirs de la cité... Au-delà des objets, la Cie Théâtre Inutile explore surtout des matériaux, c'est la raison pour laquelle ils travaillent avec le plasticien Norbert Choquet et la costumière Marie Ampe, à travers l'idée que chaque matériau concert du spectacle est une présence agissante et donc significative. Pour Nicolas Salens, Norbert Choquet est plasticien et constructeur plus que concepteur de marionnettes, il fait parler la matière : « Il va faire parler la matière, la matière qu'il utilise »⁷⁹⁵ :

⁷⁹⁵ DECHAUFOR, Pénélope, entretien avec Nicolas Saelens, inédit, voir volume des annexes, 2018.

Norbert va proposer. On va d'abord travailler sur des formes essentielles qu'il va proposer et on va faire un premier jet sur le plateau. Par exemple, en partant d'un cube on va tous se dire les uns aux autres ce qui nous traverse dans cette confrontation au plateau. On observe et on fait en sorte que ça se recroise petit à petit pour faire se rencontrer toutes les choses qu'on a lancées un petit peu. Par exemple, pour *L'Oubli de l'eau*, il y avait l'idée - même si cela n'est pas du tout dans ce que raconte le spectacle - de cet utérus artificiel... la poche de gestation d'une brebis... dans le but d'évoquer l'anthropocène et, plus largement, de notre époque qui fabrique tous ces fantasmes-là.⁷⁹⁶

Dans ce même entretien, Nicolas Saelens nous confie plus loin la déroute initiale et le processus qu'a nécessité l'intégration pour Marie Ampe, initialement formée au costume scénique, de l'idée que le costume devait être un « objet » manipulable et signifiant. Enfin, le théâtre de Kossi Efoui, s'il exploite la marionnette à travers la description métaphorique de ses personnages, comme des pantins, et de ses figures principales, comme des montreurs de pantins, ou s'il convoque l'absence *via* le masque comme dans *Io (tragédie)*, il s'intéresse également à un autre objet de figuration plutôt constitutif du rapport que nous entretenons à la représentation du corps et même ontologiquement à un anthropomorphisme ludique : la poupée. La poupée est un objet très présent chez Kossi Efoui et notamment à nouveau dans *Io (tragédie)* où l'on assiste à la matérialisation d'une poupée au sein d'une description didascalique :

*Anna accroche des poupées au fil. On reconnaît différents avatars du modèle de la poupée Ashanti : des bras comme des moignons en croix, le tronc et les jambes d'une seule verticale, un torse monstrueusement minimal, la rigueur des seins dressés à l'endroit où la verticale du corps et l'horizontale des bras se coupent en angle droit, la tête immense, les bas-reliefs du nez, des yeux, des lèvres soulignant l'effacement du front, des scarifications parfois creusant dans l'absence de joues sur le grand plat du visage solaire.*⁷⁹⁷

La figuration est ici celle d'une poupée Ashanti, symbole de fécondité et d'assurance d'une continuité au sein de la communauté en Afrique de l'Ouest. On retrouve donc en creux, dans les objets produits par l'écriture elle-même, le motif de l'engendrement ainsi que celui de la naissance. La figure féminine est mise en abyme par ce jeu de présences entre Anna et les poupées qu'elle accroche pendant que Masta Blasta évoque l'histoire mythologique de Io en la présentant comme une silhouette intermittente.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, op.cit., p. 38.



Figure 56 *L'Oubli de l'eau*, Cie Théâtre Inutile ©DR

Ces différentes typologiques de corps et de présences dans le théâtre de Kossi Efoui, concourent à traduire une certaine vision du concept même de personnage. Toujours dans un rapport réflexif et métanarratif, l'ouverture de *La Fabrique de cérémonies* (dont nous rappelons que nous avons retranscrit la fin quelques pages plus haut), en est une illustration exemplaire et permet également de saisir de manière sensible la façon dont le geste théâtral habite l'écriture romanesque :

I

Buste : fragment d'un personnage

L'homme qui m'a accueilli parle avec ses dents, mâchoire du bas glissant, mâchoire du haut freinant, et cliquetis et crissements, muscles faciaux noués en travers d'une bouche patraque. Un rire qui triche : ça afflue dans le tremblant des joues et déborde le visage et n'éclate pas. C'est un rire qui colle. C'est un masque de frustration moulé dans les méplats du visage. C'est cousu à même la peau rose caillé. Le masque, tout entier ravaudé avec la chair vive, épouse les os, les bosselures du visage, accuse de petites zébrures : nez, front, pommettes et menton sont les saillies d'une armature souterraine poussant durement contre la fine trame de la peau fendillée.

Cliquetis et crissement, l'homme parle. Comme il expire. Chaque expiration découpée en mots, hachis de syllabes, interjections appuyées par les maxillaires et le gros de la dentition. La moindre bulle d'air égarée dans les cavités nasales aussitôt rattrapée et poussée contre la glotte, aussitôt grouillante onomatopée. L'homme déborde de paroles – et cliquetis et crissements -, reprenant la phrase, reprisant des sons. Et rien ne se perd de son souffle. L'homme respire utile.⁷⁹⁸

L'espace-temps est, dans ce passé, totalement suspendu à la description physique de l'interlocuteur du narrateur. Cette dernière zoome de manière cinématographique sur le visage et la bouche de ce dernier qui s'anime concrètement dans l'imaginaire du lecteur. Le narrateur, quant à lui, n'appréhende son interlocuteur qu'au prisme de son organicité. Ce n'est pas l'identité qui transpire de sa parole qui est ici mise en avant, mais tous les éléments paradiscursifs qui constituent l'individu en un personnage. Le langage de son corps prévaut donc sur le contenu de ses paroles. Et, le fait que ce passage ouvre le roman initie de manière radicale ce que sera le rapport corps-parole-voix tout au long du récit. Mais ce buste de personnage, être de papier ici, n'est que le « fragment d'un personnage ». Le corps se donne à lire dans son attitude et les gestes de son système organique comme l'endroit d'un grouillement auquel se réduit ici l'identité. Entièrement réduite à des éléments de corps, cette description, où le « rire colle » impose une figure, un masque, qui se lit par construction de la figure elle-même, comme le pantin se dresse petit à petit sous l'effet de l'animation. L'effet marionnettique est immédiat dans la mesure où un certain nombre de détails nous manquent

⁷⁹⁸ EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, op.cit., pp. 9-10.

pour pouvoir nous représenter de manière réaliste le visage de cet homme selon les traits anthropomorphiques que nous avons l'habitude de convoquer quand nous dressons le portrait d'un individu. *La Fabrique de cérémonies* s'ouvre donc sur une projection figurative grâce à un travail de picturalité du langage. Des images de corps figuratifs tels que ceux peints par exemple par Francis Bacon ou Wifredo Lam, surgissent en colorant le récit d'une certaine tonalité et en créant d'emblée les conditions d'exposition d'un fragment de corps, le surgissement d'une figure. Dans *En Guise de divertissement*, on assiste à une mise en scène de la façon dont Kossi Efoui envisage la notion même de personnage qui nous renvoie à la question du rôle non pas que l'on tient dans la fiction ou dans l'espace du réel, mais précisément à celui qu'on nous assigne. Ce faisant, Kossi Efoui met en relief l'altération de l'image de l'homme et le cours des événements historiques (évoqués ici dans les séquences précédentes de la pièce par allusion à des événements concrets de l'histoire de l'humanité) qui transforme parfois ce dernier en « personnage » :

Chant: Histrionique

Cinq histrions

L'époque: Nous sommes en temps de paix

L'espace: un plateau

L'action: Danse de combat

Un personnage

Ô gentes gens

Comment vous dire qui je suis

Un personnage

Ô gentes gens

Comment vous dire qui je suis

De pays en pays

je fus exposé

De siècle en siècle je fus exposé

fus exposé au feu

fus exposé à la balle

fus exposé au couteau

à la corde je fus exposé

Quand la foule voulait des rires

Show time sur les marchés où je fus exposé

Sur la scène où je fus exposé

Show time dans les laboratoires où je fus exposé

Le savant avec le compas à calculé ma face

La foule avec le caillou a visé mon bec

Show time

Sous le ciel, plus d'une fois, on m'a vu pendu

Sur le toit du monde, plus d'une fois, on m'a vu pendu

Sur le bûcher, plus d'une fois, on m'a vu brûler
Car la foule voulait du rire
Show time
Un personnage
Ô gentes gens
Comment vous dire qui je suis
Ma nature m'a gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts
Histrion inconnu, je m'appelle L'oiseau et je sais faire le mort
On m'a vu apparaître
On m'a vu disparaître
On m'a vu apparaître
Car je suis
Je suis
Histrionique
Vibrionique
Vibraphonique
Hypersonique
Amphitrionique
Divatonique
Vibratonique
Pantomimique
Soude caustique
Vitriolique⁷⁹⁹

Quand le corps social fait du corps de « l'autre » un espace de fiction, il annihile son épaisseur, en fait une ombre, une silhouette, condamnée à se faire apparence fugitive. Cette destruction du corps de « l'autre » le conduit à demeurer en tant qu'esprit, voix. Sa dématérialisation ne signe donc pas pour autant sa disparition mais provoque son intermittente manifestation. Comme à l'état de cendres, celles d'un corps qu'on aurait consommé, celui qui est devenu un personnage se voit disséminé, dispersé, mais il réapparaît sous d'autres formes, précisément dans les interstices du théâtre et de la fiction qui lui sont désormais dévolus. Le personnage, comme espace poétique, est alors envisagé dans son essence comme le support de l'être dont le corps a été détruit.

Le rapport aux théâtres de marionnettes (formes dramatiques de la délégation), qui fonctionnent sur la dynamique du conte, est indéniablement fondamental et pertinent pour lire l'écriture de Kossi Efovi du théâtre au roman, qui se voit totalement contaminé par ces phénomènes de narrativités marionnettiques. C'est parce que la mécanique générale de l'intrigue éfoviennne est à penser au prisme des récits de type marionnettique, qui favorisent notamment les jeux d'apparitions et de disparitions, les métamorphoses ou le recours à

⁷⁹⁹ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, op.cit., inédit, pp. 15-17.

l'allégorie, à la parabole, etc., que la forme semblant *a priori* éclatée et discontinue apparaît *a posteriori* comme un ensemble, certes hétérogène, mais globalement linéaire, qui fonde une forme de narratologie de l'écriture théâtrale. Ainsi, le foisonnement des fables chez Kossi Efooui est porteur d'un apport original majeur aux formes dramatiques contemporaines car il impose le glissement d'une esthétique de la scène à une poétique du drame qui rend compte d'un certain geste relevant non pas du contenu mais de la forme, des mécanismes propres aux théâtres de marionnettes. Il ne s'agit pas d'écrire du théâtre de marionnettes mais d'en exploiter les dynamiques intrinsèques, les tenants invisibles et les enjeux patents, afin de rendre compte d'une certaine vision du monde.

Comme dans la plupart des recours à la marionnette dès le mouvement symboliste, cette dernière agit au sein du texte comme un univers significatif. En effet, sa présence seule, même quand elle est explicite, ne fait pas pour autant du théâtre éfoouien un théâtre « de marionnettes ». Cette présence marionnettique, qui ne se limite donc pas au simple recours métaphorique à la « représentation » iconique de l'homme, à sa mise en « effigie »,⁸⁰⁰ puisqu'elle concerne aussi l'espace et renvoie, ainsi que nous l'avons démontré, à une réflexion métadramatique, questionne les enjeux du drame. Elle génère donc en premier lieu des interrogations notamment parce qu'elle crée des effets de « floutage » de la structure dramatique (qui répond donc du palimpseste), conduisant par conséquent le lecteur-spectateur à s'interroger sur le sens de sa présence au sein de l'écriture et à l'intérieur des indications scéniques et des didascalies qui relèvent fréquemment du registre poétique. Enfin, c'est l'alliage de sa présence à une poétique du corps débordant sur l'ensemble des structures dramatiques et, en particulier sur la parole, qui amène à penser la marionnette comme le truchement philosophique principal constituant (articulant) l'esthétique du drame éfoouien.

La notion de truchement⁸⁰¹ traduit bien sûr les idées de *medium*, d'intermédiaire, de parole « portée » par un tiers et enfin de traduction, qui signalent la recherche d'un autre langage et qui est propre au geste « marionnettique », ce dernier ayant officié comme « conscience critique et laboratoire du théâtre »⁸⁰² ainsi qu'en témoignent les travaux d'Hélène Beauchamp à la suite de Didier Plassard. Ces recherches esthétiques et historiques dans le domaine des études théâtrales tendent à montrer que la marionnette officie comme un

⁸⁰⁰ PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, *op.cit.*

⁸⁰¹ EFOUI, Kossi, « Par le truchement de... », in LECUQ, Evelyne (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n°72, Bruxelles, 2002, pp. 46-47.

⁸⁰² BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne)*, thèse de Doctorat en Littérature générale et comparée, université Paris IV, 2007.

vecteur de renouveau dramatique à partir du moment où elle s'affranchit notamment de son seul statut d'objet (scénique), instrumental, pour devenir le point d'appui constitutif de la dramaturgie des œuvres (textuelles ou scéniques) et le sujet de leurs enjeux. Dès lors, la marionnette « contamine » le drame et se mue en éléments « marionnettiques » qui sont souvent autant de « détours » pour dire les enjeux dramatiques. Chez Kossi Efoui, à la faveur d'une forte présence lexicale renvoyant aux arts de la marionnette, le régime marionnettique se veut pertinent surtout dans la mesure où il est abordé comme principal élément du « devenir scénique »⁸⁰³ des textes. Si la marionnette est un outil de pensée, d'écriture et de représentation à la croisée d'enjeux philosophiques, politiques et anthropologiques, c'est parce qu'il questionne l'image de l'homme, son rapport au corps et donc à l'enveloppe charnelle qui, de tout temps, se situe dans un rapport de tension vis-à-vis des problématiques de l'esprit, d'où un rapport étroit entre la figuration et la mort (*cf.* Tadeusz Kantor). Ainsi, au théâtre, la marionnette engage fréquemment une représentation singulière d'une des structures clé de la dramaturgie : le personnage.

Le personnage se situe effectivement dans le faisceau des autres structures dramatiques que sont essentiellement l'espace-temps, la diégèse et la parole. Le personnage, qu'il soit présent ou absent, se construit dramatiquement par la parole. Dès lors, un lien ténu travaille la parole, le personnage et la portée éventuellement marionnettique du drame. C'est la raison pour laquelle, Julie Sermon ayant amorcé des recherches sur les théâtres dits « de la parole » en se focalisant sur la question du personnage et de sa mise en crise au XX^e siècle,⁸⁰⁴ dans le sillon des travaux de Robert Abirached,⁸⁰⁵ a mis au jour les enjeux d'écriture et les effets de représentation propres à la transformation du personnage en « figure ». Partant du constat que nombre d'auteurs contemporains n'employaient plus le terme même de « personnage » pour désigner les actants de leur théâtre mais évoquaient plutôt la « figure », auteurs par ailleurs fréquemment mis en scène de manière figurale par le biais de dispositifs relevant des théâtres de marionnettes, Julie Sermon a forgé le concept de « dramaturgies marionnettiques » et l'a défini comme un nouveau régime de théâtralité.⁸⁰⁶

Le détour auquel procèdent alors ces dramaturgies qui emploient des effets marionnettiques est effectivement particulièrement novateur et marque un tournant esthétique

⁸⁰³ SARRAZAC, Jean-Pierre, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p. 62.

⁸⁰⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

⁸⁰⁵ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

⁸⁰⁶ SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral* n°48, automne 2010, pp.113-127 ; « L'acteur décentré (marionnettes, mannequins, objets, machines) », particulièrement « Théâtre de figures, théâtre par délégation », *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 80-128.

majeur dans les théâtres du XXI^e siècle auquel appartient la poétique éfouienne. Le constat de nouvelles poétiques d'écritures contemporaines liées à la figuration conduit donc sur les territoires marionnettiques. Dans ces réflexions esthétiques, la marionnette/le marionnettique apparaît comme une « technique » permettant de renouveler les régimes de théâtralité et de réhabiliter la notion de figure dans son sens fort.⁸⁰⁷ C'est aussi la raison pour laquelle ces travaux inclinent naturellement vers la présence robotique et transhumaniste sur les scènes contemporaines qui questionnent de manière abyssale les tréfonds de la figure humaine. Qu'il s'agisse des dramaturgies du texte ou du plateau, la marionnette est donc devenue, notamment depuis les années 2000, un moyen sensible pour lire et appréhender les œuvres théâtrales. Les artistes de l'écriture et/ou de la scène y ont d'ailleurs fréquemment recours. Cet essor du marionnettique à la fois dans l'écriture, qui a évidemment des répercussions actoriales (ces textes appellent des représentations marionnettiques), et sur la scène (c'est-à-dire même dans le cas de la création uniquement de plateau), dénote une forme d'accomplissement de certains projets (pourtant souvent utopiques à l'époque) avant-gardistes puisque la marionnette et ses avatars apparaissent partout comme des supports de pensée et d'expression idoines à l'ère contemporaine.

Les mutations de l'écriture, depuis ce qu'une partie des études théâtrales pense sous l'angle de la « crise du drame », et les renouvellements scéniques qu'elles impliquent, ne semblent donc pas être les uniques raisons ayant conduit le théâtre contemporain, de manière globale, à inclure le marionnettique dans ses processus de création. En d'autres termes, les voies expérimentales que permettent ces techniques font que leur présence n'est pas exclusivement imputable à un certain traitement du matériau textuel. Une interpénétration entre la présence du marionnettique au sein de l'écriture et sur la scène, agissant simultanément, mais parfois sur des modes très différents, en renouvelant les expressions théâtrales (aux confins de la statuaire et de certains mouvements picturaux à l'époque du dialogue des arts notamment), a accentué cette présence en la rendant de plus en plus importante. La marionnette relève donc au théâtre d'une culture de l'inédit et c'est, en général, une radicalité esthétique remarquable qui se fait jour par son usage sous les multiples formes qu'il est possible d'en faire. Cette présence accompagne donc avec de plus en plus de force la « crise du drame » telle que théorisée par Jean-Pierre Sarrazac qui a montré le bouleversement formel de la structure dramatique et la manière dont ce dernier était advenu

⁸⁰⁷ SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural> (consulté le 21.08.2018)

par de nouveaux modes d'énonciation au théâtre. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leur ouvrage sur les *Théâtres du XXI^e siècle*⁸⁰⁸ mettent justement en lumière ce lien qui unit l'essor marionnettique aux « nouveaux territoires du dialogue ». Or, si Kossi Efoui appartient à ces nouvelles poétiques du drame moderne et contemporain c'est précisément parce que la majorité des éléments caractéristiques de ces écritures, sans annihiler toutefois leurs singularités respectives, président également à son geste. A la fois geste textuel et geste scénique à l'intérieur de l'espace de l'écriture : geste texto-scénique ainsi que nous l'avons donc appelé au fil de ces pages.

Ainsi, Julie Sermon a démarré ses recherches autour de la « figure », et nous renvoyons d'ailleurs à sa thèse de doctorat⁸⁰⁹ pour une définition lexicale étymologique et analytique de ce terme, en proposant le concept d' « effet-figure » pour qualifier les nouvelles modalités typologiques du personnage dans le théâtre contemporain. Ce faisant et au fil des années, mais toujours en envisageant la structure personnage, elle a dégagé « trois grandes modalités, interdépendantes, du devenir-figure du personnage : son devenir-image, son devenir-artéfact, son devenir-*persona* ». ⁸¹⁰ De l' « effet-figure » (titre de sa thèse), au « théâtre des figures », ⁸¹¹ Julie Sermon a d'abord parlé de « dramaturgies figurales » avant d'évoquer l'image des « dramaturgies marionnettiques », concept qui fut primordial pour nos recherches. Dans l'ouvrage autour du *Personnage théâtral contemporain*, ⁸¹² co-écrit avec Jean-Pierre Ryngaert, les deux auteurs dressent, ainsi que Julie Sermon avait pu le faire dans le cadre de sa thèse, une nouvelle typologie de la notion de personnage (dont elle précisera que les variations ne scellent pas pour autant la disparition absolue), à travers un renouvellement de l'usage de la liste, de l'onomastique, de la composition des discours en montrant comment le personnage contemporain se donnait de plus en plus à voir comme une créature poétique, portant fréquemment la langue, la parole, comme un masque, et étant à la fois le support de la polyphonie, du mouvement, de l'hétérogénéité au sein même du texte dramatique. Le personnage se fait donc surface plastique et espace de jeu pour l'écriture qui

⁸⁰⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁸⁰⁹ SERMON, Julie, *L'Effet-figure: états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁸¹⁰ SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural> (consulté le 21.08.2018)

⁸¹¹ SERMON, Julie, « le Théâtre des figures » : une histoire de (la) représentation », in *Théâtre/Public*, n°184, « Écritures scéniques contemporaines », Gennevilliers, 2007.

⁸¹² RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recombinaison*, op.cit.

agite des questions liées à l'engendrement « monstrueux », à la surexposition et donc, bien sûr, à des effets d'apparitions. Instabilité, motilité signalent un théâtre qui se joue « dans la parole », selon des dynamiques de flux, et, la singularité de ces figures émanent parce que le personnage est « littéral » qu'il se pense comme une entité partition⁸¹³ (alors liée à la parole action), entre jointures et disjointures, corps et voix, rythmes, matières et oralité. Ils sont parfois des « corps d'oralité » au sein desquels les anciennes structures dramatiques se voient dissolues. La figure est une entité souvent abordée comme la construction poétique libre.

Ces effets de multitudes, de jaillissements et d'intermittences, concernent une certaine approche du personnage rendant alors compte d'une pensée singulière du concept de personne ou d'individu. De tels effets comprennent également, par capillarité, les autres structures dramatiques, à commencer par le rapport à l'action et à la parole dont l'envergure dialectique s'atténue au profit de : « dramaturgies de la conversation »⁸¹⁴, des effets de choralité⁸¹⁵, un usage poétique de la didascalie, des remises en question au sujet du personnage incarné/incarnable (qui est parfois « support narratif »⁸¹⁶ et auquel se substituent encore l'apparition, la silhouette - c'est-à-dire caractérisé uniquement visuellement - et le masque), des effets de présences spectrales (revenantes), mais aussi certains effets de découpages. Quand les fables se multiplient, la « scénarisation [est] préférée à l'intrigue »⁸¹⁷ au sein d'une macrostructure. La figure est alors travaillée par son propre morcellement identitaire au sein de l'éclatement qui contamine le récit lui-même. Le personnage, aux prises à la fois avec des formes de narrativité, de picturalité et de dialogue, rejoint alors l'évocation du « corps-texte » tel que présenté en amont. Or Sylvie Chalaye définit le théâtre de Kossi Efoui par le balbutiement et la discontinuité :

Kossi Efoui interroge amnésies et réminiscences, ses dialogues se déploient par bribes, avec des points de suspension et se perdent dans les méandres des détours de l'histoire et des mythes oubliés [...] Il développe une écriture palimpsestique qui avance avec des manques, des trous, des absences... Les dialogues se construisent en ellipses, comme si de grands pans de l'aventure manquaient inexorablement. Le fil diégétique contourne les manques et l'histoire se construit en épaisseur chez Kossi Efoui, comme des strates archéologiques, les fils chronologiques se superposent et se tressent en une seule cordelette où les nœuds font bégayer la narration.⁸¹⁸

⁸¹³ Sur la partition : SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane (dir.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (XXe et XXIe siècles)*, Paris & Dijon, Les Presses du Réel, 2016.

⁸¹⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain*, op.cit. p. 80.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁸¹⁸ CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention. » in *Cultures Sud*, article paru en 2010, URL : www.culturessud.com (consulté le 12.09.2018)

C'est la silhouette de Io qui apparaît et disparaît dans les interstices du texte comme dans celles des œuvres postérieures pour représenter son surgissement intermittent dans les interstices de la mémoire et du temps. Enfin, nous pensons bien sûr à leur onomastique :

Happy End

Parasol
Parapluie
Le chœur des zélateurs bénévoles
La speakrine coryphée
Le chœur des archéologues
Les quatre prime
Homo Nimbus
Homo Fréjus
Homo Lupus
Homo Britannicus
Le chœur des micros baladeurs
U (le général)

Concessions

L'homme de cave
La diva
La mère
L'homme au long manteau noir
Les Winterbottom (W1, W2, W3...)
Le coach aveugle
La petite boxeuse
L'étudiant

Io (tragédie)

Anna
La marionnette de Io
Le Hoochie-koochie-man
Masta Blasta
Le fils de la mère

1.3. Les figures du drame : des esprits sans corps

Si le personnage et la dramaturgie chez Kossi Efoui correspondent de manière plus ou moins complète à ces typologies extra-identitaires et pluri-discursives, mises au jour par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon au sujet d'auteurs comme Valère Novarina, Philippe Minyana, Noëlle Renaude ou Roland Schimmelpfennig, il s'en éloigne aussi sur plusieurs points qui sont précisément ceux constitutifs d'enjeux relevant bien du figuratif et pas seulement du « figural ». Nous dirions donc qu'à l'instar des multiples détours qui caractérisent la progression dramaturgique chez Kossi Efoui, la marionnettisation ne concerne pas que le personnage et le geste figural entre en ligne de compte, de manière moléculaire, dans cette composition globalement hybride qui vise néanmoins à rassembler l'épar pour faire advenir une figure aussi insaisissable et métaphysique soit-elle. La figuration opère donc pour « donner corps » par reconfiguration. C'est pourquoi un passage par une forme de défiguration (le texte se présentant en lui-même pour Kossi Efoui comme une figure) est

nécessaire à la manifestation finale qui érige en quelque sorte un nouvel être en scène. Dès lors, par tous les procédés finalement transfiguratifs évoqués entre autres par Julie Sermon, Kossi Efoui emprunte au « théâtre figural » pour servir son processus figuratif, ce dernier recouvrant selon nous pour enjeu principal une révélation du rapport animiste ontologique de l'être humain à la nature, un rapport que ce dernier s'est efforcé d'éradiquer, sans toutefois y parvenir totalement, dans la volonté de domination et l'expansion industrielle qui constituent ce que Gaston Bachelard appelle le « complexe prométhéen ».⁸¹⁹ Il impose donc la figure invisible à notre esprit, une entité se voulant, de manière immanente, une figure narrative puisque sa seule apparition s'offre sur le mode d'un récit mnésique, comme une poétique de la mémoire donc.

Ces données, enrichies du caractère finalement plutôt dramatique, même de manière intermittente, du théâtre de Kossi Efoui, chez qui on peut relever une dialectique discursive, des situations dramatiques, des actions (projets, décisions, intentions et force mobilisées malgré l'entrave pour y parvenir sont constitutifs du contour des personnages éfouien) dans des dialogues qui bien qu'empruntant au poétique demeurent souvent empreints du réalisme de la parole et attachés à un espace qui s'il n'est pas géolocalisable (où relève d'un espace symbolique), demeure néanmoins identifiable (un marché, un studio de cinéma, un port, un trottoir, un carrefour, un plateau de télévision). Kossi Efoui offre effectivement d'un texte à l'autre, un nuancier des usages du matériau dramatique moderne, entre *théâtre figural*, *postdramatique*, exploitant le motif de la « crise » (de manière polysémique ici puisque la mise en crise du drame concerne la mise en crise des personnages qui, de fait, n'est pas appelée à demeurer éternelle mais pour la résolution de laquelle travaille le drame lui-même), *théâtre épique*, forme contée... Au sein d'une même pièce, le matériau varie et les personnages également, de personnages ils peuvent devenir figures, de figures ils peuvent aussi devenir personnages, c'est-à-dire se « remplir » petit à petit puisque la scène (épique) permet l'accomplissement de la résilience qui est le phénomène d'enrayement du vide, de la béance identitaire qui travaille en premier lieu le personnage. La forme dramatique est à la fois discontinue et continue selon les séquences, c'est ce qui fait également la motilité intrinsèque du matériau. Elle est, enfin, à la fois action et parole-action puisque ce théâtre met en scène des entités qui « cherche la vie » c'est-à-dire qui cherchent à amorcer l'« action » et qui y parviennent, même poétique, ou symboliquement parfois. Et, comme l'indique Julie Sermon : « la convention n'est jamais stabilisée une fois pour toute : le spectateur est face à

⁸¹⁹ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, (1938), Paris, PUF, 1985.

un monde où tout est possible, où tout s'invente, se découvre et se déchiffre au fur et à mesure du spectacle, l'acteur étant finalement moins le dépositaire d'un personnage que celui qui accompagne le spectateur dans la compréhension de ce langage multiforme. »⁸²⁰

Dans leurs définitions du « théâtre figural », Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, précisent en effet :

[...] nous parlerons, en reprenant les termes de Jean-François Lyotard et de Gilles Deleuze, d'un régime « figural » de la représentation chaque fois que les écritures engagent un procès de figuration qui n'est plus figuratif (illustratif, narratif), mais performatif (poétique, rythmique). Dans les théâtres de la parole-action, le personnage, désinstrumentalisé, est moins évacué qu'il ne change de statut : sur scène, il ne re-présente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet langage. [...] En faisant s'enchaîner des plans narratifs et des états énonciatifs discontinus, en configurant des systèmes de réalités parcellisées, avec de brusques sauts de l'un à l'autre, sans hiérarchisation, les écritures figurales épuisent la tentation [d'un] jeu rationalisé [...] [au profit de l'] exploration chromatique de la voix [...] à la différence du personnage traditionnel qui relève d'une esthétique de la plénitude et de la clôture des significations, la figure n'est pas dans un rapport homothétique avec le monde. Parce qu'il participe de dramaturgies de l'esquisse, de l'amorce, du montage, de l'ellipse, il en constitue plutôt une image biaisée, trouée, transformée par un filtre textuel qui ne renvoie que partiellement, ponctuellement à la « réalité » : sur scène s'affirment de nouveaux modes de figuration, qui privilégient les phénomènes de disjonction, de fragmentation, de citation. Dans la mesure où la parole dit tout et, d'une certaine manière, fait tout, il est vain de chercher à tout représenter, de tout vouloir montrer : l'enjeu de la représentation est plutôt d'inventer la nature du rapport entre le dit et le visible.⁸²¹

Or, si nous souscrivons à la plupart de ces affirmations, la parole dramatique éfouienne y procède davantage pour révéler et faire advenir quelque chose. C'est pourquoi elle tend à flouter, à effacer, dans un geste qui se veut souligné. Ce dernier est effectivement exécuté à vue pour attirer l'attention sur lui et rendre l'absence plus visible que la présence. Le masque éfouien correspond donc à ce que Florence Dupont définit sous les traits du masque grec (en opposition à la théâtralité latine) :

A la différence du *prosopôn* grec la *persona* romaine n'est pas un visage, le visage du personnage qui se substituerait à celui de l'acteur. [...] Le *prosopôn* ne masque pas, il donne à voir. Au contraire le masque romain, désigné par le mot *persona*, masque le visage de l'acteur, ce qui se voit sur les représentations figurées où le visage est bien présent sous le masque. Il cache le visage de l'acteur sans pour autant lui substituer un autre visage.⁸²²

⁸²⁰ SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire Théâtral*, N°48, 2010, pp. 113-129.

⁸²¹ RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain*, *op.cit.* pp. 162-164.

⁸²² DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p.155.

Chez Kossi Efoui, nul besoin de défigurer l'acteur puisqu'il est pour lui directement pourvu du masque au sens grec du terme dans la mesure où Kossi Efoui assimile la matérialité du visage à un masque. Il convient donc à l'acteur de se saisir de son visage comme l'espace du masque pour révéler la duperie du réel. Une fois ce geste incorporé, l'acteur étant son propre masque théâtral, il pourra parfois convoquer l'espace romain du masque, la *persona*, pour faire résonner les voix de l'invisible mais surtout, il s'en saisira (comme dans *Io*) à l'évocation de l'Absent pour lui conférer une matérialité affichée et loquace bien qu'appartenant à l'espace de l'infra-audible. Il l'affichera alors, l'exposera, le portera sans toutefois jamais l'endosser. Le masque est alors le témoin et le signe mnésique. Globalement, chez Kossi Efoui, l'usage du masque permet de rendre visible notamment les différentes voix qui hantent le tissu textuel et qui se manifestent par le biais de l'intertextualité, des citations et de la transtextualité parfois simplement allusive. *In fine*, nous pourrions considérer que l'acteur se donne à voir, à l'instar du personnage, comme une *persona* car c'est qu'il en va de l'image même de l'homme. Nous dirions donc, qu'à nouveau, la vision éfouiienne est hybride puisqu'elle emprunte à la fois à la théâtralité grecque et à la théâtralité latine dans la perspective de la figure du conteur afrodescendant qu'il est essentiel de garder à l'esprit et qui répond à nouveau d'une pratique animiste du masque, c'est-à-dire que l'objet (même dématérialisé) peut être porté sans qu'il soit pour autant le lieu d'une quelconque incarnation.

Si chez Kossi Efoui le personnage n'est pas totalement figuratif, la représentation l'est. Par ailleurs, les procédés de défigurations passent essentiellement par des descriptions physiques et une organicité de la parole qui ramène sans cesse à l'usage évocateur d'un corps tout à la fois illustratif, narratif et performatif. Les figures éfouiennes représentent par ailleurs bien des idées (l'aliénation, le corps colonial, le corps décolonial, la marginalité, le corps violé, violenté, séquestré, etc.) et sont souvent l'objet de personnification ou d'allégorie quand elles ne sont pas des avatars de figures mythologiques. Elles s'imposent comme des forces d'apparition, pour reprendre le vocabulaire de Julie Sermon, par la parole qui engage une spectacularité permanente, une poïétique affichée, mais elles se donnent à voir au prisme d'autres éléments (historiques, philosophiques, anthropologiques et politiques) que leur seule apparition poétique, et qui vient mettre le réel à distance en l'instaurant comme illusion, comme feinte :

Le latin *ingere* (« modeler »), duquel dépendent étymologiquement « figure » et « fiction », a aussi donné en français le verbe feindre. On peut poser que parler d'un théâtre de figures et non de personnages, c'est justement renouer avec un jeu et une

représentation visiblement mis en forme, où l'imaginaire est fabriqué à vue et non fondé sur le faux-semblant. Alors que le mode ontologique du personnage est celui du vraisemblable, qu'il tire sa légitimité de définitions et de conventions présumées, celui des figures relève du potentiel : elles débordent le champ des expériences connues, des existants référencés, donnent lieu à un imaginaire inédit – mais toujours tenu à distance du simulacre. La question n'est jamais tant de croire ce qu'on voit et ce qu'on entend que d'assister à la recréation ludique de l'être et du monde en paroles. Les figures, *a priori* sans épaisseur, se voient en ce sens conférer une fonction sans commune mesure avec les divers rôles que le personnage a pu endosser : sans vérité qui déterminerait leur être en substance, par essence elles deviennent l'image en acte de la nature éminemment « constructiviste » du langage. Les écritures figurales ouvrent des espaces de jeu du réel, c'est-à-dire des espace-temps non plus « en reflet » mais « à côté », en puissance, où les données du langage, de l'homme et du monde, sont soumises à d'autres lois, obéissent à d'autres mouvements, donnent lieu à de nouvelles formes d'énonciation et d'apparition. Sur scène, on voit des acteurs se livrer à un jeu qui ne vise aucun sens définitif, ne s'arrête jamais sur un absolu : tout l'intérêt est dans les zones de transformation, de déformation, les passages, que les écritures ménagent dans et par les actes de parole, les jeux de langage, de ladite réalité à la prétendue fiction.⁸²³

Le procès de figuration éfouien est donc à la fois figuratif et performatif dans la mesure où le figural sert l'apparition d'une figure. Le figural est donc un détour à l'instar de la marionnette et répond par conséquent aussi de ce que Julie Sermon pointe dans son approche des « dramaturgies marionnettiques » :

L'adjectif « marionnettique », d'un usage très courant dans le petit monde des praticiens, connaisseurs ou amateurs de la marionnette, reste un néologisme pour la langue officielle. L'emploi de ce mot, qui n'a rien de jargonnel, est d'abord le fruit d'une loi linguistique imparable, dite « du moindre effort », qui veut que les usagers d'une langue cherchent à toujours diminuer leur effort articulatoire, et donc, réduisent le nombre de mots et de sons à prononcer : aux expressions composées – « de marionnettes », « pour marionnettes », « avec marionnettes » –, est ainsi préférée une épithète synthétique. Pour ma part, faire l'économie de ces tournures prépositionnelles présente un avantage d'ordre théorique : ne pas présumer que seuls les textes écrits et pensés pour les marionnettes engagent une théâtralité « marionnettique » ; considérer au contraire le marionnettique comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'homme, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme.⁸²⁴

Dans cet article qu'elle reprendra au sein de l'ouvrage sur les *Théâtres du XXI^e siècle*, Julie Sermon donne la mesure d'un théâtre de la désincarnation bien qu'il soit généralement peuplé d'assignations corporelles très concrètes saturant le système des images : « mettre l'acteur en effigie, c'est opposer à l'idéal de fusion (de l'interprète dans son personnage) et de

⁸²³ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁸²⁴ SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire Théâtral*, N°48, 2010, pp. 113-129.

confusion (de la scène et de la vie), propre au naturalisme, une esthétique fondée sur la distance, la séparation, l'étrangeté ». ⁸²⁵ Ces « dramaturgies marionnettiques » opèrent donc selon des procédés d'abord imputables à la scène et au régime actorial par des effets de déshumanisation, de dépersonnalisation et de gestualités dans le but d'afficher l'artificialité de l'évènement dramatique :

Outre ces effets de focalisation externe, qui tendent à faire de la scène le castelet de l'auteur et de son écriture, la qualification visuelle des personnages les marionnettise d'autant plus qu'en les réduisant à une silhouette, elle évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition. Ce ne sont pas des identités substantielles que proposent les dramaturgies marionnettiques, mais des personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits. ⁸²⁶

Quand ces procès sont visibles au sein même de l'écriture, il convient donc désormais de parler de langage « marionnettique », c'est-à-dire, quand le théâtre met en scène des entités « ramenées à leur condition de créatures poétiques ». ⁸²⁷ Ainsi, selon Julie Sermon « marionnettiser la langue, les situations, les personnages, et à leur suite, la présence et le jeu des acteurs » ⁸²⁸ est bien le propre de cette nouvelle dramaturgie qui s'expose selon plusieurs modalités : les jeux d'apparition/disparition, des effets-silhouette, un découpage par cadrages, vignettes, une discontinuité à la fois narrative, énonciative et poétique (vectrices de polyphonie), une instabilité à la fois motif, objet et sujet confinant au déséquilibre (dans son sens polysémique) et lisible jusqu'à la présentation typographique de la mise en écriture du texte. De l'organique au mécanique, dans ces théâtres, les situations prolifèrent autant que les apparitions et ces effets de marionnettisations sont assez explicites pour se faire « à vue » ⁸²⁹ :

Etre bricolé, hybride, manipulé, la marionnette entre en résonance avec l'époque, que l'on se figure moins sur le mode du bel et logique ordonnancement aristotélicien, que comme un complexe miroitant, parcellisé et interactif, de pouvoirs et de réalités hétérogènes. En cela, et bien que l'on résiste à cette idée, on peut considérer la marionnette comme l'une des formes de représentation et des images le mieux ajustées aux effets d'agencements mobiles, de connexions et bifurcations multiples, propres au « devenir-schizo » (Deleuze, Guattari, 1972) de l'homme et du monde contemporains. ⁸³⁰

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ SERMON Julie, in RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^e siècle*, op.cit., p. 93.

⁸³⁰ *Ibid.*

Ces effets de présences marionnettiques, qui opèrent aussi par collages et juxtapositions, sonores, vocales et/ou textuelles, ont bien souvent à voir avec des problématiques liées à la solitude et à la mère et convoquent fréquemment le théâtre comme espace « primitif » (au sens de premier) du rituel. Ces théâtres tiennent de ce que Julie Sermon pointe comme une « beauté de mort et [un rapport aux] corps glorieux », ⁸³¹ corps prométhéens, aux prises avec des réflexions sur l'image de soi et l'altérité (entendue ici au sens large), la fragilité et la perfection de la technicité : « sur scène prend forme un monde peuplé de figures ambiguës, gémellaires, où les frontières de l'animé et de l'inanimé, du réel et de l'artificiel, sont poreuses, flottantes, indécises ». ⁸³² Julie Sermon fait alors notamment un parallèle entre les poétiques de Tadeusz Kantor et de Gisèle Vienne en évoquant un certain rapport constitutif de la figure ayant à voir avec le « fétichisme » ⁸³³ qui « questionne le champ de nos icônes contemporaines et, à travers elles, le devenir-image des corps ». ⁸³⁴ Notamment chez Gisèle Vienne, les phénomènes de syncopes sont alors à rapprocher d'un parasitage de l'organique qui s'infiltré par intermittence dans les interstices, pour ramener du vivant – mais dans une dynamique traumatique puisque ce corps vivant, parlant est aussi un corps souffrant – par « pulsions chaotiques ». ⁸³⁵

Or, ces questions sont bien celles qui sont au cœur de l'œuvre éfouienne qui s'attaque aux dogmes et aux idéologies pour penser l'image et les représentations notamment du corps de l'homme en dehors ou par-delà les visions matérialistes, stéréotypales, conformistes et les déterminismes. Néanmoins, chez Kossi Efoui, si les identités sont figurales, notamment de par leur onomastique et leur errance ontologique, elles ne sont pas totalement vidées d'une forme d'intériorité et le remplissage, la reconstruction devient même le nœud majeur de l'« intrigue ». Julie Sermon dans ses analyses, relève davantage des situations dans lesquelles l'individu est annulé par une surexposition du corps, il devient alors « corps sans esprit ». Chez Kossi Efoui, la surexposition du corps notamment dans le contenu des paroles, tient de ce qu'il est intrinsèquement l'objet de la quête des entités actanciennes : le corps est donc en fait absent, absenté, disparu, disséminé, liquéfié... Il s'agit par le théâtre de reconstruire le corps justement. Ainsi, ces voix de personnages sont en quête d'un corps – mais d'un autre corps, un corps qui ne serait pas « carcéral ». Par des effets similaires, les enjeux dramatiques semblent donc en revanche ne pas converger complètement avec ce que relève Julie Sermon

⁸³¹ *Ibid.*, p. 101.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*, p. 102.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

bien que la question du « devenir-figure » soit selon nous centrale également chez Kossi Efoui :

Aussi peut-on dire, en fin de compte, que les écritures marionnettiques sont avant tout celles qui marionnettisent le langage, en montant, démontant et remontant les rouages fondateurs de la dramaturgie : l'action, la fable, le dialogue, mais surtout, la parole, soumise à différents procès de manipulation, déformation et transformation poétiques qui la rendent étrange, et à sa suite, frappent d'étrangeté ceux qui la portent. Comme le note B. Clément dans l'essai qu'il consacre à l'œuvre de S. Beckett : « La désarticulation de la phrase va de pair avec la « déstructuration » du personnage dont il ne reste plus qu'un corps sans esprit. » (Clément, 1994, p. 92) « Corps sans esprit », c'est-à-dire, privé de la mesure et de la rationalité qui d'ordinaire président au langage et assurent la communication – privation qui indéniablement altère la capacité du personnage à faire illusion d'individu. Mais « corps », malgré tout, dans le sens où cette parole, pour échapper aux règles d'usage, n'en est pas moins fortement structurée, architecturée, animée selon des logiques immanentes à l'écriture, dont la chair poétique a force d'apparition.⁸³⁶

Esprit sans corps, le personnage éfouien n'est qu'intériorité, c'est aussi la raison pour laquelle tout le drame prend la forme de ce qu'il a par ailleurs intériorisé. Le personnage chez Kossi Efoui est donc un être sans corps, c'est pourquoi il est aussi *Sans ombre*, pour reprendre le titre de sa dernière pièce, et interroge par la même la quête transhumaniste de l'homme qui cherche manifestement à se débarrasser de son corps quand tant de voix errantes en sont dépourvues et nous hantent alors collectivement. Tout au plus est-il lui-même une ombre, une silhouette qui passe ou une voix qui se réincarne dans de multiples avatars. C'est tout l'enjeu de la performativité de la parole : faire advenir un corps. Si le corps est partout et « déborde », c'est parce que la cérémonie théâtrale vise justement à le convoquer et à le restituer, à lui rendre son intégrité. Le truchement de la marionnette conditionne alors l'avènement de cette figure nouvelle convoquée dans sa corporéité. C'est pourquoi, chez Kossi Efoui également, si l'acteur « ne manipule pas une marionnette, il devient alors, en quelque sorte, son propre manipulateur » dans un geste qui se voudrait métamorphique. Voilà pourquoi il serait impossible de parler d'incarnation : le personnage n'a effectivement aucun corps solide, ce dernier ayant été totalement anéanti dans la violence, c'est son esprit que l'on retrouve à l'état d'expression dans le corps du drame et qui vient témoigner de l'anéantissement, de la torture et de la disparition de son enveloppe charnelle. Effets similaires néanmoins, ces deux enjeux figuratifs en sens inverse (corps sans esprit *versus* esprit sans corps) sont selon nous issus d'une base commune qui concerne la mémoire du trauma et le traitement du corps vivant.

⁸³⁶ *Ibid.*, pp. 97-98.

Néanmoins, les polarités inverses qui semblent cliver par le vide d'un côté ce qui travaille les poétiques analysées par Julie Sermon et, de l'autre, celle de Kossi Efoui sur laquelle repose notre thèse, nous ramènent au clivage Nord-Sud qui oppose historiquement les cultures occidentales aux cultures africaines et qui fondent une histoire en opposition dans laquelle l'Occident s'employa par domination et impérialisme à phagocytter et à détruire tous les corps de l'histoire « noire » (c'est-à-dire corps humain, corps social, linguistique, historique, culturel, etc.). Ce glissement inverse que nous venons de relever ne concernerait-il alors pas justement la manière dont le sujet contemporain aurait assimilé ces antagonismes historiques : un surplus de corps vidé d'intériorité (déshumanisé) d'un côté, un corps détruit – supprimé - mais une survivance de l'esprit et de ce qui fonde l'humanité, comme unique élément tangible sur lequel s'appuyer ? Matériel et matérialisme (en surplus) contre âme et animisme là où tous les éléments matériels ont justement été usurpés.

1.4. Les « lieux de la scène » : une place pour les anonymes

Quoi qu'il en soit, les territoires de la figuration sont ici d'ordre politique et c'est une histoire commune qui travaille les sous-bassement de ces dramaturgies aux prises avec les difficultés du contemporain à assumer son existence de manière positive et à se projeter dans l'avenir en s'imaginant au sein d'une communauté :

Donnant forme à des identités, à des comportements et à des relations, si ce n'est inédit, en tout cas, qui assument et revendiquent leur part d'artéfact, les dramaturgies marionnettiques, par les écarts et les décalages qu'elles créent, les distances et les médiations qu'elles ménagent, ouvrent des espaces de *jeu* du réel, au double sens, ludique et mécanique du terme. A l'heure où les voix du « réalisme » politique, économique et social, imposent à tous et chaque jour davantage l'autoritarisme de leur pensée unique, le champ des possibles qu'inaugure ce jeu est non seulement nécessaire mais salutaire. En effet, si la marionnette apparaît comme l'image métaphorique des rapports de domination et de manipulation, elle est aussi, depuis toujours, l'endroit où ces rapports s'inversent, s'échangent, sont subvertis. Sur la scène figurale, c'est une réalité en devenir qui se fabrique et qui prend forme, dans la circulation, les interactions et la remise en jeu continues des signes, des présences et des pouvoirs, dans le questionnement ininterrompu de l'origine de la parole, des corps qu'elle traverse, et des représentations qu'elle conditionne.⁸³⁷

Le trauma est au cœur des écritures qui se définissent par l'éclatement de la forme, à l'image de la dissolution des valeurs fondamentales liées à la communauté et à la

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 98.

dissémination du corps dans l'histoire des conflits armés. Ce trauma existentiel est, par exemple, celui qui est à l'œuvre chez Beckett, mais il se traduit également par toutes les poétiques de plateau ou de textes qui éprouvent littéralement la représentabilité de l'existant par le biais d'écritures qui n'ont d'autre but que l'exploration physique de la représentation. Ces écritures passent effectivement par des outils restés longtemps propres aux théâtres de marionnettes comme l'affirme alors encore Julie Sermon :

Les écritures pour marionnettes sont en ce sens des dramaturgies essentiellement non-aristotéliennes. Les fables qu'elles racontent ne prennent pas la forme d'un « bel animal », système organique qui veut que chaque partie mène à l'autre et ne se comprenne qu'en fonction d'un tout dramatique continu, homogène et unifié. Ce sont des dramaturgies de l'instantané et de la variété, où les actions et les situations se succèdent selon des plans diversement cadrés et montés, qui n'entretiennent pas forcément de rapports de vraisemblance ni de nécessité. [...] À rattacher, au mieux, au flux de conscience, c'est une parole accidentée, aux mouvements, aux reliefs et aux altérations imprévus, qui vient littéralement agiter le corps de celui qui l'énonce et, à sa suite, de celui qui l'écoute : la marionnettisation de la langue et du personnage vient, pour ainsi dire, marionnettiser l'oreille et l'esprit du spectateur, dont la réception ne peut se frayer que des voies cahotantes, entièrement dépendantes des tours et détours que prend la parole.⁸³⁸

A la croisée des arts plastiques, musicaux et cinématographiques et, sous l'influence du théâtre épique, ces écritures marionnettiques mettent en scène des entités selon un principe que Julie Sermon nomme « logologique ». Chez Kossi Efoui, la parole dépend de l'être qui l'anime puisque sans spectacle, pas de corps pour les voix. Néanmoins, par co-structuration, tout est intriqué, l'être théâtral dépend aussi de la parole qui l'anime et le comédien est le *medium* qui fait advenir tout en s'accomplissant par « remplissage » en tant que corps social reconnecté aux voix mnésiques. Corps « de paroles [tels que configurés] par l'écriture »,⁸³⁹ ces processus renouvellent intrinsèquement l'approche dramaturgique notamment parce qu'ainsi que nous venons de le voir, bien que la marionnette et un certain terreau historique puisse leur être attribués en commun, les modalités typologiques de fonctionnement de leurs écritures ne se déploient quasiment que dans leurs singularités. Toutes différentes les unes des autres, elles sont à proprement parler quasi impossibles à systématiser et sont appelées autant qu'elles appellent l'hybridité et les mutations, à évoluer, à se transformer dans l'avenir... Ce qu'elles inscrivent donc profondément dans l'historiographie théâtrale, c'est avant tout le mouvement – l'animation – et non plus l'appartenance à « un » mouvement, à une unicité méthodique relevant du canon même quand il s'agit parfois d'une mise en crise de ce dernier.

⁸³⁸ SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n°48, automne 2010, pp.113-127.

⁸³⁹ *Ibid.*

Comme l'évoque Jean-Pierre Ryngaert, les auteurs « racontent » toujours des fables et, nous avons dit combien Kossi Efoui était pour nous un véritable « faiseur d'histoires » : « Des histoires, ils en écrivent toujours, et quand on croit qu'elles ont disparu, elles se réimposent quand même au creux des imaginaires de ceux qui écoutent les voix dispersées ». ⁸⁴⁰ Le théâtre éfouien est effectivement l'espace des voix dispersées. Il est musique :

C'est un chant d'amour sans paroles. C'est la légende des mannequins.
C'est le chant des êtres sans corps, c'est la voix des corps dispersés.
C'est le chant qui dit:
Puisque son corps n'a pas été retrouvé
Il faut bien que tu ressuscites sa musique. ⁸⁴¹

Les « êtres sans corps », « la voix des corps dispersés », renvoient au « peuple du blues » que nous avons déjà évoqué. Si ces effets sont seulement allusifs dans les premiers textes de Kossi Efoui, ils tendent à devenir de plus en plus clairs notamment entre *En Guise de divertissement* et *Le Choix des ancêtres*. Identités figurales, corps pris dans la danse de l'errance, sans identités discernables, la transe du théâtre les fait advenir dans un flux transfiguratif qui finit, comme dans nombre de cultures extra-occidentales au sein desquelles la cérémonie funéraire permet de réconcilier l'âme et le corps, de les rassembler après que soit survenue la mort, par recomposer la corporéité perdue, par ramener les membres dispersés au gré d'une histoire marquée par les transhumances diasporiques :

[...] il y a les ancêtres dont la mémoire habite le temps des légendes. Et ceux qui entrent en transe, qui sortent de leur enveloppe pour traverser les territoires des esprits, disent les reconnaître comme des êtres sans corps défini, sans forme définie, des êtres qui n'ont plus de couleur précise, ou dont la seule couleur est celle d'une voix. Cette musique est celle du peuple du blues, le peuple du blues n'a pas de couleur précise, le peuple du blues n'a pas de place précise. C'est une musique, c'est une marche et c'est une danse, dit L'Ancêtre sans nom. [...] Le peuple du blues qui dessine sa place avec la plante de ses pieds. ⁸⁴²

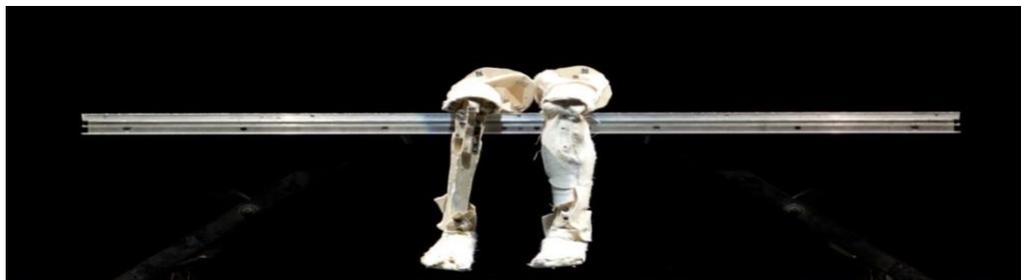


Figure 57 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁸⁴⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre, in RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^e siècle*, op.cit., p. 9.

⁸⁴¹ EFOUI, Kossi, *En Guise de divertissement*, inédit, op.cit., p. 19.

⁸⁴² EFOUI, Kossi, *Le choix des ancêtres*, inédit, op.cit., pp. 31-32.

La place de ces figures sera finalement celle de la scène, du théâtre. Elles passent ainsi d'état d'âmes, statut figural, à l'état de figures au sens propre et plastique du terme. Elles sortent du flou pour recouvrer une forme par le drame, un drame « figuratif ». La nouvelle *Sans nom propre* illustre ce phénomène puisque, dès l'ouverture, le lecteur est interpellé par le décalage entre le titre « éponyme » et la voix unique (la nouvelle, comme pour *Volatiles*, adopte le registre du discours rapporté mais s'apparente à un monologue) qui parle d'une figure s'appelant John van Alstein, « un personnage » chez qui on ne trouve rien de « frappant », et au sujet duquel le narrateur confie « on ne peut rien pressentir de lui ». ⁸⁴³ Le décalage s'accroît quand on comprend que celui qui est censé ne pas avoir de « nom propre » est bien ce John van Alstein. Néanmoins, et c'est tout l'objet de la question, ce nom n'est effectivement pas le sien en propre et il se trouve, par ailleurs, qu'il le relie à une histoire qui n'est pas « propre ». Ce dernier a hérité son nom d'un ancêtre esclave ayant pris, comme c'était le cas au moment de l'abolition, le nom du maître. Kossi Efovi évoque donc la dépossession s'inscrivant parfois au cœur de ce que l'on a de plus intime, ici le nom. C'est précisément ce type de réalités, demeurant actuelles, qui génèrent la sensation à l'origine de la monstruosité que nous avons déjà largement évoquée.

Toute la fable se construit en partant d'un zoom sur le visage de ce personnage atypique nommé John van Alstein qui est accoudé au comptoir d'un bar. De là, le narrateur dézoome petit à petit en opérant par analepses et le récit se referme sur le tableau de ce personnage initial disposé en position fœtale, yeux ouverts, bouche fermée, sur fond d'un air de jazz probablement en attente de sa propre mort. Il n'y a donc pas d'actions à proprement parler car sur le temps du présent de l'énonciation, le lecteur ne bénéficie que des éléments lui permettant de comprendre comment John van Alstein en est arrivé là. Néanmoins, le récit en focalisation interne permet d'alterner, voire parfois de superposer d'autres scènes se situant dans des temporalités antérieures : une conversation avec son frère, une autre avec son collègue, le Professeur Babalola, l'idée qu'il se fait de l'histoire de son ancêtre esclave d'un van Alstein à partir des carnets de comptes d'un capitaine du XVIII^e siècle ou encore la scène transcendante juxtaposée à la scène métamorphique finale qui évoquent, avec érotisme, l'échange d'un baiser « denté ». ⁸⁴⁴ C'est surtout la typologie de cette figure, John van Alstein, qui est intéressante car elle fonde véritablement l'écriture de la nouvelle. Construit comme un portrait, le style de l'écriture reproduit ici le geste de la caméra. En effet, le récit s'ouvre sur

⁸⁴³ EFOUI, Kossi, *Sans nom propre*, op.cit., p. 173.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

un portrait, celui du visage et du « regard ahuri » de John van Alstein. Le narrateur nous décrit longuement ce visage, comme dans *La Fabrique de cérémonies*, ce qui lui confère le statut de masque voire de « masque neutre » car, ce faisant, il en vient à évoquer l'absence de profondeur du personnage.

Kossi Efoui joue d'ailleurs de cette neutralité pour éviter l'écueil morphotypique puisque jamais il ne sera question de la couleur de la peau de John van Alstein ni même de ses origines implicitement africaines américaines. Ce dernier apparaît alors sous une forme marionnettique, comme un individu rongé par la dépression peut se voir relégué dans des attitudes mécaniques *a priori* dépourvues de vitalité. Sa chosification est entérinée par le fait que la société le renvoie une forme d'invisibilité (on pense alors au magistral roman *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*).⁸⁴⁵ D'ailleurs, lui-même semble vouloir à tout prix passer inaperçu, voire s'oublier lui-même, l'alcool ouvrant le récit et le sexe le clôturant. Parmi les multiples évocations (le frère, les femmes, l'ancêtre), il n'y a finalement qu'un seul autre personnage sur lequel nous puissions vraiment nous appuyer : le professeur Babalola. Pure construction symbolique, tout chez lui le renvoie à sa fonction de personnage de l'action puisqu'il va être à l'origine de la révélation que semblait attendre le héros de la fable. Son nom, Professeur Babalola, est aussi loufoque que son allure : il est paré de multiples colliers de perles, d'un couteau sacrificiel, d'un chapelet, d'un sac de divination ; que sa profession : c'est un prêtre vaudou qui débarque du Togo pour travailler dans la publicité ! L'épilogue nous fera comprendre la teneur métaphorique du symbole. Babalola incarne le vaudou, le blues, le jazz, la liberté en somme... celle qui n'est accessible à l'exilé qu'à condition de se réinventer au travers d'une autre fiction (corps poétique). Le « monde est un théâtre » et le fait que John van Alstein soit comédien n'est pas anodin. Kossi Efoui file la métaphore de son geste théâtral (mise en abyme) avec cette figure qui se décline comme un masque neutre et dont l'emploi est justement de donner vie à des masques fictionnels.

Dès l'amorce de la nouvelle, le visage de John van Alstein se signale par son « regard ahuri » rappelant la figure du « revenant » comme portant un « masque de vieillesse qui fige les traits » tout en étant dénué de rides. Kossi Efoui développe, à travers la description de ce masque, l'idée que le visage de l'homme accumule des rides tout au long de la vie comme autant de questions sans réponses que ce dernier ce serait posées. Comme si le « vrai » visage de l'homme n'advenait qu'à la vieillesse de ce dernier et que la manière dont il sera façonné tout au long de sa vie n'est qu'un processus en devenir, comme une longue gestation : « un

⁸⁴⁵ ELLISON, Ralph, *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*, (1952), Paris, Grasset, 2002.

parcours en négatif des rides qui révéleront plus tard le visage enfin moulé : un travail souterrain et de longue haleine auquel se rapportent tous les efforts d'une vie, dont l'unique but est de réduire la large palette des expressions à cette ultime mimique ridée dans laquelle, dit-on, peut se lire tout le passé d'un homme ».⁸⁴⁶

Un nom est un marqueur identitaire et un marqueur culturel. Il est lié à une langue particulière qui le relie également à la question de la nationalité, un concept dont nous avons déjà dit que Kossi Efoui le remettait en question. Tout ceci nous renvoie à la notion de frontières, de territoires et de nomination. Si nommer c'est faire advenir, le nom est, à l'instar de tous les éléments de langage, source de méfiance chez Kossi Efoui. En effet, et il en sera question dans cette nouvelle, le nom officie souvent comme masque de la réalité des choses. Ainsi, le titre, marqué par une absence accentuant la problématique nominative, renvoie à la facticité du nom « van Alstein » du personnage principal – ce nom qui est donc le siège du drame de sa vie qu'il porte sur le visage comme un masque – autant de signifiés renvoyant finalement à un élément plus concret : la mémoire de l'esclavage. La dénomination de l'esclave, que l'on rebaptisait une fois vendu, équivaut à une défiguration. Mise en regard de l'injonction qui lui sera faite d'apprendre à nommer dans une langue nouvelle et, par conséquent, d'endosser une nouvelle identité, de nouveaux codes, afin d'intégrer un nouvel espace référentiel ; cela appuie l'illustration que fait ici Kossi Efoui de la construction d'une figure (le maître façonne l'esclave) comme on construirait une marionnette, une poupée, autrement dit, un être inanimé à qui son créateur/manipulateur insufflerait l'illusion de la vie. La facticité du réel est entérinée par la critique qui est aussi faite *via* la société qui emploie John van Alstein, de la mondialisation, du capitalisme, de l'exotisme, de la manipulation des annonces publicitaires et tous les corollaires qui constituent les penchants néfastes des sociétés néolibérales. Ainsi, la métaphore n'est pas mise en scène mais plutôt habilement suggérée par les éléments du récit. La portée allégorique n'en est que plus puissante et nous saisissons bien le lien entre chosification-relégation-territoire-mémoire-facticité du réel et marionnettique, qui explique pourquoi tant de spectres et de figures sans noms (et donc sans corps) hantent les textes éfouiens.

A nouveau, l'épilogue nous permet de comprendre que la voix narratrice est celle du personnage principal, John van Alstein, dont l'esprit s'est absenté de son corps quand la vie l'a quitté. Sa voix nous parvient donc du domaine des esprits et sa langue, à nouveau, est celle des « oiseaux », une langue transfrontalière. La référence à *The Sphinx* d'Ornette Coleman

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

nous ramène à l'histoire du jazz, du blues et à la construction de la nation Américaine qui s'est faite notamment grâce à la traite de milliers d'esclaves... La quête métamorphique, la référence au ciel, la position fœtale et l'impasse clairement déployée sur fond d'un air de saxophone laissent penser à un suicide final du personnage. Le début du texte nous revient alors et le masque neutre évoqué par le narrateur fait sens : John van Alstein est symboliquement mort depuis toujours. Le théâtre de Kossi Efoui travaille par la parole et la torsion du langage à rendre compte de la torture subi par les corps avant leur dispersion, comme cendres de fumée, leur disparition. Dès *Le Carrefour*, la quête du corps est explicitement verbalisée par La Femme :

Je rêvais d'un corps
Un corps élastique
Un corps ouvert
Qui délire
Je rêvais d'un corps.⁸⁴⁷

Si chez Kossi Efoui le corps dramatique est l'endroit d'une figuration que l'auteur s'emploie donc à dessiner sous les traits du visage, la figure, pour mieux en signaler la recherche, la défiguration de cette entité matérielle qu'est le texte passe non seulement par la langue qui confère une place prépondérante à la description du corps malmené, mort, enfermé, amputé ou disparu, mais aussi par différents motifs que nous avons déjà évoqués. Parmi eux, nous souhaiterions aborder ici celui de la « parole tordue » en regard au « langage des oiseaux ». Torture des corps et torsion du langage sont, dans toutes les œuvres de Kossi Efoui, le signe de la marginalisation et de l'ostracisation de l'individu. C'est à ce motif que répond l'image de la « parole tordue » que l'on retrouve dans de nombreux textes dont *Oublie !* : « On ne saura jamais quelles étaient ces visions, mais l'histoire dit qu'ils se mirent à pleurer et que, pour la première fois, on laissa vivre un homme à la parole tordue ».⁸⁴⁸

Dès *Le Carrefour*, c'est ce type de parole « tordue », à laquelle la pensée dominante ne comprend rien précisément parce qu'elle est anticonformiste ou qu'elle représente le contre-pouvoir, qui chasse Le Poète de la cité. Dans *Le Corps liquide*, elle est l'origine de la honte des fils et leur justification face à l'inqualifiable : le parricide. Dans le récit de la mère, le père

⁸⁴⁷ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit., p. 88.

⁸⁴⁸ EFOUI, Kossi, *Oublie !*, op.cit., p. 12.

« traînait depuis longtemps cette réputation de poète public »⁸⁴⁹ et, comme il déclamaient des poèmes plutôt que les textes bibliques, il fut accusé de blasphème :

Un jour, il y a longtemps, le père est entré dans l'église en titubant, juste à ce moment-là. Il a crié :

*Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas sœur du rêve
Puissé-je user du glaive et mourir par le glaive !
Saint Pierre a renié Jésus...et il a bien fait.*

Et l'assemblée a désapprouvé le père, l'a honni, lui et son nom, et son surnom, et son prénom, et son nom de famille, et sa filiation, et sa réputation. Le père traînait depuis longtemps cette réputation de poète public. Et le Révérend James, ahuri, a cru comprendre que ces quatre vers étaient un blasphème de sa composition. Il a crié *Anathème !* et le père a répondu *Baudelaire*. Je crois que c'est depuis ce moment précis où il allait être la neuvième heure que ses fils se sont mis d'accord pour le détester, ce poète dont tout le quartier disait que c'était une chose à pas croire. Détesté, j'ai dit ? Non, méprisé d'abord, puis dédaigné, donc évidemment insulté dans le dos. Dénigré, ce poète qui prenait trop de place jusque sur le chemin de l'école où ses enfants étaient moqués. Ha ! Ha ! Les braillards du type qui déclame.

Depuis ce moment précis où il va être la neuvième heure, depuis que l'assemblée l'a désapprouvé et que tout le quartier l'a récusé, les fils ont eu envie de tuer le père.⁸⁵⁰

Ce même principe préside également à la fable du *Faiseur d'histoires* puisque ce sont les visions de Jan, que tout le monde remet en question, qui le conduisent devant le tribunal. C'est aussi la raison pour laquelle les Histrions cherchent en permanence le « bâillon » de l'Oiseau dans *En Guise de divertissement*. Cette « parole tordue » pour l'opinion commune est la langue des oiseaux. Elle est comme un message provenant du passé puisque ces signes sont ceux dans lesquels on peut lire « le monde des esprits ».⁸⁵¹ Ainsi, la langue des oiseaux est à proprement parler la langue du personnage éfouien, cette entité figure, esprit sans corps, qui ne peut donc exister qu'au travers de la fiction et dans l'espace du plateau. Par ses signes et par ses codes, mais aussi par son rapport à l'illusion, le plateau offre la possibilité de faire adhérer le commun à une autre réalité, même momentanée. C'est donc dans cet espace de « cérémonie » que peut se déployer un langage singulier qui n'a pas d'équivalent dans l'espace réel. La langue des oiseaux représente la matière poétique faite langage. On la retrouve depuis *Volatiles*, jusqu'à *L'Ombre des choses à venir*, où elle figure sous forme de lignes, bâtonnets, tracés sur l'espace de la page.

Dans *Le Carrefour*, le Poète est cette figure maudite rejetée par la force des choses sur les routes puisque les autorités la traquent inlassablement. La parole poétique est cette parole du

⁸⁴⁹ EFOUI, Kossi, *Le corps liquide*, op.cit., p. 45.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ EFOUI, Kossi, *Volatiles*, op.cit., p. 14.

détour, de l'à côté, qui ne correspond pas forcément à l'opinion commune ou à l'idéologie en place et qui chez Kossi Efoui a aussi à voir avec la transe du poète médium ou encore la vision platonicienne de la poésie qui était alors appréhendée comme une « transe divine ». Le rapport organique au corps qui se déploie dans l'écriture éfouienne rappelle enfin les textes et la pensée d'Antonin Artaud concernant la souffrance d'exister. Artaud prônait, par ailleurs, un usage de la langue « désaxée » qui trouve un écho dans l'approche équilibriste de la parole éfouienne qui travaille l'absence du corps, le vide, la béance, par un usage sensible de la retranscription du rapport que le corps entretient à la pesanteur. Que devient la parole sans cette pesanteur qui est propre au corps dans l'espace du réel ? Cette dynamique traduit aussi la place du corps humain dans l'espace qui est le nôtre, un corps qui, s'il est maltraité et/ou méprisé, n'a cependant pas naturellement sa place ailleurs... Entre équilibre et déséquilibre, c'est l'ensemble de la structure dramaturgique qui vacille, chancelle, tremblote... elle est comme touchée par des convulsions, des soubresauts... Elle se fait aussi parfois flottante ou encore clignotante avant de n'être qu'une voix et plus qu'un son...

1.5. Le corps surface de signes et de symboles : un support de résistance

Il nous a déjà été donné d'explorer le motif de la transe et nous avons dit, par ailleurs, la récurrence des voix et des figures prophétiques dans ce théâtre, notamment de la présence de Prométhée mais aussi de La Femme, qui lit l'avenir dans un bocal d'eau dès *Le Carrefour*. Mais le prophétique est inhérent au geste éfouien, geste théâtral rappelons-le, puisqu'il se signale également dans le court, mais néanmoins essentiel, texte critique : *Le Théâtre de ceux qui vont venir demain*.⁸⁵² Travailler les systèmes de représentation, c'est travailler les outils qui les véhiculent, c'est-à-dire les mots depuis lesquels les idées prennent aussi forme dans ce théâtre des paroles. C'est toute la portée du motif de la naissance, de l'engendrement, du langage du placenta – langage poétique, surface de modelage par la langue, de figuration donc - le matériau textuel est comme une poupée qu'on modèle (nous reviendrons sur la portée résiliente qui concerne une approche fétichiste de la poupée). Dans l'idée de figuration de la naissance d'un « corps-texte », à quoi renvoie alors l'espace ?

Pour Kossi Efoui, le texte est précisément l'espace qu'on a intériorisé. Il est espace d'intériorité qui permet par conséquent de donner une forme à l'informe. C'est aussi pourquoi

⁸⁵² EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *op.cit.*, pp. 7-10.

Kossi Efoui dit « écrire dans le théâtre des marionnettes », ⁸⁵³ c'est-à-dire un construit qui s'entoure et qui construit des figures venant de l'invisible. L'homme reclus du *Carrefour*, si l'on part du présupposé qu'il n'a plus de corps, qu'il n'est qu'esprit, ne sait même pas comment conférer une matérialité à sa propre voix. Comme par un processus magique, il convoque l'espace du théâtre de marionnettes pour indiquer le geste à faire pour que sa mémoire puisse se déployer et qu'à défaut de retrouver son corps ou celui de La Femme qu'il a tant aimé, on se souvienne matériellement par la création artistique du moins qu'ils aient existé. Et si ce personnage est bien réel, il y a fort à parier qu'il soit occupé lui-même à modeler les pantins de son théâtre imaginaire comme on masserait longuement l'argile pour sculpter le souvenir du corps de l'être que l'on a perdu, que l'on rêve ou que l'on se rêve. Cela signifie que Kossi Efoui écrit au cœur d'un geste d'engendrement pour faire « exister » des êtres qui n'ont *a priori* pas d'existence formelle.

Si béance et morcellement sont constitutifs des figures éfouiennes ainsi que nous avons pu le voir à travers plusieurs exemples extraits des textes de l'auteur, c'est bien parce que la figure se donne d'abord à lire ou à voir dans l'envergure de son érosion. La parole performative traduit le besoin de se réapproprier les éléments du réel à partir de rien. La parole permet d'accomplir le geste qui fait advenir, qui fait exister, alors que la dépossession et l'absence de contours représentent initialement l'entrave paradoxale des figures du drame. Ainsi, ce type de parole performative figure en soi l'accomplissement d'un geste qui est le symbole du geste créateur. Le théâtre de Kossi Efoui se donne à lire dans une fructueuse intranquillité qui n'a de cesse de questionner le geste d'écriture et la nécessité à laquelle il répond tout en interrogeant politiquement le principe de l'œuvre poétique dans l'espace social mais aussi son rapport à la mémoire, à une certaine prise en charge de la mémoire. C'est pourquoi, aux motifs de la case vide et la naissance, se superpose celui de la page blanche (qui est d'ailleurs le principe scénographique de *La Conférence des chiens*) :

Le Traqueur : Tu écris dans un livre déjà écrit ?

Le Voyageur : J'écris dans les marges et sur la dernière page blanche. Tu sais, cette page blanche dans un livre, ce n'est pas étrange ça ? Au bout de trois cent cinquante recto-verso en petits caractères serrés, tassés, hop, une page vierge et fière comme un jour du Seigneur. Un gag, tu crois ? Eh ben non. Explication. Tous les livres tentent de dire la même chose : « Au commencement...au commencement... » Regarde, j'ouvre au hasard... Tu peux lire.

⁸⁵³ EFOUI, Kossi, « Ecrire dans le théâtre de marionnettes », *manip Le journal de la marionnette*, n° 49, THEMMAA, 2017, p. 23.

Le Traqueur : « Les personnes hypertendues ont tout intérêt à tremper dans l'eau tiède... »

Le Voyageur : Mais non, regarde entre les lignes, là. « Au commencement... au commencement... » Alors cette putain de page blanche, c'est la preuve qu'on y arrive pas. C'est un vaste interligne qui continue de faire tic tac, tic tac, Lequel fait naître l'autre ? le tic ou le tac ?⁸⁵⁴

La question n'est pas d'accomplir le geste mais de trouver la place, le lieu où le faire advenir. L'écriture éfouienne, si elle se veut fugitive et instable – l'approche historique nous ayant permis de mettre en relief cette esthétique comme une posture auctoriale relevant de la subversion – est surtout une culture de la marge et de l'espace entre les lignes qui sont autant de vides à occuper pour la pensée et où les voix peuvent percoler. Et, de fait, si l'auteur procède à une réécriture de l'histoire il le fait bien dans un « livre qui a déjà été écrit ». Dans la création afrodescendante, la défiguration concerne une reconfiguration de l'existant dans les interstices des récits établis, des images stéréotypées, dont on refuse de voir que leur seule vérité renvoie aux chimères fantasmagoriques que nos ancêtres ont voulu nous



Figure 58 *La Conférence des chiens*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux

inculquer, notamment à travers des mises en spectacles (nous évoquons là par exemple les zoos humains) pour nous amener à rêver « l'autre » et à l'aimer même parfois avec autant de toxicité que ces figures de mères dévorantes. Cultiver l'espace de la marge et du détour, c'est aussi créer cet autre espace : « dessiner sa place », là où l'on voudrait plutôt nous faire rester à

⁸⁵⁴ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., p. 47.

la place que l'on nous aurait assignée. Ces écritures disent la béance de ceux qui n'ont justement que l'imaginaire comme espace d'appartenance.

Et, il y a toujours quelque chose à dire même quand le livre est écrit, il y a toujours de quoi pousser les mots pour se faire une place comme dans *Voisins Anonymes* ou encore mettre la tragédie entre parenthèses comme pour Io, afin de se réapproprier l'espace et de créer de l'alternative. On peut toujours mettre la tragédie entre parenthèses et refaire le récit, le décomposer et le recomposer. La page blanche symbolise l'espace construit par l'auteur pour y déployer son récit. La Cie Théâtrale Inutile s'empare de ce motif et le matérialise scénographiquement. Le geste théâtral que Kossi Efoui déploie symboliquement sur sa page blanche se voit alors doublement mis en abyme quand l'espace du plateau représente lui-même l'endroit du récit et du geste d'écriture. Il s'agit d'un théâtre où les corps et les espaces sont à inventer. Récit contre récit, figure assignée contre figure fugitive, le texte est ce corps qui se déploie dans l'espace de la page blanche. Il est donc parfois lui aussi concerné par l'érosion car il n'est pas que peuplé de voix, il est intrinsèquement lui-même appréhendé comme un peuple. Le livre, nous l'avons vu en première partie, revient de manière récurrente à travers des personnages de poètes ou d'auteurs, comme dans *Volatiles* où le cahier finit d'ailleurs concrètement par prendre la parole : « *Où est passé le temps ?*, dit le quatrième cahier ». ⁸⁵⁵ La personnification signe une fois de plus un rapport symbiotique entre le geste d'écriture, l'objet-espace dans lequel ce geste se réalise (ici la cahier mais fréquemment la scène) et le texte qui compose le geste lui-même mue alors en « corps-texte ». De fait, dans *Volatiles*, l'écrivain dont il est question tout du long n'est en fait plus en vie. De lui, ne reste que les cahiers retrouvés...

Dans le roman *La Fabrique de cérémonies*, dont l'épilogue reprend à lui seul la majorité des éléments esthétiques esquissés au cours de notre étude :

[...] des cahiers d'où surgissent, de temps en temps, des citations accrochées à un angle ou pointant en plein centre, libérant tout autour la page blanche comme un rayonnement, des bornes on dirait, disséminées dans un désert aux pistes disparues ou peut-être jamais tracées. Farce ou mirage ?

La page blanche : une page désertée plutôt, un dépeuplement sous l'effet d'un cataclysme ou d'une érosion, ne laissant subsister que ces fragments de mots, citations arrimées à quel texte invisible, introduction au vide de quel livre à jamais en souffrance, restes ou épaves d'un ouvrage dévasté à la naissance ou plutôt mutilé à mort dès sa conception. On pense à quelque texte ancien disparu, dont il ne reste que des bouts recousus sur des pages poinçonnées de [...] ⁸⁵⁶ / Musique : *Nous n'avons pas*

⁸⁵⁵ EFOUI, Kossi, *Volatiles*, *op.cit.*, p. 54.

⁸⁵⁶ Le crochet fait partie du texte.

le temps de nous rappeler, comme ceux qui nous ont précédés, les paravents de toile, la fraîcheur estivale d'une décor de photographie ancienne, l'enfant et sa grande mèche artificielle sur le front, comme ont pu se rappeler ceux qui sont venus avant sur de grandes barques de carton peint, en maillots à rayures, et ont été photographiés en leur temps, mais pas nous presque sans espace déjà, sans lieu même vers lequel tourner le visage pour rester enfin comme des statues de sel, pour rester encore, mais où ?... (José Angel Valente) / Chartreuse du Busca, janvier 1999 – Hôpital Tenon, juin 2000⁸⁵⁷

On notera par ailleurs l'ultime ruse qui consiste à ne pas détacher l'information habituellement paratextuelle de la période de rédaction de l'ouvrage et, notamment, de sa date et lieu de commencement et d'achèvement. Ces informations relèvent pourtant d'un caractère paratextuel et concernent l'auteur plus que le personnage de la fiction. Dans ce flux, tout s'est alors agrégé à la fois les mots, les sons, les voix, les visages, les corps, les époques et les lieux. Si la naissance revient à nouveau de manière obsédante sous le sceau du « commencement » qui est aussi le début du récit et qui porte l'idée de la construction d'un monde qui, chez Kossi Efoui, équivaut poétique à un « être », elle clôt ici le roman puisqu'il est fait mention de l'hôpital Tenon qui est une maternité parisienne, la date, quant à elle, semble réaliste et semble effectivement coïncider avec l'arrivée d'un heureux événement chez l'auteur lui-même.

La naissance répond donc à la défiguration qui renvoie elle-même à l'érosion intérieure des voix dissidentes dont on a malmené les corps (tortures, barbarie, chosification, extermination, déportation, mauvais traitements infligés aux corps dans l'espace public). Les voix d'une mémoire de l'oppression engendrent alors chez Kossi Efoui une culture du corps comme support de résistance. Si béance, dépossession et effacement sont les structures premières de la figure éfouienne, ces personnages « sans ombre » renvoient à l'image que l'individu afrodescendant Noir a et se fait de lui-même. Ce théâtre d'allégories, s'appuie donc logiquement sur les ressorts marionnettiques qui, comme l'a montré Marie Garré Nicoara, sont des lieux de « théâtralisation de l'imaginaire ». Or, nous avons déjà dit que chez Kossi Efoui, l'imaginaire demeurerait le seul espace d'appartenance du personnage. Il s'agit de construire des figures contre les figures dans lesquelles le corps noir a été enfermé jusqu'ici : toujours renvoyé à sa plastique, chosifié, automatisé, rendu machine de travail, de guerre, corps-objet, corps-animal, corps-monstrueux, corps-figure (par exemple dans les pratiques du *blackface*) ... Dans *Enfant, je n'inventais pas d'histoires*, ce qui marionnettise les personnages, c'est l'impression qu'ils donnent de ne pas savoir eux-mêmes s'ils appartiennent

⁸⁵⁷ EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, op.cit., pp. 251-252.

vraiment à la vie ou plutôt à une illusion de vie. Les êtres dépeints sont motivés par la nécessité de transfigurer le réel par la parole (le réel ne pouvant être concrètement modifié, ces derniers n'en ayant pas le pouvoir) pour survivre. Ils sont, notamment, comme des pantins que seuls la faim et le vide animent encore.

Ces dynamiques ne concernent pas seulement le théâtre de Kossi Efoui, même si ce dernier semble assez emblématique d'un traitement figuratif rendu explicite par la présence d'un lexique et d'éléments liés au marionnettique. Au-delà d'une mise en effigie interne à l'écriture, la poétique éfouienne aborde la langue comme un matériau pur. C'est ce qui donne la sensation d'une substitution du personnage à l'écriture devenant alors actant à part entière et répondant donc d'un processus d'animation de la fable visant à instaurer une forme de commémoration de l'Absent par l'interface théâtrale, fut-elle intériorisée, imaginaire. Kossi Efoui crée, par ailleurs, une esthétique dans laquelle la marionnette prend corps au sein de la dramaturgie et de l'écriture elles-mêmes par le truchement d'une tentative de matérialiser le processus de création et d'incarner l'avènement de la fable. Issu d'une multi-appartenance culturelle qui s'explique entre autres par l'histoire coloniale et les principes de l'impérialisme occidental, il se fait le chantre d'une hybridité qui conjugue l'héritage des dramaturgies d'avant-garde occidentales de la marionnette (où la crise du langage est à l'œuvre) avec un imaginaire activé par le *background* culturel du masque et de la statuaire, objet relevant du domaine du sacré et du rituel dans nombre de cultures, notamment en Afrique.

S'affranchissant des carcans d'une forme stricte où l'esthétique devait être favorisée sans jamais perdre de vue l'objectif essentiel selon lequel la forme devait servir le fond, les écritures contemporaines peuvent effectivement laisser libre court à la parole créatrice et aux différents « monstres merveilleux » que cette dernière peut faire jaillir ainsi que le démontre Julie Sermon en s'appuyant par exemple sur les figures de Valère Novarina fertilisées par les autres genres que sont la peinture, le cinéma, la photographie, la musique, la mode, les nouvelles technologies, etc. Le théâtre n'a cessé d'évoluer ces dernières décennies pour tendre de plus en plus vers un art dit de la « performance » (Biet, Danan, Féral) qu'on attribue à l'expérience dite *postdramatique* (Lehmann) et qui s'applique, comme évoqué plus haut, à « expulser le drame de sa sphère ». ⁸⁵⁸ La question de la théâtralité se pose alors plus que jamais quand le théâtre « à deux temps » ⁸⁵⁹ est substitué à des nouveaux modes de production du texte (l'écriture de/au plateau, la création collective, etc.) et quand le corps, haut lieu de la

⁸⁵⁸ DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 5.

⁸⁵⁹ GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1992.

performance, devient le détenteur privilégié d'une nouvelle forme de dramaticité, qu'il se fait, comme ce sera le cas chez Efoui : enjeu et support dramatique. Si la question de la survivance du texte de théâtre se pose aujourd'hui,⁸⁶⁰ il nous semble qu'elle signifie aussi que, si dans un premiers temps, le texte a été fécondé par de nouvelles pratiques ou par la rencontre avec d'autres langages que les artistes se sont efforcés de penser sur un plan hiérarchique commun, il semble que nous arrivions aujourd'hui à un essoufflement de ces langages non-parlés qui tendent à éclipser le texte lui-même.

Si Kossi Efoui n'appartient pas aux tenants de la dramaturgie classique, force est de constater qu'il ne fait pas non plus partie de cette nouvelle génération si paradigmatique d'une certaine forme de théâtre contemporain et son absence sur les scènes (nationales) en atteste. L'hyper-dramaticité de ses pièces en est même une caractéristique majeure : chez Kossi Efoui on parle, on se répond, on joue... mais surtout on raconte et on nous raconte un certain nombre de fables ! Tout en travaillant subtilement une tension entre inertie et mouvement, même si les figures éfouiennes ne commettent pas d'actions au sens classique du terme, les conflits intérieurs qui les déterminent ou les vides (quelque part également conflictuels au regard de l'histoire par exemple) qui les constituent, n'empêchent pas, comme dans *La Malaventure*, des actions plus concrètes et des conflits intersubjectifs, entre les individus figures et/ou personnages. Le texte n'est donc pas chez Kossi Efoui une question ni un problème, il reste le squelette qui structure l'événement spectaculaire et qui donne corps aux voix. Nous dirions, en revanche, qu'au sein même de l'écriture, le texte et/ou la fable sont traités dans un rapport non hiérarchique aux autres structures et matériaux dramatiques (comme cela est plus fréquemment le cas sur scène). Sa nature peut varier, il est « animé » car conçu sur une motilité poétique, les voix le hantent – l'enjeu étant de « rassembler ».

Même si les personnages de Kossi Efoui sont souvent des êtres anonymes ou désignés par leur fonction, ils restent les actants d'un drame au sens fort où ils continuent d'accomplir des actions dans un univers conflictuel, voire même dialectique, soit par des tentatives même empêchées, soit de manière anamnétique. C'est bien leur mise en action qui pose question puisqu'ils ne sont pas à proprement parlé des êtres « physiques ». Le détour par la marionnette, qui marionnettise, bien sûr, les différentes structures dramatiques, souligne davantage, concernant le personnage, une forme d'amputation symbolique qui a durablement modifié leur rapport au réel et c'est effectivement ce dont Kossi Efoui souhaite parler. Ces

⁸⁶⁰ DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010) ; *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013) et *Absence et présence du texte théâtral* (2018), Arles, Actes Sud.

corps absents ou marionnettiques, pris dans les méandres d'une forme de chaos atemporel, évoquent la crise identitaire mais aussi la désappropriation de soi, l'aliénation, les multiples formes d'exil, par l'histoire elle-même, forme de rapt intime que certains éprouvent sans pourtant l'avoir vécu à titre personnel. Au cœur de la portée cérémoniale du théâtre, les enjeux mémoriels se manifestent à travers la tentative de rendre corps par l'espace dramatique. Dès lors, le corps marionnettique qui officie comme l'autre « corps poétique » constitue en lui-même un territoire politique et se fait résurrection prophétique, c'est-à-dire présence convoquant à la fois le passé, le présent et l'avenir.

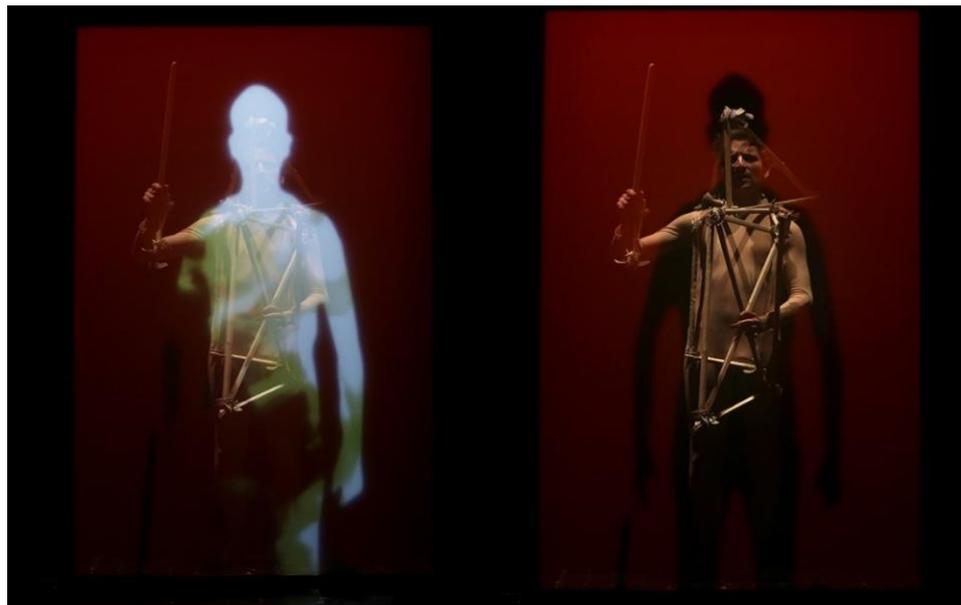
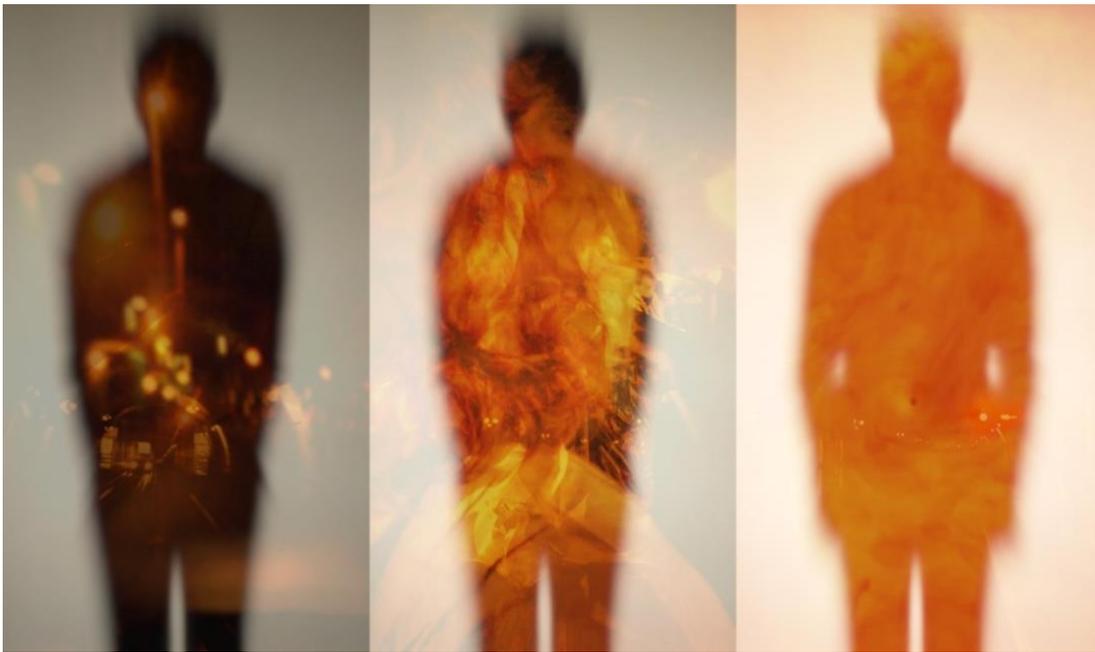


Figure 59 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

CHAPITRE 2 Territoires politiques de la figuration

2.1. La mémoire traumatique au prisme d'une langue marionnettique

Nourri d'une approche moderne de la marionnette qui relèverait donc davantage de ce que Julie Sermon et Didier Plassard définissent aux entrées « figure (approche esthétique) » et « figure (théâtre de) » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin ;⁸⁶¹ l'écriture chemine aujourd'hui de plus en plus vers une véritable rencontre de deux langages (la marionnette et l'écriture textuelle), longtemps considérés comme possiblement complémentaires mais appréhendés plutôt séparément.⁸⁶² Les travaux dans le champ des études sur les arts de la marionnette, les études de Didier Plassard autour des avant-gardes ou encore celles d'Amos Fergombé autour de Tadeusz Kantor permettent de penser les liens entre des dramaturgies de la crise identitaire et les grands traumatismes historiques dont hérite l'homme moderne, à l'instar des nombreuses thèses qui épousent les motifs de la violence⁸⁶³ ou les travaux qui explorent *La mémoire de la blessure au théâtre*.⁸⁶⁴ Ces études montrent effectivement « l'aptitude du théâtre à dire la catastrophe et la guerre, de façon distanciée, documentaire et/ou faussement réaliste ». ⁸⁶⁵ Ainsi, chez Kossi Efoui, on retrouve de manière plus ou moins explicite le traitement de certains sujets historiques et nous avons par exemple déjà réfléchi la question de la commémoration et de la reconstitution mémorielle dans *En Guise de Divertissement*.⁸⁶⁶ Si pour sa part Kossi Efoui s'inscrit à rebours de toute approche documentaire, ce sera aussi fréquemment le cas des scènes marionnettiques qui entendent rendre compte du trauma ou qui en font le sujet principal de leurs spectacles puisque l'approche mémorielle engage des questions de modes de représentation mais aussi

⁸⁶¹ CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op.cit. pp. 558-560.

⁸⁶² La marionnette reste un objet longtemps marginalisé. Souvent associé au spectacle muet, aux représentations jeune public ou à la satire dans l'esprit de l'opinion commune même si le théâtre contemporain s'en empare davantage en dehors des carcans depuis le XXe siècle, les créateurs conservent, en général, une tendance qui privilégie l'effet visuel (la plastique, l'image) au détriment du texte dramatique. Voir : BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930* (Belgique, France, Espagne), thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Université de Paris 4, 2007.

⁸⁶³ Voir : DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017 et LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belval, Circé, 2001.

⁸⁶⁴ LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, TEULADE, Anne, *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle*, Rennes, PUR, 2018.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁶⁶ Voir : DECHAUFOUR, Pénélope, « Béance, hybridation et morcellement du corps chez Kossi Efoui. Comment se souvenir sans reproduire ? », in GARRE NICOARA, Marie, POSTEL, Julie (dir.), *Corps béant, corps morcelé dans les arts scéniques et visuels*, Bruxelles, Editions EME, 2018.

concrètement de représentabilité du passé qui inaugure une « crise de la conscience historique ». ^{867/868}

Ces problématiques nous ramènent au geste du témoignage comme l'exprime Catherine Naugrette :

L'interrogation ultime, *l'utopie dernière*, suscitée par le travail à la fois difficile et créateur que mènent les artistes sur la mémoire et l'impossible oubli d'un passé catastrophique en même temps que sur l'anticipation hasardeuse d'un avenir obscur et incertain, concerne fondamentalement le pouvoir sans doute profondément cathartique, que peut encore avoir le théâtre contemporain, notamment dans sa capacité à *témoigner*, d'appréhender et de retrouver le sens de l'humain. ⁸⁶⁹

C'est tout l'objet de l'ouvrage collectif autour de la « mémoire de la blessure au théâtre » qui explore le geste testimonial comme un dispositif là encore ;

[...] primordial de l'après-guerre, répondant à la violence et au caractère sidérant des catastrophes contemporaines. [Cette] « pulsion de témoignage » ⁸⁷⁰ est aussi l'aboutissement d'une métamorphose esthétique de la forme dramatique, entamée à la fin du XIXe siècle et centrée sur la choralisation du personnage et la déliaison de la fable. Ainsi que le montre Sarrazac, l'évolution du personnage de théâtre depuis la fin du XIXe siècle le porte vers une posture réflexive : au lieu de servir de relais à l'action qui est réglée dans le hors-champ du passé, le personnage interroge son identité et ses mobiles, questionne le sens de sa présence au monde. Ce mouvement qui concerne le théâtre purement fictionnel chez Ibsen, Strindberg ou Tchekhov trouve une actualisation hyperbolique dans les pièces vouées à l'évocation des catastrophes réelles, quand le témoignage absorbe tout le champ discursif. La *diegesis* prend le pas sur la *mimesis*, le personnage devenant un « remémorant » ⁸⁷¹ : il fait retour sur une catastrophe achevée et convoque un passé dans lequel il est impliqué. ⁸⁷²

Les dramaturgies afro-contemporaines sont effectivement concernées par ce constat esthétique d'une métabolisation de la mémoire traumatique par le geste théâtral. Néanmoins et contrairement à d'autres poétiques, elles optent plus fréquemment, comme c'est le cas chez Kossi Efoui ou Koffi Kwahulé, pour une intégration métaphorique de ces évocations au sein même de la diégèse qui, par l'intime, renvoie donc au collectif. Si la représentabilité est alors questionnée par ces formes théâtrales, c'est parce qu'elle « comprennent » le dispositif

⁸⁶⁷ Voir : CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertesz, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁸⁶⁸ LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, TEULADE, Anne, *La mémoire de la blessure au théâtre*, op.cit., p. 8.

⁸⁶⁹ NAUGRETTE, Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », in DARMON, Jean-Charles (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 180.

⁸⁷⁰ Expression empruntée à COQUIO, Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

⁸⁷¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op.cit., pp. 216-217.

⁸⁷² LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, TEULADE, Anne, *La mémoire de la blessure au théâtre*, op.cit., pp. 8-9.

spectaculaire en réinterrogeant (comme c'est le cas pour une approche du cathartique) les pouvoirs du théâtre d'officier en tant que geste de résilience.

Ces textes ont mis au jour le rapport plastique de la mémoire traumatique au corps poétique. Ainsi, ce corps poétique – corps en quelque sorte métaphysique - vient en réponse à une mémoire douloureuse que le corps social ne peut plus enfouir dans le déni et l'oubli. L'époque de la modernité en arts et dans les systèmes de pensée en Occident est notamment marquée par les traumatismes des deux guerres mondiales et l'horreur d'avoir été confronté à la propension barbare de l'humain capable de perpétrer des crimes aussi atroces que ceux de la Shoah – premiers crimes de masses issus de l'industrialisation.⁸⁷³ Ce nouveau pan de l'histoire amène les hommes à repenser leur rapport au monde et les modes de définition de l'humain ainsi que ses systèmes de représentation. Les images choquantes de ces conflits désormais visibles, par le développement de la photographie et du cinéma,⁸⁷⁴ ne quittent plus les esprits, et les atteintes portées aux corps des individus – première arme de guerre - hantent durablement les mémoires. Le sentiment pour la société civile d'avoir alors été elle-même amputée d'une partie de son histoire dans des conflits générés par des instances extérieures, mêlé au brassage de populations que le caractère « mondial » des échanges guerriers impliquèrent, vont imposer un besoin de trouver de nouvelles formes de langages (y compris dramatiques) pour exprimer ces traumas. Ces violents événements historiques étant, par ailleurs, marqués d'un certain traitement désagrégeant du corps, on note la capacité du théâtre aujourd'hui à tenter, c'est en tout cas le geste de Kossi Efoui, de ré-agréger les morceaux (monceaux) de corps, entendus également comme corps social. Ainsi, la défiguration initiale dont semble souffrir la figure éfouienne mais aussi la forme dramatique elle-même qui n'est plus conçue selon l'ordonnement et la chronologie aristotélicienne, fait écho à cette figure de l'homme à la fois défiguré en tant que victime mais aussi en tant que bourreau. En effet, la figure humaine s'est vue défigurée au fil du temps et de la prise de conscience collective des méfaits historiques et de la violence perpétrée par certains hommes sur d'autres. La représentation du visage humain, allégorie de cette humanité, se voit aujourd'hui altérée et c'est sans doute cette même humanité qui a rejoint le domaine de l'irreprésentable.

C'est pourquoi, le corps se donne désormais à voir de manière spectaculaire comme un corps souffrant, béant, se violentant quand il n'est pas scéniquement violenté. Les poétiques de la marionnette offre d'innombrables possibilités de représentation et d'évocation plastiques,

⁸⁷³ ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.

⁸⁷⁴ RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, 1956 ; KARMEN, Roman, *Le jugement des peuples*, 1946.

notamment pour connoter métaphoriquement l'idée de défiguration, de démembrement, de décharnement... Ainsi, la marionnette connaît à cette ère du trauma un fort regain d'intérêt en passant de simple outil de représentation à incarnation d'idées métaphysiques, érigeant les esthétiques de la « mise en effigie »⁸⁷⁵ amorcées par les avant-gardes dès 1909, au rang de véritable philosophie. Kleist, Craig puis Kantor après eux, font d'abord du corps marionnettique le siège d'un laboratoire du langage ainsi que l'a montré Hélène Beauchamp.⁸⁷⁶ Si l'objet marionnettique, comme icône, a quant à lui toujours véhiculé quelque chose d'ordre mystique, par ailleurs relié à un animisme ancestral et commun à toutes les cultures ou à chaque âme d'enfant avant l'âge adulte (nous avons parlé et nous reparlerons du motif de la poupée) et qu'on le retrouve dans la majorité des civilisations de l'antiquité à nos jours, c'est bien la preuve qu'il est un *medium* que le corps social, à qui se destine en premier chef le corps poétique, s'approprie volontiers.

Cette transversalité moderne prend sens également dans l'évolution des arts, en général, et le développement de « l'image » par le biais, entre autres, du cinéma, et, dans le cas du théâtre, par le bouleversement fondamental des grandes réformes liées à l'espace scénique que vont successivement représenter l'avènement de la figure du metteur en scène et la révolution de la scénographie. Appia et Craig étant considérés comme deux figures de proue en la matière et faisant également office de pionniers dans le renouveau des arts de la marionnette. Dans cette époque marquée par les représentations macabres, le quotidien de la société civile est hanté par le « théâtre de la mort » et l'obsession kantoriennne de trouver un système de représentation qui parvienne à rendre compte du vécu traumatique dans une forme d'anticipation et surtout de la permanence des souvenirs. Il en va de même pour les expressions dramatiques qui prennent un tournant décisif en s'affranchissant petit à petit des règles et des canons classiques et issus du réalisme pour entrer progressivement dans l'ère des « nouveaux territoires du dialogue ».⁸⁷⁷

Fort de ce faisceau d'éléments auquel s'adjoint le rapport pour le moins complexe à l'histoire afrodescendante, et donc à tout un pan supplémentaire du vécu traumatique, puisque c'est l'expansion coloniale et les traites négrières qui permirent en amont l'essor de l'industrialisation, Kossi Efovi propose un théâtre éminemment contemporain qui trouve une pertinence de taille dans l'historiographie des expressions dramatiques et des modes de

⁸⁷⁵ PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992

⁸⁷⁶ BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne)*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Université de Paris 4, 2007.

⁸⁷⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, op.cit.

représentation liées à la violence et aux traumatismes. Il s'agit donc d'une poétique de la mémoire. A l'instar de nombreux auteurs de l'extrême contemporain, il s'inscrit dans un rapport ténu au politique tout en considérant la langue comme un matériau dans lequel il est possible de sculpter plusieurs langages qui seront eux-mêmes enrichis des multiples expressions scéniques une fois le texte porté au plateau.

De la « crise du drame moderne » (Szondi) à sa dimension « rhapsodique » (Sarrazac), du « théâtre postdramatique » (Lehmann) à l'avènement de la « performance » (Biet, Danan, Féral), la scène contemporaine qui explore l'intermédial et le transdisciplinaire semble s'être fait le chantre de la « poésie » - nous surprenant toujours plus, nous bousculant toujours davantage, sans qu'il soit désormais possible d'en classer les propositions en fonction de grands genres établis. La mutation du drame, reconnue de tous et à l'œuvre depuis la fin du XIX^e siècle, se caractérise par un nouveau rapport au corps d'une part, ce corps devenu la page sur laquelle s'inscrit désormais le drame (surface de projection et support de signification), et, d'autre part, par la volonté de représenter les réalités qui sont d'ordre métaphysiques / invisibles (particulièrement les enjeux mémoriels et les espaces mentaux). Au-delà d'une volonté affirmée de renouvellement dramatique, ce souci renvoie à des problématiques sociétales et historiques importantes et s'explique par les traumatismes des horreurs de masse qu'ont successivement égrené la Première et la Seconde Guerre Mondiale ainsi que tous les autres conflits armés d'une époque par ailleurs dominée par le règne de l'image. Ces différents éléments, qu'il s'agisse donc d'une aspiration à contrevenir aux modèles esthétiques en vigueur jusqu'alors en explorant la pluralité des écritures scéniques ou à exprimer une souffrance collective d'ordre indicible qui relate l'altération de l'image même de l'homme, ont conduit les créateurs à promouvoir la marionnette, et/ou le marionnettique, en en faisant le support privilégié de la construction d'un nouveau langage dramatique (Plassard, Beauchamp et Sermon).

Si Kossi Efoui dépeint des paysages et des situations « chaotiques » voire « post-apocalyptiques », il n'y est pas question de saisir l'homme dans son inexorable chute vers la catastrophe. Mais plutôt de considérer cette dernière comme étant déjà advenue et donc de penser les choses en termes de constats, de conséquences afin de se projeter dans un renouveau. Il déclare : « l'aliénation est désormais le terreau où doit tomber le grain. Et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle ».⁸⁷⁸ Xavier Garnier, dans l'article qu'il consacre à la

⁸⁷⁸ EFOUI, Kossi, « in « Post-scriptum », *Récupérations*, op.cit., p 45.

question du personnage et du « présent » dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui explique que :

L'écriture de Kossi Efoui fait de l'apocalypse cette expérience au présent qui ne saurait être vécue que par des (sur)vivants en quête d'une issue. Les (sur)vivants sont hantés par ceux que la menace a déjà emportés, ces « disparus » qui ne sont accueillis par aucun cimetière.⁸⁷⁹ [...] Le cadre géographique qui a été donné aux nations africaines porte les traces d'une « mêlée » et les cartes du continent sont des cartes d'état-major, des cartes à usage militaire sur lesquelles viennent s'écrire les lignes de force des stratégies mises en œuvre pour la pénétration et la conquête. Dans le contexte post-impérial où se situe Kossi Efoui, la géographie physique et humaine s'accroche aux mensonges des scénarios historiques mis en œuvre pour occulter la violence d'une « mêlée » toujours active. Il y a un mensonge stratégique des cartes et des chronologies que les récits de Kossi Efoui débordent de toute part. Le propos de Kossi Efoui est éminemment politique. [...] La prospection toujours continuée n'appartient pas aux histoires territoriales, elle est un éternel présent toujours actif, en mobilité permanente, qui sape les frontières. C'est un principe d'effondrement des discontinuités, y compris celles liées aux chronologies. Le récit, quant à lui, se déploie en surface : il suit les routes, longe les frontières, attend aux check-points. Les personnages tentent de mettre de l'ordre dans leurs souvenirs et raccordent les nouveaux découpages aux anciens, ils évaluent la distance entre les anciens leurres et les nouveaux. C'est dans ce jeu d'illusion que se déploie un temps narratif tissé d'analepses [...] L'énoncé configure l'énonciateur exactement comme les tracés issus de la mêlée de crayons ont configuré des pays. L'énoncé a une puissance de configuration. [...] Nos corps s'animent dans la profération des énoncés préexistants, conçus ailleurs dans des « mêlées » qui échappent à l'histoire et se déroulent en coulisse. Les slogans, les mots d'ordre, les instructions, les inscriptions publiques qui circulent le plus souvent en capitales d'imprimerie dans les romans de Kossi Efoui sont une émanation directe de forces obscures, qui ne font pas partie du décor. Le visage se défait dès lors que les énoncés qui l'animaient viennent à manquer. [...] La perte du visage doit être conjurée car elle témoigne de la permanence d'une réalité de violence dont ne peut sortir que de l'informe. Mais ceux qui ont pour mission de rendre le sourire aux survivants sont d'anciens « coupeurs de têtes », en prise directe avec la menace informelle. [...] L'apocalypse s'est installée comme une expérience durable, elle prend en tenaille les populations entre le leurre et la menace : le voile du monde est toujours sur le point de se déchirer pour laisser sortir les monstres. La seule échappatoire sera de trouver les conditions propices à l'identification de l'« ultime image », celle qui pourra nous aider à « traverser l'apocalypse ».⁸⁸⁰

La question du chaos et de l'apocalypse sous-tendent donc la mise en place d'une réalité alternative, comme une « autre » présent dans le présent. Ce phénomène est si important qu'il contamine l'ensemble des structures poétiques de l'œuvre pour se donner à lire partout. L'émergence, notamment par la diffusion cinématographique et audiovisuelle en général, d'un « syndrome dystopique » nous semble être symptomatique d'une société qui est collectivement victime de troubles liés à des traumatismes. Troubles que la psychiatrie définirait,

⁸⁷⁹ « Les cimetières sont des leurres », EFOUI, Kossi, *La Fabrique de cérémonies*, op.cit., p. 223.

⁸⁸⁰ GARNIER, Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futurae* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 04 octobre 2017.
URL: <http://journals.openedition.org/resf/798> ; DOI : 10.4000/resf.798

concernant le sujet, comme des troubles du stress post-traumatique.⁸⁸¹ Cet état semblant avoir été paradoxalement accentué par les phénomènes de non-dits, de déni et d'invisibilisation, est le fruit d'un héritage mémoriel au sens génétique du terme puisque souvent les maux qui hantent le sujet ou le collectif concernent des générations précédentes. La victimisation est donc indirecte mais elle demeure néanmoins bien réelle puisqu'elle se pense comme traces mais aussi comme conséquences (c'est-à-dire nouveaux traumatismes) de ces événements passés.⁸⁸² Au théâtre, cet état de fait se lit désormais dans le délitement des formes qui tend à dépasser le manifeste désir de renouveau et l'inexorable mutation de tout geste artistique, pour s'inscrire davantage dans la charge négative de la destruction. De la transgression des genres initiée par ce qui sera théorisé sous l'appellation de théâtre *postdramatique*,⁸⁸³ nous sommes actuellement passés à une phase de quasi disparition du drame chez les artistes à forte visibilité, face à la montée en puissance d'un genre que même les théoriciens semblent peiner à définir et qui se décline à travers diverses propositions que nous avons tendance à regrouper sous le terme désormais galvaudé de « performance ».

Dans son ouvrage, *Entre théâtre et performance : la question du texte*,⁸⁸⁴ Joseph Danan distingue deux types de performances : la « performance au sens large » et la « performance au sens restreint ». La première relevant d'un courant initié par Peter Handke avec sa pièce *Outrage au public* en 1966, forme de représentation où le texte dramatique, que l'auteur nomme « pièce parlée », est vidé de toute substance fictionnelle dans le but de déstabiliser les habitudes du public à qui on raconte surtout l'acte que la représentation elle-même fait advenir. Le second étant à entendre au sens plus spectaculaire qu'on lui connaît bien aujourd'hui à travers le rejet de l'illusion – qui fondait jusqu'alors la représentation – et l'abandon « d'effet de réel » pour la « vraie réalité » (palpable également dans l'essor des formes actuelles du théâtre dit documentaire), coûte que coûte et quitte à y laisser sa peau. La « performance au sens restreint » est donc ce genre que le grand public redoute et plébiscite. Le définissant comme peuplé de scènes où le texte a disparu, remplacé par le langage du corps de l'acteur/performer, unique créateur (qui remplace donc l'auteur, le metteur en scène et le comédien), un corps que ce dernier n'hésite pas à dévoiler dans les moindres recoins de son

⁸⁸¹ FASSIN, Didier, RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2011.

⁸⁸² Les recherches scientifiques se penchent de plus en plus sur la mémoire transgénérationnelle et détiennent aujourd'hui la preuve irréfutable que les traumatismes provoquent une mutation génétique de l'individu ayant des répercussions sur le psychisme de ses descendants. Voir *Traumatismes : sont-ils héréditaires ?*, réalisé par WIESKERSTRAUCH, Liz, ARTE, 2017.

⁸⁸³ LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, *op.cit.*

⁸⁸⁴ DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op.cit.*

intimité quand il ne fait pas montre d'une organicité provoquante pouvant aller jusqu'à l'automutilation. Que reste-t-il alors du corps dramatique ? Si celui-ci est devenu le corps supplicié de l'acteur, la question de la défiguration est donc opérante tant pour les poétiques du texte que pour celles de la scène.

Si ce qui semble motiver ces gestes performatifs a avant tout à voir avec un besoin vital, et individuel, non pas de l'urgence du « dire » ou du « raconter » (la diégèse semblant ne plus suffire, la communication devant être signalée comme impossible et le contenu étant *a priori* ineffable), mais plutôt d'inscrire dans la matérialité du corps physique et spectaculaire les traces d'une expérience douloureuse du quotidien et d'un héritage arrimé à tant de violences que l'être au monde ne peut plus s'exprimer ailleurs que dans son impossibilité. Qu'en est-il pour les artistes qui ne font pas l'impasse sur la fable, ni ne renoncent à la forme épique, tout en étant les héritiers des mêmes monceaux de souffrances ? Qu'en est-il de ceux qui cherchent de nouvelles formes pour exprimer ce nouvel état de fait tout en ne cédant pas au « syndrome dystopique » qui nous pousse à prendre nombre de fictions et de formes contemporaines, non pas comme relevant d'un registre prophétique (en excluant cependant de cette catégorie les fictions d'anticipation portant sur des catastrophes climatiques), mais comme étant davantage le signe d'une catastrophe déjà advenue et ayant laissé le monde en piteux état ? Leurs œuvres ne sont-elles pas la preuve qu'une forme de résilience est possible à travers l'art à condition qu'une métabolisation ait lieu ?

2.2. Résilience et « exorcisme », la force poétique de l'humain

Si, comme la majorité des artistes contemporains, Kossi Efoui est éminemment marqué par une histoire mondiale criblée des horreurs des guerres du XX^e et du XXI^e siècle, il n'en demeure pas moins persuadé que la seule issue salvatrice possible réside dans la force poétique de l'homme. C'est à cette force qu'il fait référence quand il s'agit pour lui d'« inventer une humanité ouverte » et c'est cette posture qui explique que sa langue et sa dramaturgie aient quasiment évacué toute forme de violence verbale au profit d'un travail sur l'image et d'un rapport quasi lyrique (relevant en tout cas d'une certaine poéticité) aux mots. Les fables de Kossi Efoui sont empreintes de poésie aussi pour insuffler la beauté dans un univers « dystopique » qui n'est pas celui de la fiction mais qui appartient à l'espace du réel. Le corps y figure alors une mémoire disparate et trouée à reconstituer, dont il faudrait rassembler les membres et réunir les voix. C'est pourquoi l'objet marionnettique, dans ses

multiples déclinaisons, confère une physicalité, même de manière fragmentée, à ces évocations mémorielles tout en ouvrant des espaces de rêverie et de pensée au cœur même de l'inattendu. La marionnette, poétique du signe, textualité du geste, dépasse le statut de personnage pour convier le lecteur-spectateur à la traversée d'un univers inédit où il peut construire ses propres images. Dans un lâché prise avec le réel et ouvert à de nouvelles perceptions, le lecteur-spectateur peut alors saisir la possible expérience, notamment d'un autre rapport au temps et à la matière :

Et maintenant que tous les voyages se confondent en une seule et blanche veille, comment imaginer que, dans les nombreux voyages qui se croisent sur les sentiers aveugles du même labyrinthe, nous ne devrions plus nous voir. Car ce n'est qu'en te pensant dans la causalité et le temps qu'il faudrait supposer que tu ne dois pas revenir hier ou que tu n'es déjà pas revenu au moment révolu de ton imminent retour.
 José Angel Valente⁸⁸⁵

Ce fragment d'un poème de José Angel Valente figure en exergue de *La Malaventure*, pièce qui emprunte à différents univers textuels y compris au mythe d'Orphée. Si nous avons mis au jour le rapport discontinu à l'énonciation diégétique et la motilité d'un matériau textuel se voulant à la fois fugitif et se trouvant hanté par des voix, nous avons démontré que le geste théâtral de Kossi Efoui était à penser et à traverser en dehors du conformisme et du matérialisme. Les effets de stratifications et les diverses « percolations » qu'exprime son théâtre induisent un rapport spatio-temporel à la fois diachronique et synchronique pour permettre le « retour » et le « départ ». Dans ce théâtre des « êtres sans corps », les personnages, s'ils ne sont pas que des voix ou des âmes, sont en tout cas toujours à la recherche d'un corps à traverser, à habiter, qui puisse les porter, ou alors ils recherchent le corps d'une personne chère mais disparue et, parfois, comme dans *Le Corps liquide*, les deux phénomènes se rencontrent et agissent simultanément. Les personnages eux-mêmes sont donc dans cette quête d'un autre espace, d'un autre corps, qui ne peut advenir que dans un maelstrom abolissant tout rapport chronologique au monde. Ce sont également ces éléments plus conceptuels qui concourent à faire du théâtre de Kossi Efoui une écriture appréciée par les scènes marionnettiques et c'est aussi la raison pour laquelle nous pouvons parler d'un théâtre de matériaux dans le sens où il appelle la matière. En effet, le rapport au corps (défiguré, absent, recherché, reconstruit...) chez Kossi Efoui interroge une représentation de la matière précisément parce qu'il ne saurait être incarné dans la mesure où les esprits sont ici sans corps. Le personnage est donc celui avec qui le comédien peut jouer et s'il ne peut être

⁸⁸⁵ EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, op.cit., p.1.

qu'in absentia, gage à l'équipe artistique de trouver les matériaux adéquats pour rendre sensible au spectateur l'épaisseur de l'enjeu allégorique que recouvre alors la figure. On le constate très nettement dans les visuels du travail de la Cie Théâtre Inutile qui propose une constante recherche sur les matériaux scéniques comme condition d'émergence de cette expérience diachronique que propose le théâtre éfouien.

Si ce théâtre répond selon nous d'une esthétique du drame figuratif, c'est parce qu'il accomplit par lui-même mais aussi en en faisant le motif de l'« action » dramatique un geste de figuration. A l'instar de ses personnages, Kossi Efoui semble être à la recherche de corps et invite alors le spectateur à engager le même procès. Les corps liquides ou célestes de son théâtre sont des corps qui procèdent d'une défiguration dont ils ont été eux-mêmes victimes. Les donner à voir, les reconstituer, implique donc de rappeler le geste qui les a anéantis. Dès lors, le drame figuratif, dans un aspect moins réflexif (d'où qu'il prenne des détours, par la marionnette, la métaphore, la musique *etc.* plutôt que de tenir de manière didactique voire démagogique un discours explicitement engagé ou « documentaire ») qu'animiste, accomplit ce que nous nommons dans le sillon de Kossi Efoui et Nicolas Saelens une « prophétie théâtrale du passé ». Dans cette dynamique, l'espace scénique n'est pas forcément le lieu de la purgation du passé – raison pour laquelle on peut également ne pas s'y référer directement – mais vise à exorciser le réel, l'« à-présent », car c'est le réel qui charge toujours un peu plus les mémoires des générations à venir. Toujours dans cette idée d'une reconfiguration des représentations physiques et métaphysiques et d'un autre rapport à la temporalité et au discours historiographique, la sensation qu'imprime le théâtre éfouien arrache la mémoire à son appartenance exclusive au passé. Si la mémoire se manifeste, elle appartient alors au réel et agit sur lui presque au même titre que l'évènement auquel elle renverrait et qui, lui, serait hypothétiquement révolu. La mémoire est donc bien ici ce passé sans cesse réactualisé et chargé de l'expérience du présent auquel se superpose le « souvenir ». Ils coexistent à la manière d'un palimpseste et génèrent la vision d'une « fiction monde », telle qu'a pu la théoriser Romuald Fonkoua au sujet de l'œuvre d'Edouard Glissant :

La mesure du monde chez Glissant n'a de sens que si ce monde reste tel qu'il est : un monde issu de l'esclavage, de la déportation, de la « colonisation réussie », c'est-à-dire, de l'effacement total. [...] L'effacement total du réel est nécessaire à la construction de toute fiction. Si l'œuvre de Glissant dans sa démesure vise à une mesure, c'est bien parce qu'elle rencontre de cette démesure originelle qui a conduit à la rencontre des mondes puis à l'effacement. [...] l'œuvre reconstruit, chaque fois, un des pans du monde ainsi effacé ; non pour le faire revivre, mais bien pour le

refictionnaliser. Elle ne tente de saisir du monde tel qu'il est que les différents éléments contradictoires qui lui permettent de se mouvoir elle-même. [...] la fiction [est] le lieu de l'écriture, l'espace qu'à tout prendre, l'écrivain choisirait, puisqu'il lui permet à la fois de tenir un discours légitime sur son réel, et de faire légitimement œuvre littéraire. [...] Il est effectif que l'œuvre mesure sans cesse le monde, et ce, depuis plus d'un demi-siècle.⁸⁸⁶

Arrimé à un projet philosophique, toute l'œuvre de Kossi Efoui peut, par ailleurs, se penser à travers l'idée d'une poétique de la résilience et de l'« exorcisme »⁸⁸⁷ vis à vis des tragédies de l'histoire et de la faillite de l'homme. C'est aussi ce qui explique le lien qu'il entretient avec la voix d'Henri Michaux que l'on retrouve dans le maillage intertextuel :

II

Il serait bien extraordinaire que des milliers d'évènements qui surviennent chaque année résultassent une harmonie parfaite. Il y a en a toujours qui ne passent pas, et qu'on garde en soi, blessants. Une des choses à faire : l'exorcisme. Cet élan en flèche, fougueux et comme suprahumain de l'exorcisme. Tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile.

Henri Michaux, *Epreuves, Exorcismes*, 1940-1944⁸⁸⁸

Fort d'un rapport poétique au monde, Kossi Efoui s'inscrit, en effet, dans le sillon d'Henri Michaux, qui dans la préface de son recueil poétique *Epreuves, Exorcismes* évoque la nature de l'exorcisme que peut constituer la poésie : « La plupart des textes qui suivent sont en quelque sorte des exorcismes par ruse. Leur raison d'être : tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile ».⁸⁸⁹ Le corps poétique se veut donc symbole allégorique d'une force animée permettant à l'homme de « ruser » face à l'expérience traumatique vécue ou héritée. Cette image de l'œuvre d'art comme un corps poétique, que Sylvie Chalaye nomme « l'autre corps », renvoie à l'omniprésence des corps et de l'organicité chez Kossi Efoui. Nous pensons, par ailleurs, à l'idée du « double-corps »⁸⁹⁰ formulée par Amos Fergombé pour qui le corps de la marionnette en scène se redouble d'un second corps qui, lui, demeure dans l'invisible. Et, pour souligner encore davantage cette thématique, l'auteur

⁸⁸⁶ FONKOUA, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle*. Edouard Glissant, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 304-305.

⁸⁸⁷ Au sens que lui confère Henri Michaux.

⁸⁸⁸ EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, op. cit., p. 37.

⁸⁸⁹ MICHAUX, Henri, *Epreuves, Exorcismes*, Paris, Gallimard, 1946.

⁸⁹⁰ Voir la thèse de GARRE NICOARA, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de Doctorat en Arts de la scène, Université d'Artois, 2013, p.8. ; FEGOMBE, Amos, « Les deux corps de la marionnette », communication au colloque « Corps vivants/ corps marionnettiques », organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova (Textes et cultures EA 4028) Université d'Artois – Arras les 18 et 19 mars 2010.

inscrit le corps poétique en regard de problématiques fortes qui sont liées à notre rapport au corps dans l'espace public de générations en générations.

Les différents synonymes du vocable « exorcisme » - abjuration, incantation, prière, délivrance – font alors écho de manière frappante aux multiples motifs dramatiques abordés tout au long de la présente thèse. Ce constat, ainsi que l'inscription du processus artistique comme un acte de résistance face aux forces hostiles mais surtout comme l'occasion d'offrir un espace à l'apparition et à la traversée, si fugace soit-elle, de l'invisible et de la mémoire, inscrivent le geste théâtral éfouien dans un rapport ténu à l'histoire contre et/ou pour laquelle il dirige ce même geste. Et la question posée comme enjeu dramatique est toujours celle du corps et de ses usages politiques. Ainsi, nous avons vu que dans de nombreux textes comme *Happy End*,⁸⁹¹ *Récupérations*, *Concessions* ou encore *En Guise de divertissement*, c'est la question de l'exhibition des corps dans l'espace public à des fins de divertissement qui est posée. Des sorcières brûlées vives sur le bucher en place public aux *reality shows* en passant par les zoos humains, on retrouve l'obsession de comprendre pourquoi à un moment la société des hommes perd son humanité – en d'autres termes : comment s'articule la faillite de l'homme ?

Le constat qui en découle alors force à s'interroger sur le système de pensée vers lequel nous pourrions nous tourner aujourd'hui afin de ne plus perpétuer de tels mécanismes. Dans les œuvres de Kossi Efoui, le corps se manifeste sous toutes ses formes et dans tous ses états. Pour l'auteur, il est le siège de la singularité des individus et le lieu privilégié de toute expérience sensible. C'est pourquoi personnages et idées prennent corps dans son théâtre. Les personnifications et les allégories s'y multiplient pour représenter des notions philosophiques (l'Oiseau) mais surtout les institutions et les instances du pouvoir derrière lesquelles se cachent toujours de l'humain. Le théâtre de Kossi Efoui est pleinement dramaturgie de l'allégorie dans le sens où sa structure, sa typologie et ses personnages peuvent se lire au prisme de ce processus stylistique. Ces allégories, qui participent bien sûr du processus de détour marionnettique - marionnettisation du drame – et du ton satirique des textes, sont également autant de ressorts dynamisant les récits en contrecarrant le sérieux de leur contenu à la faveur d'une proposition relevant du « divertissement ».

Dans le théâtre de Kossi Efoui, le corps est un indice du temps et des marques de l'histoire, il est le réceptacle de toutes les déviances de l'homme et cristallise encore

⁸⁹¹ En référence au titre de Brecht - *Forme brève*, théâtre musical, version originale texte de Dorothy Lane, chansons de Bertolt Brecht, musique de Kurt Weill.

aujourd'hui la nécessité pour certains de se battre quotidiennement afin de conserver leur intégrité. Sa plastique produit un langage fait de signifiés et de signifiants, ainsi il est toujours au cœur de la question politique – le morphotype engendre de la stigmatisation qui implique de la marginalisation quand ce n'est pas de l'exploitation ou du mauvais traitement. Un des postulats récurrents est l'idée selon laquelle le rapport aux corps porte, de manière transgénérationnelle (et psychogénétique) les stigmates de cette mémoire de la barbarie. Le théâtre se fait donc levier pour métaboliser et représenter matériellement cette réminiscence. C'est ce qui ressort d'un entretien fondamental réalisé par Sylvie Chalaye au début des années 2000 :

Sylvie Chalaye : Dans votre dramaturgie il y a quelque chose qui est, peut-être, de l'ordre de l'histoire filtrée par la tradition de l'oralité. C'est très fort dans des pièces comme *Récupérations* ou *Le petit frère du rameur*. Tout d'un coup, on a une réécriture de l'histoire qui n'est pas l'histoire dans la pensée occidentale, mais qui est une réinvention du rapport à l'histoire.

Kossi Efoi : Nous sommes venus au monde autour des années 60, en Afrique noire. Nous sommes les enfants des Indépendances. Nous avons connu toutes sortes de dictatures, dures ou molles. Et qu'est ce qui a structuré, profondément, ces systèmes de pouvoir ? Une référence constante à la tradition, à une identité intemporelle, à une histoire qui n'a pas suivi son cours, qui a été subitement décapitée par l'esclavage et la colonisation. Bref, nous sommes des enfants qui avons appris qu'il y a une histoire qui a commencé avant nous et que nous sommes sommés de continuer en fermant la parenthèse. Par exemple, à l'école on lisait des livres mais en même temps on nous disait : "Attention, il y a une autre littérature qui participe de votre essentialité." Et quand on se met à écrire, toutes ces questions surviennent. Alors qu'est-ce qu'on fait ? On considère de façon radicale que le passé est une altérité et qu'on construit un rapport à l'altérité. Tout cela demande une réappropriation, et ce qui compte dans ce que j'écris, c'est comment j'ai conscience de la réappropriation que je fais de ma propre mémoire ou de ce qui peut me revenir de l'oralité, je me comporte comme devant quelque chose d'exotique avec lequel je fabrique un rapport. J'ai le choix de prendre ou de ne pas prendre. Et si je prends, je le transforme, car écrire, spécialement écrire du théâtre, c'est transformer.⁸⁹²

Entre l'anamnèse, le Théâtre de la mort (Kantor) et la psychomagie⁸⁹³ d'Alejandro Jodorowsky qui propose d'actualiser ou de réinventer le trauma sur scène en comptant sur la distance dramatique comme moteur de guérison, Kossi Efoi s'inscrit dans une transformation de l'histoire et des traumas collectifs qu'elle égrène. Lui-même héritier d'une histoire amputée par la traite et la colonisation, il explique clairement comment son rapport au monde a été modelé par l'étrangéité à laquelle le renvoyait sa propre culture et la nécessité qui s'est imposée à lui de s'en affranchir. Ancré dans une double appartenance, la clandestinité

⁸⁹² CHALAYE, Sylvie, Entretien avec Kossi Efoi (Paris, juin 2000) in « Afrique noire : écritures contemporaines », *Théâtre/public*, n°158, mars-avril 2001, p. 83-84.

⁸⁹³ JODOROWSKY, Alejandro, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 2001.

d'une culture des origines et le mythe qui en découle, qui cristallisent le « trou »⁸⁹⁴, c'est-à-dire l'ignorance d'un pan de passé partagé par des peuples entiers, il explique ici ce que signifie grandir dans l'idée commune qu'on ignore une grande partie de sa propre histoire et donc du contexte dans lequel nous sommes arrivés au monde. Mais au final, ce qu'il faut en retenir c'est qu'en toute connaissance ou ignorance de cause, le geste artistique, l'écriture (ou encore corps poétique) est souverain en ce qu'il réinvestit tout type de rapport ou tout événement en l'inscrivant par ailleurs dans l'inconnu. La « réappropriation » ouvre la voie de la résilience :

Sylvie Chalaye : On a le sentiment, quand on aborde votre théâtre, qu'au lieu d'écrire des histoires linéaires, vous construisez des écheveaux de fils aimantés vers un désir d'histoire inassouvi. Ce sont des élaborations d'histoires qui se perdent. C'est très net dans *La malaventure* et surtout dans *Le petit frère du rameur*. Y mettez-vous du sens ou est-ce une pure pulsion ?

Kossi Efoui : Les stoïciens disaient : « il faut que la raison domine les entrailles ». Ecrire, c'est faire en sorte que la raison, la conscience de ce que l'on fait domine les entrailles. Evidemment, il y a des pulsions, mais ce qui m'intéresse, c'est *a posteriori* ce que le texte me renvoie et qui me permet de comprendre ce qui est à l'origine. Ecrire, c'est sortir de l'origine, encore faut-il prendre conscience de l'origine, mieux, des origines. L'inachèvement est chez moi lié au fait d'être né en 62, dans une société qui inaugure en 63 le coup d'Etat sanglant en Afrique. En 67, Eyadema prend vraiment le pouvoir. Plus tard, je découvre tout cela et j'ai terriblement mal. Et c'est à partir du moment où j'ai commencé à mettre un mot à côté d'un autre sur un bout de papier que j'ai compris ce qui faisait mal. J'ai alors tout remis en cause. A commencer par l'Histoire, et je continue à me dire : qu'est-ce qu'on ne m'a pas dit ?⁸⁹⁵

Nous l'avons dit, en traçant un sillon, d'œuvre en œuvre, Kossi Efoui construit un véritable paradigme : celui d'une perte de valeurs fondamentales dans la société des hommes. C'est pour cette raison qu'il peine tant à se penser au monde et qu'il est à la recherche de nouveaux modèles (paradigmes). Pas « dystopique » pour autant, l'œuvre du dramaturge invite même à l'utopie, qu'elle concerne les temps primitifs de la naissance de nos sociétés ou l'idée d'un avenir où chacun pourrait renaître libre de se construire une identité totalement désaliénée.⁸⁹⁶ Pas moralisateur ni démagogique non plus, il s'agit davantage de susciter la réflexion que de prôner un idéal ou un modèle défini :

Je ne suis qu'un poète qui n'a rien d'autre à agiter que les mots et les mots pas pour dénoncer mais pour inviter, inviter ceux qui veulent (...) je suis le produit de tout

⁸⁹⁴ Le « trou » est un véritable motif dramatique qui nous renvoie à la « case vide » mais aussi à un texte de Sony Labou Tansi : LABOU TANSI, Sony, *Le Trou*, Carnières, Lansman, 1994.

⁸⁹⁵ CHALAYE, Sylvie, Entretien avec Kossi Efoui (Paris, juin 2000) in « Afrique noire : écritures contemporaines », *Théâtre/public*, n°158, mars-avril 2001, p. 83-84.

⁸⁹⁶ On pense à *Oublie !* et à *La conférence des chiens* où ces enjeux s'expriment à la croisée des problématiques de l'enfance.

cela et c'est ainsi que j'opère la libération de mon esprit. C'est ainsi que je l'ai opérée depuis la dictature dans laquelle je suis né et où j'ai vécu jusqu'à la démocratie qui m'a accueilli et où j'ai compris que la question de la libération de l'esprit est une question permanente et qu'il n'y a pas un endroit où les esprits sont libérés, où il suffit de venir se poser pour se sentir libre. Donc, il n'y a que mon témoignage qui est ma force avec l'espoir que ce témoignage crée du désir.⁸⁹⁷

La dichotomie dictature-démocratie est inscrite au cœur du projet éfouien, avec l'objectif clairement énoncé de libérer les esprits. Dès lors, le glissement entre l'impact de l'entrave sur le corps et ses conséquences sur la libération de l'esprit occupera une part importante de notre réflexion. L'enjeu étant de démontrer que les traces laissées par une mémoire collective ou individuelle du trauma peuvent être dépassées. On comprend donc, comme Kossi Efoui l'indique à la fin de la pièce *Io (tragédie)* avec cette citation d'Ernst Bloch, que « l'essentiel n'est pas la terre promise mais la promesse de la terre ». C'est ce *principe espérance* qui guide un projet auctorial que le monde de la recherche persiste à considérer comme globalement abscons ou hermétique tout en saisissant à la fois l'originalité d'une poétique percutante où la subversion règne en maître ainsi que l'univers à la fois chaotique et grotesque proposé par une écriture s'originant indéniablement dans le politique.

2.3. Un autre concept d'histoire : l'homme en relation avec sa mémoire

Ainsi, il travaille, comme Walter Benjamin le fit à son époque, à un autre concept d'histoire. Comme un *leitmotiv*, un autre syntagme empreint de l'appartenance de la parole à du conte revient de manière récurrente : « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire ».⁸⁹⁸ Cette formule explique la nécessaire résurgence des voix qui ont été privé de paroles. Ainsi, l'auteur se fait aujourd'hui porte-parole de ces voix du passé qui n'ont pas pu être actrice de leur histoire ni même donner leur version dans l'espace du récit historique. Cette idée recouvre bien sûr l'envergure résiliente du geste théâtral éfouien qui vise non pas à réparer mais bien à faire entendre, à exposer un « autre » récit que celui manipulé par les instances de confiscation de la parole. Pour ce faire, il envisage l'espace scénique (de la page au plateau) comme le lieu du possible avènement de ces voix qui, désormais sans corps, ne peuvent advenir que par intermittence dans une conception discontinue et diachronique.

⁸⁹⁷ EFOUI, Kossi, « Les mots pas pour dénoncer mais pour inviter », Entretien vidéo accordé au journal *Ekodafrik Lyon*, Edition 2009 de la Fête du Livre, Bron, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ahdh4QOI4dE>. (Consulté le 01/08/2016)

⁸⁹⁸ EFOUI, Kossi, *Io (tragédie)*, *op. cit.*, p. 60.

C'est pourquoi cette approche rejoint la vision conceptualisée par Walter Benjamin du surgissement de l'inédit par traversée quand on lui octroie l'espace du « passage » : « Le progrès ne se loge pas dans la continuité du cours du temps mais dans ses interférences : là où quelque chose de véritablement nouveau se fait sentir pour la première fois dans la sobriété de l'aube ». ⁸⁹⁹ A l'image fixe d'un passé figé dans le temps, précisément source d'une mémoire traumatique que l'individu et le corps social ne parviennent à appréhender, ces conceptions de l'histoire substitue une image en mouvement, ouverte et réceptive aux « voix » et à toutes les formes possibles et sans doute inouïs de la « revenance » :

Le matérialisme historique est tout attaché à capter une image du passé comme elle se présente au sujet à l'improviste et à l'instant d'un danger suprême. Danger qui menace aussi bien les données de la tradition que les hommes auxquels elles sont destinées. Il se présente aux deux comme un seul et même : c'est-à-dire de les embaucher au service de l'oppression. Chaque époque devra, de nouveau, s'attaquer à cette rude tâche : libérer du conformisme une tradition en passe d'être violée par lui [...], seul un historien pénétré qu'un ennemi victorieux ne va même pas s'arrêter devant les morts – seul cet historien-là saura attirer au cœur même des événements révolus l'étincelle d'espoir. ⁹⁰⁰

La vision éfouienne de la tradition n'est pas celle de la sauvegarde de pratiques ancestrales et rituelles mais elle concerne la pratique actualisée de la cérémonie et l'attitude d'écoute vis-à-vis des voix du passé qui ne sont pas considérées comme appartenant à un espace réifié mais, au contraire, comme animant le « temps du maintenant ». En ce sens, le concept qu'a Kossi Efoui de l'histoire, terreau de ses fictions, se matérialise formellement dans la dramaturgie de ses textes et explique que la causalité dramatique, sur laquelle repose l'agencement des actions dans le système aristotélien, ne puisse correspondre à ce type de projet :

L'historisme se contente d'établir un réseau de causalité entre différents moments de l'Histoire. Mais pour cette raison même, aucun état de fait n'est historique du seul fait qu'il est une cause. Il l'est devenu, à titre posthume, à la suite de faits qui peuvent avoir été séparés de lui par des millénaires. L'historien qui part de cette idée cesse de filer la suite des données entre les doigts comme les perles d'un rosaire. Il appréhende la constellation que sa propre époque a formée avec une époque antérieure bien

⁸⁹⁹ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989, p. 492.

⁹⁰⁰ BENJAMIN, Walter, *Thèses sur le concept d'histoire. Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 342.

précise. Il fonde ainsi un concept du temps présent comme « temps du maintenant », dans lequel sont incrustés des éclats du temps messianique.⁹⁰¹

L'image de constellation évoquée par Benjamin est à rapprocher de celle de la « nuée » chère à Kossi Efoui et structurant son approche de la « langue des oiseaux ». Ces métaphores permettent, par ailleurs, de mieux cerner l'enjeu des principes de choralité dans les œuvres et la manière dont ils se mettent organiquement et donc naturellement en place. Cette choralisation ne relève d'aucun processus. Elle est chez Kossi Efoui de manière immanente le signe du bruissement des voix qui hantent le texte et qui forment un corps qui bien qu'il soit figuratif se révèle, *in fine*, sur un plan qui n'est pas disparate. Comme la « nuée » dessine une forme mouvante mais unitaire à l'intérieur de laquelle une communauté d'oiseaux virevoltent dans des sens parfois opposés...

Kossi Efoui conçoit l'histoire comme une fiction à réécrire par la création. Cette vision s'accompagne d'une conception temporelle qui ne correspond pas au concept dominant d'un temps continu et linéaire. Or, Walter Benjamin suggéra aussi la nécessité d'interrompre le continuum temporel. Si ce dernier l'envisageait alors sur le mode de la fracture dans l'« à-présent », Kossi Efoui l'envisage quant à lui sur le mode glissantien de la « relation », c'est-à-dire selon une dynamique de circulation. C'est ce qui émane de la conception spatio-temporelle que traduit la structure dramatique éfouienne qui, ménageant l'émergence de voix multiples, procède par stratification des fables appartenant à des époques différentes. Le théâtre éfouien, ancré dans une approche de la cérémonie, s'empare donc de la création comme un acte de remémoration vivante offrant la possibilité de figurer les labyrinthes de l'histoire pour mieux s'y déplacer dans l'« à-présent ». Il opère donc par le théâtre cette « quête des voies de passage vers l'actualité toujours changeante qui oblige l'observateur attentif à récupérer ces fragments pour en comprendre le sens, face aux nouveaux obstacles ».⁹⁰²

Cette posture est, par ailleurs, rendue possible justement parce que la conception éfouienne du temps et de l'histoire ne répond pas du principe de continuum occidental qui se fixe pour objectif de construire un récit cohérent, la logique étant elle-même appréhendée sur le mode de la linéarité. Cette disposition qui, chez Efoui se fait dramaturgique, est significative de l'apport de l'auteur aux esthétiques contemporaines du trauma et se pense en lien avec les modes de production du texte et les phénomènes de transtextualité et

⁹⁰¹ BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 82.

⁹⁰² RIOT-SARCEY, Michèle, « Penser l'histoire avec Benjamin », in *Topographies du souvenir*, « Le Livre des Passages » de Walter Benjamin, Paris, PSN, 2007, p. 81.

d'anamnèse. Ce principe est également visible chez d'autres auteurs contemporains et fonde une esthétique du masque au sein de laquelle le récit allégorique fonctionne comme un masque apposé au récit historique (c'est cette image qui nous conduit aussi à envisager le corps dramatique comme une figure à partir de laquelle l'auteur travaille une défiguration) :

Il s'agit de s'abstraire d'une quelconque continuité, sans pour autant éviter le palier des années 1930, pour accéder, si possible, à l'expérience du passé où plus exactement au choc que peuvent signifier les événements présents. La méthode de remémoration s'impose. Mais cette méthode suppose une familiarité avec les événements passés au point que l'historien peut s'approprier l'énoncé qui fait sens, au-delà des significations successives qui se sont surimposées à la singularité de son énonciation. Ainsi, nous pouvons reprendre le fil exigeant de Benjamin sur la forme de l'écriture de l'histoire : « Les événements qui entourent l'historien, et auxquels il prend part, vont être à la base de sa présentation comme un texte écrit à l'encre sympathique. L'histoire qu'il soumet au lecteur constitue pour ainsi dire les citations qui sont écrites d'une manière lisible par tous. Ecrire l'histoire signifie donc citer l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien⁹⁰³. » Il est vrai que la réalité de notre époque s'apparente à un cauchemar. Tous les outils théoriques disponibles, dont la pertinence devait surmonter les accidents de conjonctures, face à l'ennemi, le même, toujours à l'œuvre dans sa reproduction et sa réinvention permanentes, semblent déclarer forfait. Le capitalisme, en effet, ne cesse d'afficher son triomphe. Du marxisme au surréalisme, de l'économie à la culture, plus aucune avant-garde crédible ne semble digne d'intérêt.⁹⁰⁴

Cette conception du temps et de l'histoire questionne la raison et la technique d'où la récurrence du mythe prométhéen dans l'œuvre éfouienne. Il s'agit d'une part, d'articuler la défaite de la raison quand la technique se retourne contre l'homme lui-même sans qu'il n'en soit conscient, et, d'autre part, d'interroger la notion de « progrès » qui, associée aux théories civilisationnelles ont permis de légitimer l'expansion coloniale et les crimes de masses commis sur le continent africain tout en construisant l'image d'une « altérité » à travers une approche de la rencontre par « racisation » des individus. Voilà pourquoi, si Kossi Efovi rejette les dénominations permettant aujourd'hui d'identifier le continent africain et ses différentes nations, il le fait non pas dans un phénomène d'arrachement mais, au contraire, pour souligner un geste de réécriture et de réinvention de l'histoire ayant produit et construit ces « identifiants ». L'Afrique, non pas telle qu'elle existe dans la langue et l'imaginaire (l'un étant constitutif de l'autre) actuellement, mais telle que l'auteur cherche à la (re-)construire dans par son œuvre, s'avère au contraire être omniprésente et se veut véritable observatoire

⁹⁰³ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989, p. 494.

⁹⁰⁴ RIOT-SARCEY, Michèle, « Penser l'histoire avec Benjamin », in *Topographies du souvenir, « Le Livre des Passages » de Walter Benjamin*, Paris, PSN, 2007, p. 85.

politique du monde dans la mesure où, depuis les traites négrières, elle est l'épicentre du capitalisme qui structure les jeux de connexions intercontinentales. L'Afrique est le centre du réseau et elle est la force à la fois centrifuge et centripète qui permet d'articuler les réseaux du récit historique mondial (à partir de l'humanisme). C'est donc un observatoire permettant de mettre au jour les enjeux conceptuels que travaillent le geste éfouien.

Si on tente souvent assez maladroitement de dresser une filiation poétique entre Sony Labou Tansi et Kossi Efovi, l'avant-propos d'un recueil de textes critiques de Sony Labou Tansi dont les éditions du Seuil ont récemment confié la rédaction à Kossi Efovi permet néanmoins d'évoquer objectivement un projet philosophique commun, celui de la « dénonciation de l'état honteux du monde et de la tragédie contemporaine des agenouillés, qu'ils soient d'Afrique ou d'ailleurs ».⁹⁰⁵ Cet avant-propos nous semble éminemment précieux car Kossi Efovi y introduit certes les textes critiques de Sony Labou Tansi mais il y affirme, par ailleurs, les grandes lignes de sa propre pensée en reprenant un vocabulaire ainsi qu'un univers référentiel qui lui sont propres, comme s'il saisissait là l'opportunité de poser, par le truchement de la verve politique de Sony Labou Tansi, le terreau philosophique de son propre travail.

Ainsi, il a sélectionné les citations de Sony Labou Tansi qui coïncident le plus à une analyse de sa propre posture auctoriale. Il évoque donc la question de l'hybridité : « l'urgence est de débrouiller les complications de l'époque : nous sommes cette époque appelée à faire échec aux géographies traditionnelles et aux Histoires, parce que condamnée à comprendre que toutes les cultures sont de contamination et de saveur humaine. »⁹⁰⁶ La présence de la notion d'« époque » ancre l'auteur dans un geste contemporain. On retrouve également dans ce texte⁹⁰⁷ le motif du labyrinthe pour évoquer le rapport à l'histoire dans l'écriture. Enfin, la « question noire » et l'épineuse africanité sont aussi mentionnées : « Quand Sony mentionne l'Afrique, ce n'est pas de symbole qu'il s'agit, mais tout simplement de son observatoire du quotidien, le lieu où l'expérience vécue et partagée témoigne de la catastrophe provoquée par le déploiement, à l'échelle mondiale, des forces soumises au culte de la puissance, mais aussi le lieu où sont observables des formes émergentes de résistance et de ruse ».⁹⁰⁸ Quelques lignes plus tard, il évoque la barbarie en engageant à une prise de conscience nécessaire de

⁹⁰⁵ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, pp. 9-13.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p.9.

⁹⁰⁷ Ce texte est reproduit dans le volume des annexes.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

l'humain face à son « ensauvagement programmé », avant d'en venir à la question du pouvoir politique placé en regard du pouvoir poétique :

Mais bien nommer revient pour l'écrivain « à introduire le doute ». [...] On comprend dès lors cette affirmation : « Je ne suis pas sûr du monde ». Ce qui, loin d'être un constat pessimiste, est l'expression du phénoménal désir d'inventer une humanité ouverte, l'humanité débarrassée des fantasmes d'une raison prise en otage par « les rigueurs froides et l'arrogance des sciences prétendues exactes ». C'est pourquoi ce travail ne craint pas d'invoquer les puissances du rêve et de la folie, car Sony le répète : « L'homme n'est pas seulement un être logique – il est aussi un être magique et même fou ».

A travers le symbole que représente la parole poétique – magique, onirique voire démente – c'est bien sûr les questions de la fable et de la fiction qui sont évoquées en écho aux manifestations de réflexions métathéâtrales et d'une esthétique de la spectacularité que l'on retrouve dans son corpus bibliographique. En cela, Kossi Efoui cherche également à repenser notre rapport au divertissement en contrant une vision élitiste de certaines formes artistiques qui pourrait décourager une partie du public n'osant pas se rendre au théâtre et qui se traduit par les différents territoires où la Cie Théâtre Inutile mène ses actions dans une rencontre entre l'espace social concret d'intervention et la forme esthétique que peut alors nourrir le spectacle.⁹⁰⁹ Kossi Efoui et Théâtre Inutile tentent alors habilement de créer un syncrétisme entre le « beau » spectacle qui relèverait du *show time*, imputable aussi à un rapport étroit avec le cinéma, sans rien enlever à la gravité de son propos, pour toucher des publics n'ayant pas l'habitude de se rendre au théâtre. Une fois encore, c'est par la marge et dans les interstices de l'illusion propre au théâtre qu'ils font entrer ce dernier dans des espaces de la marge qui ne lui sont habituellement pas familiers. Ce faisant, Kossi Efoui opte pour une forme de « fictionnalisation », de « dramatisation », de la réalité ou de l'histoire qui introduit le « doute » sur cette même réalité pour mieux en réécrire le contenu et redessiner nos rapports à l'expérience traumatique vécue ou simplement transmise. La ruse est aussi là, il s'agit de faire avec l'existant mais de réinventer une réalité plus positive pour accéder à une forme de quiétude collective. Et n'est-ce pas finalement, depuis la nuit des temps, le but que recherche l'art ? Si, dans le marasme ambiant, rongé par plusieurs siècles de barbarie, l'homme a oublié qu'il « est aussi un être magique et même fou », le poète est là pour le lui rappeler et lui en prodiguer les vertus...

⁹⁰⁹ Comme c'est le cas de la création *Voisins Anonymes*, forme « TTT » imaginée pour les cages d'escaliers ou encore des formes brèves du projet « Cie au pied du lit » destinées à des représentations en milieu hospitalier.

Dès lors, force est de constater que Kossi Efoui entretient un rapport ambigu à la « parole » - qu'il s'efforce de « bien nommer » ou de « renommer » - cette perpétuelle réinvention est aussi un marqueur fort de la méfiance qu'entretient le poète vis-à-vis de l'usage quotidien que l'on fait des mots du langage. S'il place la parole poétique au-dessus de tout et que son processus dramaturgique vise aussi à réintégrer cette dernière dans notre espace quotidien, c'est d'abord parce qu'elle a été corrompue, souillée et manipulée par les représentations du pouvoir. Dès lors, la parole du poète, en tant que symbole, s'inscrit en faux contre cette instance qui cherche, quoi qu'il en soit, à l'exterminer. La figure du clairvoyant prophétique au destin funeste, l'image du poète maudit ou encore du philosophe chassé de la cité est d'ailleurs désormais une image d'Épinal que Kossi Efoui explore sous le motif de la « parole tordue » en mettant systématiquement en scène un personnage de Poète qui est souvent nommé comme tel et qui se retrouve, de par la situation dramatique, contraint à la ruse pour survivre... La déconstruction du langage et le fait de considérer explicitement la langue comme un matériau à sculpter, faisant alors souvent fi de toutes règles grammaticales ou syntaxiques, permet de démontrer à quel point la parole est le premier instrument du pouvoir et de la manipulation des masses. C'est en tant que lieu privilégié de subversion qu'il faut alors aussi inscrire notre rapport à la langue si l'on veut bousculer l'ordre des choses. Rappelons que Kossi Efoui est imprégné d'un apprentissage de la langue française, langue dans laquelle il écrit, qui s'est opéré sur un territoire en situation de diglossie. Les jeux et les révélations déictiques qui sont également au cœur de la singularité de son geste d'écriture portent aussi la trace de cette situation linguistique s'établissant par des va et vient instaurant un rapport à la langue qui relève de la traduction simultanée. La langue est intrinsèquement chez Kossi Efoui un espace double, hybride, chorale, pluriel... Son esthétique est le fruit de cette rencontre entre différents systèmes linguistiques. Enfin, dans sa dramaturgie, la multiplication des récits et la mise en abyme rejoignent aussi la question du langage et de ses forces performatives, qui, selon l'idée du théâtre politique brechtien, figure le système porté par le drame au sein même de la parole – et ici de l'ensemble de la structure diégétique – qui prennent donc elles-mêmes la forme de ce qu'elles entendent représenter.

Travaillant à la satire et à la caricature des formes de représentation du pouvoir, Kossi Efoui se saisit des mêmes ressorts en ce qui concerne la construction de la parole dramatique qui passe donc par une inévitable étape de déconstruction permettant, par ailleurs, de conférer un ton plutôt humoristique à des récits parfois très durs. Enfin, il met en regard cette parole identifiée par le discours dominant comme « tordue » avec le langage des oiseaux qui abolit

toutes lignes de démarcations et tout rapport de frontières entre les espaces. L'allégorie de l'oiseau signale en effet le geste de la dérobade, la labilité et la sortie hors case, cadre, enclos ... A l'instar du matériau marionnettique, la langue des oiseaux est un système de signes qui impose un rapport graphique renouvelé. Richard Khaitzine a consacré un ouvrage à la rencontre entre ésotérisme et littérature qu'il intitule justement *La langue des oiseaux*.⁹¹⁰ Si son propos concerne des auteurs bien spécifiques (Raymond Roussel, Alfred Jarry, Maurice Leblanc, Gaston Leroux puis André Breton et Georges Pérec), il démontre néanmoins que ce type d'usage de l'écriture a à voir avec une parole masquée, qu'il rapproche alors par exemple de celle des trouvères, de Villon, de Rabelais qui subvertissaient habilement le récit en jouant du sous-texte pour lui faire dire autre chose.

C'est ce procédé qui est alors appelé « langue des oiseaux ». Elle consiste en des jeux de mots, des assemblages, des fragmentations, des effets de citations, des codes et tout un système linguistique relevant finalement lui-même de la fiction. Sans chercher à rattacher Kossi Efoui à cette mouvance de l'histoire de la littérature, l'oiseau étant chez lui un symbole qui déborde le motif de « la langue des oiseaux », il nous semble intéressant de constater l'existence de cette formule pour qualifier un type de textualité assez proche du geste qui nous semble être celui de Kossi Efoui. La langue des oiseaux, n'est néanmoins pas par essence chez Kossi Efoui un système d'écriture se voulant hermétique. En effet, dans notre corpus, elle correspond au motif de l'échappée et à la question de la dérobade dont nous avons déjà dit qu'il était un des gestes que la dramaturgie devait justement permettre. En ce sens, la langue des oiseaux est cette langue hybride qui ne correspond pas au rapport conformiste et structuraliste du langage. Elle dit à elle seule la sortie hors cadre, l'absence de frontières entre écriture et oralité, mots et signes, etc. et, enfin, elle est l'espace de la rencontre entre signifiant, signifié, corps, voix, passé, présent. La langue des oiseaux rejoint donc le rapport à une certaine textualité chez Kossi Efoui. Elle trouve une matérialité, une figuration dans ces lignes tracées sur l'espace de la page que l'on retrouve de plus en plus dans les œuvres éditées de l'auteur. Kossi Efoui et Nicolas Saelens ont même imaginé une performance *in extenso* autour de ce principe. Dans *L'Orateur*, l'ensemble du dispositif scénographique repose sur la figuration de cette langue des oiseaux qui est la langue de l'exil, le langage de celui qui a été chassé de la communauté des hommes et qui demeure dès lors dans l'indicible.

⁹¹⁰ KHAITZINE, Richard, *La langue des oiseaux* (1996), Paris, Editions Dervy, 2011.



Figure 60 *L'Orateur*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Et Roland Barthes, n'envisageait-il pas la marionnette précisément comme partie prenante d'un « empire des signes »⁹¹¹ ménageant un triptyque scriptural ? Dans « les trois écritures », bien que s'intéressant plus à la forme japonaise du *bunraku*, Roland Barthes analyse finalement la fascination que provoque le système de signes déployé par le langage marionnettique. Ce dernier, parce qu'il sépare l'acte du geste nous dit Barthes, érige comme trois corps distincts devant le spectateur. Trois entités qui se donnent à voir, à lire ou à entendre dans une organicité se trouvant dès lors accentué par cette cohabitation entre séparation et relation propre à la discontinuité de la forme :

Le *bunraku* pratique donc trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal. [...] aussi, ce que la voix extériorise, en fin de compte, ce n'est pas ce qu'elle porte (les « sentiments »), c'est elle-même, sa propre prostitution ; le signifiant ne fait astucieusement que se retourner comme un gant. [...] Le geste est double : geste émotif au niveau de la marionnette (des gens pleurent au suicide de la poupée-amante), acte transitif au niveau des manipulateurs. Dans notre art théâtral, l'acteur feint d'agir, mais ses actes ne sont jamais que des gestes : sur la scène, rien que du théâtre, et cependant du théâtre honteux. Le *Bunraku*, lui, (c'est sa définition), sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture. La voix (et il n'y a alors aucun risque à la laisser atteindre les régions excessives de sa gamme), la voix est doublée d'un vaste volume de silence, où s'inscrivent avec d'autant plus de finesse, d'autres traits, d'autres écritures. Et ici, il se produit un effet inouï : loin de la voix et presque sans mimique, ces écritures silencieuses, l'une transitive, l'autre gestuelle, produisent une exaltation aussi spéciale, peut-être, que l'hyperesthésie intellectuelle que l'on attribue à certaines drogues. La

⁹¹¹ BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, collection Points/essais, Paris, Seuil, 2005.

parole étant, non pas purifiée (le *Bunraku* n'a aucun souci d'ascèse), mais, si l'on peut dire, massée sur le côté du jeu, les substances empoissantes du théâtre occidental sont dissoutes : l'émotion n'inonde plus, ne submerge plus, elle devient lecture, les stéréotypes disparaissent sans que, pour autant, le spectacle verse dans l'originalité, la « trouvaille ». Tout cela rejoint, bien sûr, l'effet de distance recommandé par Brecht. Cette distance, réputée chez nous impossible, inutile ou dérisoire, et abandonnée avec empressement, bien que Brecht l'ait précisément située au centre de la dramaturgie révolutionnaire (et ceci explique sans doute cela), cette distance, le *Bunraku* fait comprendre comment elle peut fonctionner : par le discontinu des codes, par cette césure imposée aux différents traits de la représentation, en sorte que la copie élaborée sur la scène soit, non point détruite, mais comme brisée, striée, soustraite à la contagion métonymique de la voix et du geste, de l'âme et du corps, qui englué notre comédien.[...] Comme Brecht l'avait vu, ici règne la *citation*, la pincée d'écriture, le fragment de code, car aucun des promoteurs du jeu ne peut prendre au compte de sa propre personne ce qu'il n'est jamais seul à écrire. Comme dans le texte moderne, le tressage des codes, des références, des constats détachés, des gestes anthologiques, multiplie la ligne écrite, non par la vertu de quelque appel métaphysique, mais par le jeu d'une combinatoire qui s'ouvre dans l'espace entier du théâtre : ce qui est commencé par l'un est continué par l'autre, sans repos.⁹¹²

La manière qu'a Kossi Efoui d'aborder le matériau textuel comme un ensemble de signes à agencer et l'impact que cette attitude produit sur le reste de la structure dramatique, autant que les questions qu'elle pose à l'épreuve du plateau, rappelle effectivement les procédés de certaines pratiques de la marionnette et concoure, par conséquent, à amplifier l'effet marionnettique produit par le geste théâtral éfouien dans sa globalité.

2.4. De l'origine de la mondialisation comme terreau tragique

La seconde partie de l'avant-propos consacré à l'édition des textes critiques de Sony Labou Tansi précise l'évènement dans lequel s'origine le tragique de la fable éfouienne : la mondialisation. Cette « catastrophe » est assimilée à une « maladie » qui débute avec la découverte de l'Amérique :

La maladie de Sony Labou Tansi, c'est le monde. Sony est affecté par le monde, depuis que le monde est monde, c'est-à-dire depuis la première mondialisation – découverte de l'Amérique et circumnavigation de l'Afrique, une période qui a ouvert la voie à l'accumulation des capitaux par le commerce de la déportation et transformé le « ventre de l'Atlantique » (Fatou Diome) en un refuge de deux millions de corps sans sépulture.

Kossi Efoui poursuit alors le fil d'une démonstration qui semble de plus en plus le concerner quand il fait appel aux grands auteurs dont il se réclame ouvertement en citant Artaud, Césaire, Kertesz ou encore Yourcenar... L'écho si particulier que trouve ce texte avec

⁹¹² *Ibid.*, « Les trois écritures », *op.cit.*, pp.70-75.

les thèmes largement exploités par Kossi Efovi dans son avant-dernière production en compagnonnage avec le Théâtre Inutile, intitulée *Sans Ombre*, ne font qu'accroître le sentiment qu'il rédige ici sa profession de foi critique :

Karl Marx parle d'une « période de l'accumulation primitive du capital », une unification négative du monde par laquelle se sont constituées les conditions du passage au capitalisme industriel du XIXe siècle. Un système marchand qui, dès son origine, a compté l'homme parmi les biens échangeables. Le nègre est un bien meuble, selon le Code noir dont l'ambition avouée par son promoteur, Louis XIV, était d'« humaniser » le commerce des esclaves. On aurait tort de ne pas voir dans cette condition de nègre une préfiguration de l'humanité en cours d'édification, aujourd'hui, dans la gigantesque fabrique de nègres (« outragés, inconsiderés, bâclés, damnés, exploités... ») que devient de plus en plus le monde soumis aux forces hostiles à la vie.⁹¹³

Le rejet de l'africanité est d'ailleurs lié aux propos évoqués ci-dessus et invalide, dans cette optique, les propos de Wabéri. Refuser de se considérer comme « nègre », ce n'est pas rejeter son histoire, mais c'est au contraire chercher à exister individuellement en dehors des déterminismes d'une histoire qui est certes collective mais qui demeure finalement plutôt exogène à l'auteur puisque c'est l'Occident qui fabriqua d'abord l'identité « nègre ». C'est aussi la raison pour laquelle il faut se méfier encore aujourd'hui de tous les types de discours qui recourent à des qualificatifs prétendument inclusifs sans prendre en considération la position depuis laquelle la proposition est émise par l'émetteur.

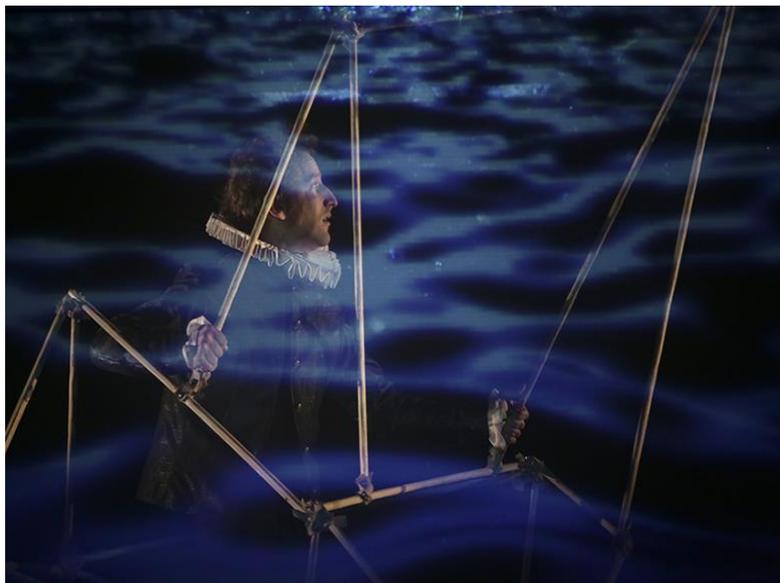


Figure 61 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

⁹¹³ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang*, op.cit., p. 11.



Figure 62 *Sans Ombre*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Ainsi, l'usage de plus en plus galvaudé du terme « diversité » nous semble éminemment problématique dans la mesure où celui qui désigne cette diversité s'en dégage par là-même, renvoyant alors le destinataire aux vagues contrées du « divers » : un autre territoire connotant à nouveau l'étrangéité et l'altérité (le terme n'a donc finalement plus rien d'inclusif, au contraire). Pour Kossi Efoui, ne pas vouloir être abordé en tant qu' « africain », c'est aussi marquer une volonté de s'affranchir de manière nécessaire des carcans d'une négritude avant tout douloureuse parce que construite par une instance extérieure et assujettissante. Sans doute ne peut-il s'agir que d'une posture, mais en tout cas, il s'agit pour l'auteur de choisir les propres outils de sa nomination ainsi que de son histoire à défaut d'être héritier d'un passé construit pas des individus « libres ».

Il s'agit donc de refuser de se penser en tant qu' « outragé, inconsideré, bâclé, damné, exploité... », tout en refusant d'appartenir à une réalité de papier mâché, inventée par la folie dominante et l'impérialisme d'une partie de l'humanité. Quand Kossi Efoui affirme que « la

littérature africaine n'existe pas », ^{914/915} il dit surtout que l'auteur, « l'homme de théâtre africain paradigmatique n'existe pas », qu'il est, en somme, une coquille vide – une figure de personnage au sens où l'a théorisé Julie Sermon - pure invention mue aujourd'hui en injonction et issue par ailleurs, d'un continent dont la multiplicité ne peut se résoudre à une identité culturelle univoque que l'histoire a pourtant tenté, pendant plusieurs générations, de réduire aux oripeaux d'un masque répondant à l'appellation « nègre » ⁹¹⁶ :

C'est le monde assujéti à la « fonction honteuse de la consommation », c'est le règne de l'homme digestif, dont la vie de l'esprit consiste de plus en plus à passer d'écran en écran pour combler sa perte d'intériorité par l'acquisition massive d'objets de divertissement. C'est le monde mécanisé [...] où l'homme ne serait plus qu'un « bout de chair » - le monde digitalisé, dirons-nous aujourd'hui, où même ce bout de chair n'aura d'autre statut que celui d'agrégat de molécules. ⁹¹⁷

Dès lors, la temporalité qui intéresse l'auteur est clairement nommée et ses œuvres nous le prouvent, la catastrophe a eu lieu il y a plusieurs siècles et il est aujourd'hui plus que jamais question de surmonter ces contre-utopies que sont la « civilisation » et « l'universel » systématiquement définis par le prisme occidental. Depuis que les caravelles ont abordé les côtes de terres inconnues, l'homme n'a eu de cesse de chercher à uniformiser son existence au détriment d'autres formes d'individualité, il n'a eu de cesse de chercher vainement à dominer la nature pour finir, à l'horizon de demain, par être moteur de sa propre disparition, « une vie amputée de la mort, puisque débarrassée du corps » ⁹¹⁸ à l'ère de l'homme digital, l'individu faussement augmenté. Kossi Efovi s'exprime alors très clairement à ce sujet en affirmant que « cet horizon achevé de l'homme sans corps est la note finale d'un drame dont la modernité occidentale est le théâtre, et qui s'appelle la haine du corps [...] et c'est par le corps qu'on apprend à rêver et à aimer la vie » ⁹¹⁹. La création ne se donne pas pour but de recréer le/ce réel, mais bien d'y répondre par le masque de l'illusion que permet de déployer le théâtre. Il

⁹¹⁴ MONGO-MBOUSSA, Boniface, entretien avec Kossi Efovi, « La littérature africaine n'existe pas », in *Désir d'Afrique*, Paris, Seuil, 2002, pp. 138-146.

⁹¹⁵ A ce sujet on s'amusera d'ailleurs à souligner qu'une telle posture ne figure pas en marge quand en 2009, Jacques Nichet donne au Collège de France une conférence magistrale qu'il choisit d'intituler : *Le théâtre n'existe pas*.

⁹¹⁶ BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, JACOMIEN SNOEP, Nanette, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Arles, Actes Sud, 2011 ; BLANCHARD, Pascal (dir.), *La France noire, op. cit.*, et CHALAYE, Sylvie, *Du Noir au nègre l'image du Noir au théâtre 1550-1960, op.cit.*

⁹¹⁷ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang, op.cit.*, p. 11.

⁹¹⁸ Suite de la citation : « Résultat de deux mille ans de christianisme qui a fait de l'âme le propre de l'humain, et de trois cents ans d'un positivisme qui à l'âme a substitué la raison », *Ibid.*, p. 12.

⁹¹⁹ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang, op.cit.*, loc.cit.

faut, en revanche, parvenir à se glisser dans cette histoire, à s'y faire une place, celle que l'on aura décidé d'occuper. De quoi nous rappeler la célèbre tournure shakespearienne : « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles ».⁹²⁰

Dans le théâtre de Kossi Efoui, « faire conte » se dresse ici comme une nécessité permettant de métaboliser certains éléments du réel pour retranscrire comme une autre version des faits, sans doute passée au crible du regard critique. Dès lors, le « doute » est cette part d'inconnu, appartenant au domaine du non maîtrisable à laquelle le Poète se livre volontiers mais qui tend à échapper à nos sociétés modernes happées par le désir de toute puissance. Certes, il s'agit là d'un thème privilégié par les expressions artistiques contemporaines qui ont fait, depuis maintenant de nombreuses années, la part belle aux poétiques dites de la « dystopie », et c'est la raison pour laquelle il nous semble primordial de préciser que Kossi Efoui ne s'inscrit nullement dans une telle dynamique. S'en tenir à ces postures et les envisager comme des provocations nihilistes revient à lire Kossi Efoui en imaginant qu'il a fait le choix d'une posture en espérant que sa portée rebelle et contestatrice lui permettrait d'accroître son capital symbolique et sa force de frappe sur le marché de la littérature francophone. Il ne s'agit pas non plus de s'exclure d'un espace pour se rendre plus visible à la marge. Il s'agit davantage de cultiver les espaces de la marge, quitte à s'en trouver invisibilisé, pour mieux créer en dehors des formatages et de la récupération qu'imposent fréquemment les circuits de l'économie du livre et de la culture aujourd'hui (et qui sont par ailleurs marqués de présences éphémères – phénomène de starisation). C'est, effectivement, cette culture de la marge, associée à une irréductible vision esthétique des arts, qui tendent à chasser Kossi Efoui des circuits lucratifs et amoindrissent par la même les efforts de diffusion autour de ses œuvres. Mais c'est également un des éléments qui définit le caractère politique de son geste qui ne se résout à aucune concession et qui n'attend surtout aucun adoubement de la part des grandes institutions françaises.⁹²¹ Cette posture de l'auteur est un moyen pour faire advenir à nouveau une autre réalité qu'il cherche à inscrire dans le corps social par ce type de discours. Et son souci premier s'enracine dans l'histoire afrodiasporique autant

⁹²⁰ SHAKESPEARE, William, *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, 2014.

⁹²¹ Nous tentons ici d'interroger en filigrane (puisque cela ne relève pas des problématiques qui sont les nôtres dans la présente étude) la portée, le sens et les enjeux d'autres postures auctoriales et de moments clés dans l'histoire des littératures contemporaines dites « francophones », à l'instar de l'effervescence qui accompagna, en 2016, la présence d'Alain Mabanckou au Collège de France : <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Alain-Mabanckou-fait-entrer-la-litterature-africaine-au-College-de-France> (consulté le 23.06.2018)

qu'africaine. Dire que l'Afrique n'existe pas c'est, en effet, affirmer qu'elle est une construction fictive – un monstre - générée par des faits historiques vecteurs d'aliénation.

Les entités nationales qui composent le continent africain aujourd'hui, s'il est légitime qu'elles tendent à trouver un souffle qui leur soit propre et qui leur permette de s'ériger sur le banc des puissances mondiales, demeurent prisonnières d'une histoire dont les conséquences et les sous-bassement sont le matériau d'écriture premier chez Kossi Efoui. Rejeter les frontières et les déterminismes actuels est donc pour lui significatif d'un affranchissement réel autant qu'un geste politique permettant d'amener son lectorat à une prise de conscience. En faisant cela, Kossi Efoui invite, non pas à penser l'homme dans l'optique d'un universalisme idéaliste ou naïf, mais il nous propose de prendre le détour de la fiction pour penser la nature humaine à la marge de ces déterminismes. Ce geste se veut à la fois conscient que ces déterminismes sont en partie inhérents (et donc indissociables de la construction de l'individu), tout en étant habité par la conviction qu'une incorporation de ces données peut aussi déboucher sur une hybridité fructueuse.⁹²² Ce sont ces mécanismes qui animent la poétique éfouienne afin d'en rendre compte auprès du lecteur-spectateur. Les enjeux de la figuration permettent donc de mettre en exergue le geste poétique qui représente le geste politique au cœur duquel l'auteur fait saillir tout à la fois l'individu annihilé par les déterminismes historiques (que nombre de sociétés tardent encore à prendre en charge) et celui, que nous appellerons « être poétique », cette nouvelle figure qui se hisse au-dessus de la mêlée pour prendre son envol et recouvrer une forme d'intégrité.

Ainsi, à la figure de l'Africain, du Noir, du « nègre », du *black*... Kossi Efoui oppose cette nouvelle figure poétique engendrée par le drame et/ou le spectacle. Figure contre figure, ce théâtre d'allégorie entend donner un nouveau visage à l'Afrique et, pour correspondre finalement aux mécanismes de représentation auxquels il s'attaque, le geste en souligne la figuration, voire même la personnification. A travers l'histoire, l'usage de la technique et la fabrication de l'idée de race, l'Afrique a toujours été perçue comme un corps à découvrir, dompter, piller, outrager, exploiter, désirer, etc. Dans le discours « populaire » et dans les usages politiques à des fins de propagande pro-coloniale des supports artistiques (la littérature, le cinéma, le théâtre, le musée ...) il s'est toujours agit d'ériger l'Afrique en figure à modeler, construire, que l'Occident s'est employé à défigurer. Cette personnification de l'Afrique qui accompagne nombre de discours métonymique dès les récits rapportés par les

⁹²² C'est tout le sens de la déclaration citée précédemment : « l'aliénation est désormais le terreau où doit tomber le grain. Et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle », EFOUI, Kossi, « in « Post-scriptum », *Récupérations*, *op.cit.*, p 45.

explorateurs s'avère tenace et la tendance occidentale à projeté le continent comme espace unique sans distinctions d'aires culturelles, géographiques, linguistiques, physiques, etc., en atteste. On continue aujourd'hui à englober le continent africain et à appréhender les individus de morphotype noir comme une entité aux origines indistinctes et aux paysages monochromes. Les anciens pays colonisateurs auxquels appartient la France n'ont pourtant pas l'habitude de se penser au prisme de cette univocité continentale et l'enjeu exclusivement géopolitique du projet européen en atteste.

L'Afrique n'est pas de manière immanente plus unifiée que l'Europe et les personnes qui sont issues de la diaspora afrodescendante ne sont pas toutes « africaines ». Les travaux du groupe ACHAC⁹²³ permettent de mettre en relief ces questions épineuses qui animent le corps social français aujourd'hui désarmé face aux problématiques héritées de son passé colonial. La « colonie », au-delà d'être un espace historique ou géographique pour désigner l'implantation à caractère oppressif et invasif sur un territoire étranger, est surtout aujourd'hui un territoire mental à déconstruire car il a généré un nombre considérable d'images stéréotypées que le discours historique tel qu'il a été majoritairement construit autour de ces faits jusqu'à présent réactualise en permanence.⁹²⁴ La problématique unifiante de la « race » ne concerne bien sûr pas seulement les populations afrodescendante et la France est aux prises avec d'autres questions similaires qui nous amènent donc à l'irrévocable constat des effets néfastes de la racisation. C'est ce qu'évoque Maurice Olander en guise d'avertissement à son ouvrage *Race sans histoire* pour en expliciter le titre :

Race sans histoire s'entend au moins de deux façons : « sans histoire » pourrait signifier « sans difficultés ni complications » - comme on dirait d'une vie qu'elle est « sans histoire ». Ou alors le mot « race » se définit par ce qui ne change pas, marque d'une communauté figée dans « sa mentalité », confinée dans son identité, à l'arrêt dans un univers sans transformation, « sans histoire ». On assigne dans ce cas de la « race » à des individus considérés comme « inférieurs », on leur signifie par la même qu'ils sont exclus de l'histoire. Leur sort est scellé, leur destin sans issue. Quant à l'histoire, toujours en mouvement, elle appartiendrait exclusivement à ceux qui pensent savoir, à ceux qui dirigent et édictent l'avenir du monde. Il faut donc entendre *Race sans histoire* non pas comme ce qui serait « sans conséquence » - mais au contraire comme ce qui, aujourd'hui encore, risque d'en avoir trop.⁹²⁵

⁹²³ <https://www.achac.com/> (consulté le 23.09.2018)

⁹²⁴ Voir : BLANCHARD, Pascal (dir.), *La France noire, op. cit.* ; BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOETSH, Gilles, THOMAS, Dominique, TARAUD, Christelle, *Sexe, race & colonies a domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018 ; et NDIAYE, Pap, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009.

⁹²⁵ OLENDER, Maurice, « Avertissement », in *Race sans histoire*, Paris, Seuil, « Points », 2009, p. 11.

La question de la « race » qui est éminemment biologique, est au centre du théâtre de Kossi Efoui et des enjeux du corps et de la figuration comme structure principale de sa dramaturgie. Ces problématiques politiques émergent par le biais du détour, de ce qui fonde cette posture « rusée » largement évoquée et conceptualisée par les travaux de Sylvie Chalaye autour du « marronnage créateur ». Elles s’ancrent alors dans une réflexion qui allie, en y associant un regard critique, les habitudes globalement dogmatiques des systèmes de pensée occidentaux et qui se manifestent par exemple dans l’approche de l’art et la posture du « canon », dont la maîtrise traduirait légitime fréquemment l’artiste en l’instaurant comme « professionnel ».

Cette vision de la maîtrise du canon, étant longtemps restée d’ordre « rectiligne », revient à considérer l’usage de la raison et la technique (au centre du mythe prométhéen) comme un principe de domination plutôt que d’envisager le geste créateur comme n’ayant pas d’enjeu de maîtrise de la technique mais comme un moyen de révéler précisément ce qu’on ne maîtrisera jamais : l’invisible, l’infra-audible, le flux temporel... Kossi Efoui cherche effectivement à évoquer la manière donc l’affichage et la valorisation de la « maîtrise » a toujours conduit à des événements violents, barbares et inhumains tout en masquant – volontairement – les zones de l’inconnu que la pensée matérialiste et rationaliste s’emploie à refouler par crainte de la méconnaissance. A nouveau, la « défaite de l’homme » (Kertesz) est observée et pensée au prisme de la représentation qu’il a de lui-même et qui semble toujours motiver ses agissements parfois même malgré lui. Enfin, la figure permet aussi de questionner l’édification d’idoles dans la culture de masse et l’industrie du divertissement.⁹²⁶ Kossi Efoui ancre son propos dans le sillon des réflexions sur la « société du spectacle »⁹²⁷ et les enjeux de l’événement théâtral – autoréflexion poétique donc puisqu’il le fait au détour de la fiction dramatique elle-même et dont les enjeux visent l’interrogation de la spectacularité du réel. En effet, une approche globale de l’œuvre permet de mettre au jour assez rapidement les fondations d’une réflexion qui se poursuit et se creuse de texte en texte. Outre un réseau dense de réécriture et d’intertextualité qui relie l’ensemble des textes, Kossi Efoui construit sa poétique autour du thème de la catastrophe et du trauma.

Ainsi, le lecteur-spectateur, saisira d’emblée l’ancrage thématique (la guerre, la violence, la mort, la réclusion) ou la situation spatio-temporelle dans laquelle cette dernière se déploie

⁹²⁶ ADORNO, Théodor. W., HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, (1944), Paris, Gallimard, 1983.

⁹²⁷ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, *op.cit.*, mais aussi DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 et BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1996.

ou encore l'envergure des effets de mise en abyme qui sous-tendent une réflexion sur la spectacularité. Revenir à un usage poétique du corps semble être la réponse apportée par les créateurs face à cette tendance aliénante sur laquelle est fondée toute l'industrie du divertissement – se divertir avant tout de et par le corps, tout en le méprisant. C'est ainsi que le corps se fait outil de résistance et surface de projection dans des gestes artistiques comme ceux à l'œuvre de manière plurielle dans la danse contemporaine⁹²⁸ et dans les pratiques de la performance. L'esthétique figurative révèle au monde ce qui persiste alors inconsciemment d'animiste malgré le rationalisme ambiant.

2.5.L'œuvre-résiliente

L'approche éfouienne est celle d'un geste créateur qui se prête à l'invisible. Dès lors, sa déformation (vis-à-vis du système linéaire et archétypal) informe de cette approche elle-même à l'instar de l'art figuratif. Le refus d'une approche mimétique traduit ici le rejet d'exposer la bonne maniabilité des outils techniques nous rendant capable de reproduire le réel puisque la reproduction du réel n'est pas l'enjeu, l'objectif étant plutôt d'y répondre – comme dans un « dialogue »... En d'autres termes, le geste théâtral de Kossi Efoui est à envisager dans une dynamique de coopération avec la nature et le vivant. C'est ce qui explique également la présence saturante d'une poétique relevant de l'organique mais aussi interrogeant la matière ainsi que le fait la Cie Théâtre Inutile dans l'espace du plateau. C'est pourquoi l'esthétique du drame figuratif relève de l'accomplissement souligné d'un geste produisant l'œuvre-résiliente. On retrouve alors ici le motif de la poupée et de la construction plastique, matérielle de l'objet marionnettique, qui s'effectue comme pour transférer les blessures du corps et du psychisme. Dans le même geste, on décharge alors tout à la fois la mémoire traumatique (action résiliente de modeler, malaxer, masser, la poupée ou le pantin) et l'on projette en même temps ce que l'on veut extérioriser. Lâchant prise et laissant advenir le geste, l'objet figure prendra alors la forme de cette synthèse de l'« à-présent », à la croisée du passé, du présent et de l'avenir. Cette geste de figuration rappelle alors les propos de Deleuze (qui a lui-même forgé son approche du « figuratif »)⁹²⁹ :

⁹²⁸ GENETTI, Stefano, LAPEYRE, Chantal, POUILLAUDE, Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018.

⁹²⁹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op.cit.

Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation – l'apprenti. [...] la vérité est l'aventure propre de l'involontaire [...] plus important que le philosophe, le poète.⁹³⁰

Le processus d'édification que représente alors la fable dramatique passe néanmoins par la mise à mal de nos repères qui sont souvent à l'origine de paradigmes pré-construits, comme la marionnette et la poupée – objets communs à toutes les civilisations – sont autant des supports de croyance que des outils⁹³¹ permettant de véhiculer déterminismes et uniformisations des masses souvent à l'origine d'une (auto)maltraitance des corps.⁹³² En résulte des identités pré-fabriquées qui se multiplient tout en s'intensifiant mais où le multiple s'annule dans l'uniforme qui incarcère finalement l'individu. Prônant une « poétique de la relation » aujourd'hui entravée par le retour en force d'une tendance à s'accrocher à nos identités pour faire communauté et palier alors à un individualisme qui règne en maître depuis plusieurs décennies, Kossi Efoui propose justement une vision du monde où la communauté n'annihilerait pas l'individualité.

Si l'on cherchait à retranscrire en termes dramaturgiques cette posture, on parlerait de « choralité » et effectivement, si les travaux de Julie Sermon se sont largement penchés sur cette notion dans une approche de l'« effet-figure », les modes de production du texte tels que nous les avons présentés charrient une choralisation (par motilité poétique, hybridité esthétiques et présence de voix) de l'ensemble du drame. D'ailleurs, le chœur lui-même, à l'instar de la forme tragique, fait partie des outils récurrents au geste de réécriture éfouien comme dans *Io (tragédie)*, *Happy End* ou *Voisins Anonymes*. Cet usage contemporain du chœur confère une portée ici encore politique à l'évènement théâtral mis en abyme puisqu'il incorpore la voix du collectif. Ses usages diffèrent d'une pièce à l'autre mais il symbolise toujours le corps social avec lequel les autres figures du drame se trouvent aux prises.

L'œuvre résiliente vaut comme geste dans l'absolu. Ce geste concerne le collectif. C'est aussi la raison pour laquelle nous pensons qu'il trouve sa figuration – qu'il se réalise pleinement – à travers l'esthétique du plateau, du spectacle, en convoquant donc la présence du spectateur. A cet égard, l'œuvre-résiliente est ce qui dépasse le langage et ses limites pour

⁹³⁰ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2010, p. 112.

⁹³¹ COLLECTIF, *Poupées et tabous : le double jeu de l'artiste contemporain*, Namur, Samogy Editions d'art, 2016.

⁹³² Les exemples archétypaux de ce phénomène étant la poupée *Barbie* ou la *love doll*. Ce rapport à l'objet trouve bien sûr aussi des ramifications avec le mythe de Pygmalion et de Galatée qui relève là aussi d'un rapport potentiellement animiste à l'objet figuratif et qui renvoie à l'approche objectivée de l'Occident envers les civilisations africaines depuis les Grandes Découvertes.

exorciser le trauma dans une forme qui n'est pas la restitution (reconstitution) de son évènement, mais qui en est plutôt la transfiguration. Elle est le signe de la perception que le sujet en a dans le temps présent (qui peut être plus ou moins éloigné de l'évènement traumatique) et se charge de cet affect autant qu'elle le réactualise à chaque fois que le sujet la verra à nouveau puisque, quoi qu'il en soit, tout porte à croire que le trauma réel ne s'efface pas mais qu'il demeure générant alors des résurgences de types différents. L'enjeu de l'œuvre résiliente, qui rappelle le dessin que l'adulte recommande à l'enfant de faire et d'afficher pour matérialiser ses douleurs ou ses craintes, n'est pas de se débarrasser du trauma mais d'aider à vivre avec.

L'œuvre se veut ici « chargée », d'où qu'elle questionne également les territoires de la reproductibilité et qu'elle opte pour le théâtre, ce spectacle vivant et éphémère (et qu'elle rejette l'espace éditorial). Cette charge correspond à « l'aura » évoquée par Walter Benjamin qui critique, en effet, la reproductibilité (thème que l'on retrouve dans *Io (tragédie)* via la critique de la marchandisation et de la reproduction des ouvrages de culte et de la statuaire en Afrique). Kossi Efoui s'adonne à la création théâtrale comme on fabriquerait une poupée dans certaines cultures, comme le vaudou par exemple. Dans ce geste figuratif et dans ce qu'il produit, la poupée, le spectacle ou le texte dramatique, peut se lire le processus de résilience à l'œuvre. L'objet créé en est le signe et le témoignage.

L'origine inédite du geste éfouien, qui favorise l'émergence d'une poétique novatrice, s'explique donc par le fait qu'il aborde la création elle-même sous un angle nouveau qui modifie la notion et le statut de la création dramatique. Il s'agit d'un geste avant-gardiste qui peine encore à être réceptionné car il ne correspond pas à la manière dont on envisage la création en Occident où règne toujours un certain nombre de diktats esthétiques et de tenaces habitudes d'agencement. Mais, surtout, parce que le modèle aristotélien de la *mimesis* perdure dans toutes les envergures de ses enjeux et de ses mécanismes. Paul Valéry souligne néanmoins dès 1934 que :

[Les] Beaux-arts [en Occident] ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut

s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.⁹³³

Concernant Kossi Efoui, cette « partie physique » de la création est pleinement saisissable et lisible. Elle préside même à la forme qu'elle prend. Cette sensibilité se lit dans le geste figuratif qui s'origine quant à lui dans une approche affranchie du joug de la raison au sens adornien du terme, c'est-à-dire centrée sur une critique de cette dernière considérée à la fois comme émancipatrice et comme instrument de domination. C'est l'usage dogmatique et totalitaire de la raison qui est en cause et plusieurs figures du drame éfouien en témoignent ainsi que certains motifs, comme celui du « phare »⁹³⁴ qui revient de manière récurrente :

Le Voyageur : J'ai cherché une terre plus tendre.

La Femme : Là-bas ?

Le Voyageur : Brouillard. Il y fait étrange. On y voit des phares. J'en ai vu, moi, des phares. Il y en avait un tout petit, clignotant, qui se disait l'œil de l'univers. J'en ai vu un tout haut perché. Il était éteint. Il donnait le vertige, absolument. Il y en avait un prestigieux, éclatant, qui faisait : « Venez, venez. Je vous donne ma lumière ». Certains y sont allés. Ils en sont revenus aveuglés. J'en avais plein mon sac, de phares : en plastique représentant une femme poing levé, en métal noir avec une ampoule pour guider les trains, en forme de lotus, en papier en timbres-poste, en acier galvanisé, en pièce unique taillée selon l'ancienne technique paléolithique, en série de vingt-quatre reproductions numérotées, tamponnées, en plastoc renforcé recyclable, en feuille de chou et en peau de phacochère... Aux frontières, ça fouillait. On disait : « Sac à malices ! ».⁹³⁵

Dans la mesure où « là-bas » est mis en tension avec « ici », l'espace dans son entièreté semble sans échappatoire. Où que l'on aille, c'est la même défaite, le même désespoir, les mêmes mécanismes de domination et d'oppression qui sont en place. On comprend mieux pourquoi Kossi Efoui envisage « la terre comme un point, un rond-point, un point de départ »...⁹³⁶ Pour Benjamin à nouveau, qui a forgé un concept autour de l' « aura », l'immanence de l'œuvre d'art provient de ses origines rituelles et magiques puis, plus tard, religieuses – ce sont ces traces qui président à l'essence de toute œuvre d'art encore de nos jours et qui inscrivent inmanquablement le geste créateur dans un rapport ténu au rituel. C'est sur cette idée qu'il conçoit sa critique de la reproductibilité à l'ère de l'industrialisation. La reproductibilité technique a effectivement pour conséquence la perte de l'aura, parce que la

⁹³³ VALERY, Paul, *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934, pp. 103-104.

⁹³⁴ Voir aussi : EFOUI, Kossi, *La Malaventure*, Carnières, Lansman, 2010, pp. 29-30.

⁹³⁵ EFOUI, Kossi, *Que la terre vous soit légère*, op. cit., pp. 12-13.

⁹³⁶ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, op. cit.

copie acquiert une autonomie vis-à-vis de l'original par le fait que l'œuvre soit placée dans de nouveaux contextes. En d'autres termes, cette dernière perd sa charge symbolique, c'est-à-dire son « âme ». La critique du marchandage de l'art et de l'industrie de la culture nous intéresse notamment parce que Kossi Efoui nous paraît rejoindre ces positions mais surtout parce qu'elles témoignent, à nouveau, d'un rapport animiste persistant en Occident et que l'esthétique figurative tenterait alors, même parfois inconsciemment (comme nous le posons vis-à-vis des pratiques de la performance) de raviver sans cesse.

C'est ce rapport « animiste » au geste créateur qui fonde le théâtre comme espace prophétique. Se saisir du théâtre comme espace où peut opérer la résurrection des voix qui nous habitent et des présences immatérielles avec lesquelles nous cohabitons rappelle à nouveau l'approche kantorigène du plateau selon la lecture qu'en a faite Amos Fergombé :

Les trois composantes, texte – objet – espace, sont distillés par un passé, métaphore visuelle révélant une image de la mort. La mémoire permanente dans les fragments textuels, à travers les objets et dans la *Pauvre chambre de l'artiste* [en référence à *Ma Pauvre chambre de l'imagination*]⁹³⁷ est semblable à un fil d'Ariane constituant l'unité substantielle de sa scène. Et la mémoire que diffuse son théâtre marque également le processus de création et d'écriture, instauré sur une aire – autel, devenue une véritable « cours de miracles du passé »⁹³⁸ où peuvent par conséquent s'opérer la résurrection et la mort. [...] La construction de la mémoire par la vie et la mort permet de sonder notre relation au monde. Et par une communion au monde qui se meurt ou se consume, peuvent être envisagés la survie et le souvenir des disparus. [...] Et peut-être parce que la mort « rend possible une vie neuve »,⁹³⁹ qu'il est utile de l'envisager pour toute question d'altérité. Le théâtre kantorigène nous rappelle en effet, que l'autre EST, et existe en nous. [...] Dans cette instauration de la mémoire, peut-être devons-nous également regarder en face l'histoire et projeter devant nous nos drames, pour éviter d'être condamné à les revivre. Puissions-nous enfin, regarder notre misère et notre passé, construire notre quotidien et une scène qui soit le lieu d'expression du traumatisme et des séquelles des générations honnies tout en saisissant dans le *Vérité Intégrale*⁹⁴⁰ et être aux prises avec nos infirmités et l'écharde dans la chair et surtout la peur qui nous embrasse et qui devient fragment et *manifeste* de notre discours.⁹⁴¹

L'envergure que prennent, chez Kossi Efoui, l'affichage et l'usage des processus de mise en abyme du drame renvoie à l'idée d'un espace théâtral vecteur d'oracles. La présence

⁹³⁷ Il s'agit d'un texte de Tadeusz Kantor.

⁹³⁸ « La fontaine de la mémoire », *Art Press Special, Le Théâtre*, p. 83.

⁹³⁹ L-V Thomas, *La mort africaine, Idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris, Payot, 1982, p. 21.

⁹⁴⁰ Il s'agit d'un court texte de Tadeusz Kantor.

⁹⁴¹ FERGOMBE, Amos, *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*, Valenciennes, PUV, 1997, pp. 225-230.

du prophétique⁹⁴² se signalant par ailleurs à divers endroits de la poétique éfouienne. On le remarque dès *Le Carrefour* avec le personnage de La Femme, aussi diseuse de Bonaventure, qui fait littéralement advenir (elle engendre, donc) scéniquement le personnage du Poète par la prédiction de son retour :

La Femme : [...] l'autre a réussi à s'en aller, à quitter ce carrefour où il n'y a que ce réverbère pour brûler et brûler le temps, le temps d'un seul acte de quelques scènes. Ou peut-être deux, ou peut-être trois.

Il est parti il y a longtemps.

Elle va vers le bocal rempli d'eau dans lequel elle lit l'avenir.

Mais ce soir il reviendra. Il restera le temps que dure le théâtre. Un acte de quelques scènes. Où peut-être deux ou peut-être trois. Il dira que c'est pour ça qu'il est là.⁹⁴³

L'esthétique du drame figuratif ménage donc des effets d'apparition dans l'espace scénique qui, chez Kossi Efoui, est présent au sein même du texte par ces jeux de mise en abyme. Cette apparition, si nous en avons déjà dit les tenants et déployé les modalités, se donne pleinement à lire comme un motif allégorique. Dès lors, c'est le drame tout entier, sa dramaturgie et les enjeux qu'elle sous-tend, qui se mue en une figure allégorique. Mais de quoi cette dernière est-elle exactement l'évocation ? Si nous avons mis au jour la portée et l'omniprésence de l'évocation de la « naissance » et de l'engendrement dans ce théâtre, et dit combien il était peuplé de figures féminines qui font fréquemment retour, comme c'est principalement le cas, d'un texte à l'autre, pour le personnage de Io, nous souhaiterions insister à nouveau ici sur l'idée que les figures du drame éfouien n'ont pourtant ni race, ni sexe. Dès lors, la présence même d'entités *a priori* féminines, qui pourrait sembler contradictoires, nous invite à un second niveau de lecture. Ce dernier révèle en effet l'envergure allégorique de ces présences qui ne sont pas tant convoquées pour leur genre (bien qu'il soit éminemment question de la condition féminine et notamment du viol comme arme de guerre), que pour la portée métaphorique qui les relie à l'enfantement lui-même symbole de l'avenir. La figure métaphysique engendrée par le drame figuratif est cet avenir (*cf. épilogue Io (tragédie)*). On retrouve cette idée dans *Le Carrefour* et Kossi Efoui l'évoque dans l'un des tous premiers entretiens qu'il donne au sujet de son travail :

A la fin de la pièce, le Poète demande à la Femme : « Aurons-nous d'autres rendez-vous ? » et la Femme lui répond : « Il y a plusieurs avenir... » Je crois que

⁹⁴² Voir : DECHAUFOR, Pénélope, « Figures d'omnisciences – parades et détours dramaturgiques des auteurs contemporains d'Afrique noire francophone », *art.cit.*

⁹⁴³ EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, *op. cit.*, p. 71.

l'essentiel de la pièce, tout son optimisme tient dans cette phrase-là : il y a plusieurs avènements. Et le fait qu'il y ait un avenir avorté n'empêche pas qu'il y ait un avenir que l'on puisse actualiser.⁹⁴⁴

Io et ses multiples apparitions dans toute l'œuvre éfouienne représente la métaphorisation figurative de l'Afrique elle-même dans l'idée d'un geste qui répond à la figuration globalisante et annihilante qu'a toujours opérée l'Occident sur les populations afrodescendantes. Et si les personnages de Kossi Efoui sont des êtres sans corps, c'est aussi parce qu'ils ne sauraient s'incarner dans un corps unique, dans « une » image identifiable. Cette allégorie que dessine alors métaphoriquement le théâtre éfouien est un corps composite car il abrite les voix plurielles de civilisations multiples entre le passé, le présent et l'avenir. Ce qu'ont été, ce que sont et ce que seront les populations afrodescendantes. L'Afrique est ce corps féminin que l'Occident lui-même s'est représenté sous des traits figuratifs et qu'il a convoité, désiré, fantasmé mais qu'il a par la même violé, torturé, amputé, dispersé et défiguré. C'est tout le sens du propos conceptuel forgé par Sylvie Chalaye autour de l'« érotocolonie » mais aussi du marronnage qui est un principe éminemment rattaché à l'image du corps de l'esclave en fuite.

C'est aussi sous les traits métaphoriques de la figuration qu'Achille Mbembe évoque les problématiques et les enjeux de la « postcolonie » quand il affirme : « Parce qu'elle a incarné et incarne encore cette brèche entre ce qu'est l'Occident et ce qu'il entend représenter et signifier, l'Afrique ne fait pas seulement partie de ses significations imaginaires elle est son inconscient. »⁹⁴⁵ L'Afrique, représentée comme un corps, objet de craintes, de fantasmes et de désirs, est une figuration imaginaire à laquelle Kossi Efoui tente de répondre par son écriture. La grande figure, ce corps-signe que le drame figure, défigure, et /ou transfigure est effectivement métaphorique et il s'agit, par le théâtre, de mettre en branle et de reconfigurer les images attenantes à cet espace nodal qu'incarnent encore malheureusement aux yeux du monde les multiples territoires et les voix enfouis du continent africain, enfermant toujours les afrodescendants dans une enveloppe, un mirage, une ombre, une effigie : « l'enveloppe de la race, la vieille peau de race »⁹⁴⁶ ...

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁴⁵ MBEMBE, Achille, *De la postcolonie, essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p.68.

⁹⁴⁶ EFOUI, Kossi, *Le choix des Ancêtres*, *op.cit.*, inédit, p. 31.



Figure 63 *En Guise de divertissement*, Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux

Contre la haine du corps, c'est à dire, en définitive, de la singularité, [mettre] au cœur de [l'] œuvre cette verticalité qui est matière, forme, conscience, raison, déraison, rêve, prescience, divination, transe, parole. De la parole articulée à la parole retenue que Sony [Labou Tansi] appelle « silence-parlé ». C'est pourquoi il ne faut pas croire que le poète s'est tu. C'est à la claire-audience que nous invite désormais celui dont l'art de nommer consiste à « voir plus loin que la visualité ».

Kossi Efoui⁹⁴⁷

⁹⁴⁷ EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang*, *op.cit.*, p. 13.



Figure 64 Figure 64 Wangechi Mutu, *Family Tree* (detail), 2012 [Suite of 13, mixed-media collage on paper]

CONCLUSION

Est-il encore possible d'utiliser deux notions aussi usitées que celles de « drame » et de « figuratif » en les réunissant par ailleurs dans un même concept ? Pour établir ce réinvestissement lexical, il est sans doute nécessaire de revenir à des définitions moins courantes et à des usages moins galvaudés de ces notions pourtant essentielles à l'histoire des formes dramatiques et picturales. Si les poétiques du drame moderne et contemporain, qu'elles soient textuelles ou scéniques, ont été définies à l'aune du dépassement du « drame », voire de son éradication, conçu alors comme un système rigide hérité de la vision quasi univoque des principes aristotéliens, elles ont aussi puisé les sources de leur renouvellement et de leur recherche permanente de nouveauté au sein même du dialogue des arts et d'une approche transdisciplinaire du théâtre. La transculturalité fait par ailleurs intrinsèquement partie des nouvelles modalités d'une création artistique impliquée dans un univers désormais mondialisé. La locution latine « *trans* » (« de l'autre côté ») se veut dorénavant constitutive d'une redéfinition permanente des concepts de catégorisation. L'apposition de ce préfixe charrie l'idée générale de la chute des lignes de démarcation, du dépassement des seuils ou encore de la traversée par-delà les frontières construites et érigées jusqu'alors.

Or, les pratiques artistiques de la création picturale, d'où provient le terme « figuratif », s'avèrent elles-mêmes marquées par une forme d'approche théâtrale qui s'est attachée à donner du corps humain une représentation poétique et non plus réaliste. Dès lors, c'est par le biais de la métaphore marionnettique (telle que nous avons pu la définir, c'est-à-dire comme marionnettisation au-delà de la présence de l'objet) et plus particulièrement du masque, que les arts plastiques ont révélé les enjeux sous-jacents à la représentation de la figure humaine. La défiguration fut alors un principe stimulant pour rendre actif le regard du spectateur jusqu'ici tenu dans une approche contemplative. Cette voie nouvelle de représentation a permis à la peinture de s'ériger en véritable « écriture » contemporaine, c'est-à-dire comme surface de projection appréhendable par de multiples niveaux de lectures, les principaux demeurant implicites et silencieux.

Des arts plastiques au théâtre, ce sont des questions éminemment existentielles qui se sont faites jour et qui ont toujours eu à voir avec la prise en charge individuelle et collective des traumatismes sociaux, tout autant qu'elles sont aux prises avec la manière dont le christianisme a modelé nos sociétés modernes et orienté une certaine appréhension du corps par le biais de la doctrine de l'incarnation, du culte de l'icône mais aussi d'un certain usage du

vocabulaire de la chair⁹⁴⁸ Les démarches artistiques contemporaines, en ce qu'elles témoignent d'un regard sur leur époque, sont donc aussi marquées par une omniprésence du corps qu'elles intègrent comme sujet et comme objet de la création. Sans doute faut-il rappeler que le « figuratif » relève d'abord d'un geste et non d'une image. Car, c'est bien l'idée d'image « figurative » qui a conduit à un usage galvaudé de l'adjectif fréquemment utilisé comme alternative à l'idée de réalisme. Autrement dit, on l'utilise pour qualifier ce qui rend compte d'une représentation « au naturel », de manière « conventionnelle ». Mais alors, pourquoi l'évocation du « figuratif » nous fait-elle néanmoins penser à des peintres et à des sculpteurs tels que Pablo Picasso, Amedeo Modigliani ou Alberto Giacometti qui peuvent par ailleurs appartenir à des mouvements picturaux bien déterminés ?

La raison relève non pas d'un flou conceptuel ou définitoire, mais bien d'un principe inextricablement lié à ce qu'est le geste figuratif qui se pense justement en dehors de toute codification. Le figuratif est par excellence la représentation d'un entre-deux. Il puise dans le « réel » en en donnant une représentation « autre » afin de rendre perceptible l'informe, l'indicible et tout ce qui participe de cet espace qui nous entoure tout en étant considéré comme métaphysique. Le figuratif s'attache donc à faire saillir, d'une manière ou d'une autre, ce que l'œil nu ne peut pas voir, trop habitué qu'il est désormais à s'attacher aux entités matérielles. C'est aussi la raison pour laquelle la figuration est si proche du marionnettique. Elle questionne autant les représentations de la figure humaine (rejoignant alors des problématiques existentielles) qu'elle s'attache à offrir, par l'imaginaire, un espace de visibilité alternatif permettant de révéler l'existence d'autres réalités. Le figuratif n'est pas un mouvement en soi, c'est un geste appliqué à ce qui est perçu. Il fonctionne comme un filtre qui conserve la trace conventionnelle de l'image du réel, celle qui est familière au regard commun, tout en donnant une vision nouvelle, floutée, déformée, décolorée... Chez Kossi Efoui, cette reconfiguration dramatique offre même une image décolonisée.

Le figuratif est toujours une « nouvelle figuration », pour reprendre l'appellation d'un mouvement pictural du XX^e siècle qui s'affirma comme une troisième voie vis-à-vis de l'art abstrait et du nouveau réalisme. Forgé en dehors de toute approche néologisante, l'enjeu de notre travail, à l'instar de ce qu'il nous a été donné de mettre au jour au sujet de l'esthétique singulière que déploie Kossi Efoui par son écriture, a été d'explorer les usages de la langue et d'en revisiter les conceptions usuelles souvent si éloignées de leur signification première qui s'origine, concernant le « figuratif », dans l'ouverture et l'absence de définition arrêtée. Ce

⁹⁴⁸ MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

qui est figuratif ne répond ni d'une représentation mimétique du réel ni d'une proposition abstraite ou symboliste. C'est encore pour cette raison que nous avons préféré le terme « figuratif » à celui de « transfiguratif » qui, bien que semblant s'approcher du caractère finalement transcendantal du théâtre de Kossi Efoui, charrie selon nous l'idée d'une abstraction se donnant à voir comme une pure métaphore n'entendant alors plus représenter la figure, mais la dépasser. Or, le théâtre de Kossi Efoui, a ceci de figuratif qu'il fait justement exister un geste plastique produisant une figure qui émane de l'écriture elle-même.

A la croisée des différents principes et des techniques propres aux multiples mouvements successifs qu'a connu l'histoire de l'art, le geste figuratif se définit en dehors de tout canon et répond avant tout d'une approche visant à « rendre sensible ». D'où qu'il privilégie de manière récurrente la saillie par contours et les motifs débordants. Ramené au champ théâtral, le figuratif officie comme une esthétique du « carrefour », pour reprendre le titre éfouien de la pièce matricielle de notre thèse, qui synthétise les différentes modalités dramaturgiques parcourant l'historiographie des théories théâtrales fussent-elles *a priori* antinomiques, inassimilables ou encore anachroniques. Mais, comme nous avons pu l'aborder au cours de cette thèse, le figuratif travaille notamment une reconfiguration des espaces réels par les espaces mentaux notamment, dans une vision temporelle qui ne relève plus d'une chronologique linéaire. Le théâtre de Kossi Efoui se donne à lire comme « une » esthétique du « drame figuratif », consistant plus particulièrement en un geste théâtral (c'est-à-dire mis en abyme dans l'œuvre) qui procède par détour marionnettique (puisque toute une vision et tout un champ lexical relevant des arts de la marionnette intègrent la dramaturgie au-delà de sa présence sous forme d'objet scénique), permettant de révéler l'envergure politique de la figuration chez l'auteur lui-même.

Néanmoins, il n'y a de figuratif que des gestes singuliers (puisque nous nous situons en dehors du canon). L'esthétique éfouienne est donc selon nous une déclinaison originale de ce régime dramaturgique constitutif d'une nouvelle théâtralité que nous nous employons à théoriser afin d'en définir les modalités mais aussi, par conséquent, les typologies. En effet, nous posons comme inenvisageable une théorisation systémique du drame figuratif puisque nous avons forgé ce concept par association de différentes notions là où l'outil globalisant faisait défaut pour l'analyse des dramaturgies qui occupent notre champ de recherche, c'est-à-dire les poétiques afrodescendantes. L'entrée qui est la nôtre est donc à entendre d'emblée comme ouverte, et mouvante, aux singularités poétiques propres à chaque auteur quand bien même des éléments, qu'ils soient biographiques ou esthétiques, permettent de rapprocher

leurs démarches. L'intuition figurative nous est effectivement d'abord apparue par le vide, l'absence et la délicatesse voire l'impossibilité de nommer et de définir selon les critères à notre disposition pour établir une analyse dramaturgique et contextualiser un type d'écriture ou d'esthétique théâtrale. Nous notons pourtant des similitudes patentes avec certaines formes artistiques et théâtrales parfois présentes de manière contradictoire au sein des œuvres. C'est le cas, par exemple, de la cohabitation de principes brechtiens et de principes aristotéliens.

Mais, dans notre cas, la présence du corps, dans son envergure organique et plastique, au sein même du texte, nous a conduits sur les voies d'expression de la marionnette. Ses ramifications philosophiques et anthropologiques au prisme de l'histoire afrodescendante, traversée par l'histoire coloniale et celle des migrations, mettent en exergue une poétique de la « trace » puisque, des temps antérieurs à cette histoire aliénante, ne nous restent que des vestiges dont la statuaire et la pratique du conte et de l'oralité témoignent en forgeant, par ailleurs, l'image d'Épinal de tout un pan civilisationnel... De cette histoire découle une interrogation obsédante sur le corps diasporique (déporté et dispersé) et la remise en question des déterminismes identitaires ainsi que des acquis de la modernité (à commencer par ceux produits par le discours historique et l'essor du capitalisme depuis les traites négrières) comme motifs récurrents et communs aux poétiques afro-contemporaines. Nous pensons à Kossi Efoui, à Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko mais aussi, dans une certaine mesure, avant eux, à Sony Labou Tansi et, plus récemment, à Dieudonné Niangouna, Guy Régis Jr voire à Hakim Bah, Gaël Octavia ou encore Léonora Miano.

Aux prises avec des processus historiques « monstrueux », les dramaturgies afro-contemporaines francophones ne cessent de déjouer les idées reçues et de battre en brèche les conventions ou les effets de mode du théâtre en proposant des esthétiques d'ordre inédit. S'il est admis que l'éclatement, la polyphonie et l'hétérogénéité à l'œuvre depuis l'avènement du drame moderne se signalent comme autant de gestes (au sens d'actions remarquables) – politiques – dans le domaine du théâtre, il est encore trop peu question de l'apport des dramaturgies afro-contemporaines francophones dans ce domaine. Ces poétiques modernes répondent, de manière globale, au besoin de représenter les méandres de l'intériorité en questionnant les échecs du monde social et de la communauté humaine face aux horreurs des crimes de masses issus, notamment, du XX^e siècle. La société actuelle s'est mondialement construite sur cet héritage ayant affecté l'image que l'homme a de lui-même. L'utilisation du corps comme *medium* artistique à travers des mises à l'épreuve (« performance ») qui

soulignent barbarie, incommunicabilité, faillite et limites de l'homme et du langage, semble donc être un moyen désormais archétypal de rendre compte d'une mémoire traumatique agissant sur les individus. Mettre le geste au centre du processus d'écriture, qu'elle soit scénique ou textuelle, permet de déplacer les normes et de faire émerger des formes poétiques pouvant prendre en charge l'indicible.

Ces écritures dramatiques, bien que répondant d'esthétiques très différentes, semblent en effet majoritairement travaillées - à l'instar de beaucoup d'écritures contemporaines de façon plus ou moins importante - par la prédominance du morcellement, d'un certain usage de la violence, par la béance (le manque, l'anonymat), le traitement d'un matériau mnésique (en lien avec une réappropriation du discours historique), l'hétérogénéité du discours dramatique, la récurrence du motif carcéral qui dit l'enfermement, ou encore l'usage symbolique d'un bestiaire et d'images ayant à voir avec la « monstruosité ». Ces poétiques animées qui recourent à des éléments esthétiques et thématiques divers, instaurent un ensemble hybride, qui explique aussi leur nature à la fois insaisissable et déconcertante. Le rapport que tisse le corps à la résurgence mnésique convoque alors, dans ces écritures, des territoires d'ordre politique. Les traumatismes qui nous hantent et nous mettent collectivement à l'épreuve se manifestent grâce à une certaine relation à la spatialité. Cet usage du théâtre nous ramène à son socle rituel qui, dans cette configuration, renouvelle notre conception de la dramaturgie et déploie ce que nous avons tenté de théoriser comme « une esthétique du drame figuratif ».

La notion de « drame » est ici opérante dans la mesure où la dramaturgie, bien que composée des différentes modalités propres au « drame moderne » depuis la théorisation de sa « crise », n'évince pas la fable dramatique, le récit et la présence d'une diégèse significative, au profit de l'exposition exclusive d'enjeux conceptuels dans le corps de la langue théâtrale. La nécessité du drame, comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, demeure « de continuer de s'interroger sur la rencontre catastrophique avec l'autre »⁹⁴⁹ qui n'est pas dans les poétiques afro-contemporaines, « l'autre en soi-même »⁹⁵⁰ mais celui qu'on a enclous dans une identité homogène mais distincte, envisagée comme une figure d'étrangéité. C'est pourquoi le « drame figuratif » interroge le principe même de la figure dans les poétiques afrodescendantes, telle que construite pour légitimer l'impérialisme occidental. Anne-Françoise Benhamou rappelle qu'en dépit des aléas de l'histoire du théâtre et de la volonté de

⁹⁴⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Drame (crise du) », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, pp. 449-450.

⁹⁵⁰ *Ibid.*

s'affranchir du carcan des règles classiques, le « drame » peut être envisagé « d'un point de vue poétique [pour nommer] toute œuvre écrite pour la scène ».⁹⁵¹ Convoquer ici ce terme nous permet de souligner également la présence, dans le maillage thématique de l'œuvre, de réflexions poétiques se manifestant également par un usage récurrent de la mise en abyme et par une forte présence métathéâtrale à laquelle renvoie, par exemple, de manière liminaire l'inscription de la marionnette en tant que motif poétique et *medium* esthétique.

La portée éventuellement problématique de l'idée qu'un « drame figuratif » puisse exister concerne l'impossibilité, aujourd'hui, d'envisager le « drame » dans son sens étymologique (signifiant « action ») ainsi que le souligne encore Anne-Françoise Benhamou en évoquant le paradoxe intrinsèque à l'idée de « drame moderne ». Ce dernier étant essentiellement travaillé par des entraves à l'action générées par « les forces sociales (Hauptmann, Brecht), par le poids du passé (Ibsen), par l'usure du temps (Tchekhov), par la présence obsédante de la mort (Maeterlinck), par l'emprisonnement en soi-même (Strindberg) ou [ou encore] dans le langage (Beckett) ».⁹⁵² C'est d'ailleurs ce faisceau d'obstacles ontologiques qui a conduit les poétiques du drame moderne à se tourner vers la marionnette et ses avatars en en faisant le support (textuel et scénique) privilégié d'un renouvellement du champ des expressions théâtrales débouchant sur les esthétiques de la performance et les écritures de plateau. Ainsi, cette approche « marionnettique » proscrireait la vision originelle du « drame » : « cette catégorisation plus éthique qu'esthétique qui prévaut d'Aristote à Hegel [selon un principe dialectique voulant que] portée par la volonté des personnages, l'action progresse par la résolution de conflits successifs vers la synthèse ultime où les subjectivités seront réconciliées au sein d'une nouvelle réalité ».⁹⁵³

Or, dans les écritures que nous identifions comme pouvant appartenir à la catégorie du « drame figuratif », ces éléments concordent justement pour faire émerger une figure dramatique qui constitue en elle-même cette nouvelle réalité, une alternative à l'« à-présent ».⁹⁵⁴ Le dispositif anamnétique, qui vise à faire le récit au présent d'événements passés sans que ces derniers ne soient immédiatement signalés comme étant de l'ordre du souvenir, amène le lecteur-spectateur à envisager l'anamnèse comme l'action dramatique (dans sa coïncidence avec le temps du récit qui est ici souvent en action) puisqu'il n'apprend qu'après-coup (fréquemment en épilogue) que l'espace dramatique est un espace mental et

⁹⁵¹ BENHAMOU, Anne-Françoise, « Drame », in *Ibid.*, p. 449.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ Selon la formule de Walter Benjamin.

que ce qui s'est déployé sous ses yeux est la projection d'une remémoration. Le drame figuratif aménage, en effet, une approche temporelle stratifiée qui réactualise l'ensemble de la situation et de la structure dramatique une fois l'action arrivée à son terme. C'est ainsi que peuvent coexister à la fois une logique intersubjective (fondant la *mimesis* théâtrale et les catégories définitoires du drame héritées d'Aristote) et intrasubjective (encore nommée par Jean-Pierre Sarrazac « dramaturgie de la subjectivité », fondant le renversement historique de la « crise du drame »).

Cette logique de l'« intérieur », propre aux poétiques du drame moderne et contemporain, a conduit à une surexposition du corps à la fois dans l'espace de la scène mais également au sein de l'écriture répondant *a fortiori* d'un traitement singulier du personnage devenue « figure » et structure centrale de la composition du texte ainsi que l'a théorisé Julie Sermon à travers son concept de « dramaturgies marionnettiques ».⁹⁵⁵ A mesure que le personnage dramatique s'est vu contraint dans l'inaction, forcé au statisme, le drame s'est rempli de présences, de voix, de créatures, s'offrant au regard dans leur difformité, leur physicalité, leur organicité. Le corps est devenu le support principal d'un récit implicite là où il était auparavant considéré comme un outil au service de la *mimesis*. On retrouve donc le motif « monstrueux » comme constitutif de ce corps texto-scénique devenu langage, écriture et texte au-delà des mots. De même, c'est par l'image (et le son) qu'il fait alors récit. Plus la situation dramatique est intériorisée, plus le corps est appelé à être extériorisé jusqu'à ce qu'il ne reste parfois que des corps sans intériorité parce qu'uniquement mus par l'impossibilité d'« être » et d'« exister ». C'est ainsi que le lecteur-spectateur, se voit envahi non plus par des fables mais par des images, des silhouettes, des états d'âme et de corps, que la scène a su sublimer en s'emparant de toutes les potentialités poétiques de la matière et des traitements infinis qu'il est possible d'apposer au « matériau ».

Cette dynamique est néanmoins à l'origine des interrogations légitimes, formulées entre autres par Joseph Danan,⁹⁵⁶ sur le statut actuel du texte vis-à-vis de la scène, mais aussi des récentes polémiques médiatiques autour de la présence et de la nécessité des auteurs dramatiques en France.⁹⁵⁷ Or, les poétiques qui nous semblent être potentiellement concernées par une esthétique du drame figuratif répondent au mouvement inverse à celui de la disparition de l'être que traduit une surexposition du corps, au profit d'un effacement, voire

⁹⁵⁵ SERMON Julie, « Figure (approche théorique) », CORVIN, Michel (dir.), in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op.cit, pp. 558-559 et « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire Théâtral*, N°48, 2010, pp. 113-129.

⁹⁵⁶ DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010) ; *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013) et *Absence et présence du texte théâtral* (2018), Arles, Actes Sud.

⁹⁵⁷ Polémiques ayant eu cours dans *Le Monde* et *Libération* en janvier 2018.

d'une absence totale de corps pour les voix dramatiques qui émanent justement ici des textes. La dramaturgie, en tant que processus accomplissant l'évènement théâtral, qu'il soit textuel ou scénique, vise alors à reconstruire, à redessiner, à réintégrer une forme d'intégrité corporelle pour des figures dont les corps auraient été dans un premier temps comme aspirés par la situation dramatique s'étant déployée dans les principaux éléments de son découpage, c'est-à-dire ceux concernant le récit et la reconstitution d'actions passées...

Si ces poétiques sont travaillées par la question de la mémoire, on se gardera néanmoins d'envisager l'épineuse question de la reconstitution selon une esthétique documentaire qui s'appuierait sur des éléments réalistes de l'histoire. Car, la grande force du drame figuratif réside dans le principe du « détour »⁹⁵⁸ qu'il décline toujours de manière inventive en puisant, par exemple, dans la marionnette, le conte, la musique, la citation, *etc.* et qui correspond finalement au mode de récit de la macrostructure. Ainsi, les éléments du réel (éléments de l'actualité ou de l'histoire) sont distillés dans un ou plusieurs micro-récits qui figurent au premier plan de lecture mais qui sont à envisager tout à la fois comme essentiels et porteurs d'enjeux propres, autant que comme les signes d'un récit qu'ils métaphorisent. L'exemple de *Jaz* de Koffi Kwahulé, qu'il nous a été donné de présenter rapidement dans le corps de la thèse, est emblématique de ce phénomène. Au premier plan l'auteur déploie le témoignage d'une femme victime de viol mais au second plan se dégage la thématique de l'aliénation et du rapt historique des communautés afrodescendantes dont le titre éponyme est assez évocateur pour nous mettre sur des chemins interprétatifs pertinents et que l'esthétique singulière de l'auteur (notamment dans son rapport à la musique jazz) vient appuyer pour signifier au lecteur-spectateur de se mettre en recherche de ce deuxième fond dramatique. Les présences allégoriques sont alors généralement des manières stratégiques, pour ces auteurs, d'agencer ce double mouvement dramaturgique réunit en un même flux, un matériau unique, qui, s'il n'est pas forcément linéaire, est composé de manière homogène et d'une cohérence interne.

Ce même principe allégorique concourt à rapprocher l'écriture de la figuration puisque le personnage qui se construit au fil du drame (entre remémoration et projection induite) est porteur des significations de l'évènement auquel l'auteur nous fait assister. Initialement dépourvue d'un corps « intègre », c'est la cérémonie théâtrale (fréquemment mise en abyme) qui s'avère être sa seule possibilité d'existence. Il court donc vers sa (re-)naissance et

⁹⁵⁸ Sur l'importance du « détour » voir Edouard Glissant et, pour lire les poétiques du drame moderne et contemporain voir les travaux de Jean-Pierre Sarrazac et ceux de Sylvie Chalaye au sujet des pas de côté spécifiques aux écritures afro-contemporaines.

s'active, donnant à voir sa lutte plus que son inertie initiale, pour retrouver un corps véritable dans l' « à-présent ». Les enjeux de la figuration confrontent, comme les confins de la marionnette, les théories du jeu de l'acteur et l'écueil de l'incarnation. Le figuratif, comme le tracé, s'envisage dans l'épure et le geste minimal qui s'avère être percutant (la boxe est d'ailleurs motif commune aux auteurs ci-dessus mentionnés). Comme chez Tadeusz Kantor qui a révolutionné nos approches du théâtre par « un » geste, « une » idée vectrice guidant la lancée et le mouvement... Si ce mode de fonctionnement de l'évènement théâtral peut se satisfaire d'une épure esthétique en ce qui concerne les dispositifs de la scène, le comédien ne peut y incarner un rôle si ce n'est porter le masque de la voix dont il se fait le passeur. Rappelons, comme l'a démontré Sylvie Chalaye, que le personnage en question est théâtralement « sans peau » et « sans couleur », ⁹⁵⁹ c'est pourquoi il peut être pris en charge par tout un chacun.

Ce principe est un point d'appui fondamental des écritures que nous évoquons et qui s'attachent à rendre visible les éléments invisibilisés par une approche culturelle matérialiste à laquelle le drame figuratif oppose la résurgence d'un animisme immanent à la communauté des hommes. C'est, selon nous, ce qui caractérise ici un nouveau rapport à la mémoire. Ce rapport est effectivement d'ordre animiste et non plus réflexif comme c'est le cas dans les pratiques occidentales du « devoir de mémoire », de la commémoration et de l'instauration du passé historique dans des lieux musées. Dès lors, et selon ce paradigme animiste, le personnage lui-même est comme une trace, un indice, un avatar des forces animistes qui habitent notre monde sans que nous ne conscientisions pour autant leurs présences. Dans ce théâtre, le comédien se fait alors maître de cérémonie, à l'instar du rapport de l'auteur à la page blanche. Il permet à la scène d'engendrer ce nouveau corps. Un corps figuratif, un corps poétique. Dans le drame figuratif le personnage est donc avant tout une âme, une musique, une voix ⁹⁶⁰ qui passe d'un statut spectral à une verticalité signifiante.

Ainsi, en partant de la déclinaison singulière de cette esthétique du drame figuratif qu'offre le geste théâtral de Kossi Efoui, nous avons vu quelles pouvaient en être les modalités dramaturgiques essentielles et combien ces dernières dépassent la recension d'un usage de la figure, de la marionnette, du masque, du mannequin ou du pantin. Même si, ce dernier, demeure toutefois une articulation importante entre un traitement particulier du corps (marionnettique) et le reste des structures dramatiques. Le drame figuratif procède donc d'une

⁹⁵⁹ CHALAYE, Sylvie, « Peau et incarnation, des impensés politiques de la scène contemporaine », *Alternatives théâtrales*, n°133, 2017, p. 27.

⁹⁶⁰ LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, op.cit.

dialectique et puise dans les sources rituelles du théâtre, de la parole contée et des représentations de l'humain pour déployer une action sur le mode du détour. Si l'unité y est effectivement éclatée, elle n'est pas exclusivement dissoute dans le langage et se fait jour au profit d'un dénouement ouvert conférant de nouveaux pouvoirs « agissants » aux figures. La structuration organique du drame, bien que se voyant bousculée, peut-être reconstituée *a posteriori* et répondre *in fine* à un enchaînement par causalité endogène.⁹⁶¹ L'hétérogénéité de la parole emprunte donc à la fois à la présence hybride et à la fusion du récit, de la parole épique mais aussi d'une poéticité lyrique et musicale. On note donc un arrachement graduel à la situation statique et une réelle progression vis-à-vis de conflits exposés qui, malgré leur possible multiplicité, rendent compte – dans leur(s) évolution(s) - de la structure dramaturgique globale.

Si nous devons alors dresser une typologie propre aux esthétiques du drame figuratif, nous dirions qu'au-delà de la centralité du geste et du corps, ces écritures adoptent ce qu'il est désormais convenu d'appeler une esthétique « marionnettique », pour dire qu'elles portent en elles matière à manipuler. Outre cet élément, les écritures du drame figuratif questionnent et jouent de la frontière entre la vie et la mort mais surtout entre la réalité et la fiction par le truchement de dispositifs relevant de la mise en abyme et de réflexions métathéâtrales. Mais aussi, par l'établissement d'un archétype du leurre et d'un langage de l'implicite et du caché. Il s'agit d'arborer certains éléments pour mieux en cacher d'autres (qui passent ainsi dans les espaces entre les lignes et sous le texte) afin que l'ensemble de l'évènement théâtral découvre, révèle, fasse apparaître... Ces poétiques mettent à distance et favorisent une apparente échappée du réel. Le motif de l'échappée s'y fait d'ailleurs récurrent, comme sujet mais aussi comme structure ainsi qu'entend le souligner le concept de « marronnage créateur ».

Parce que le texte y est comme « animé » par des éléments divers, hanté par des voix plurielles, une certaine choralisation d'ensemble se dégage du statut de la parole, allant d'une présence récurrente du « chœur » à des formes de choralités telles que théorisées par Martin Mégevand dans les *Nouveaux territoires du dialogue*⁹⁶² (à la fois poétique et politique)⁹⁶³ ou encore avec Mireille Losco dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*.⁹⁶⁴ De

⁹⁶¹ Nous prenons là encore appui sur la définition du « drame » dans CORVIN, Michel (dir.), in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op.cit.*

⁹⁶² MEGEVAND, Martin, « choralité », in RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 36.

⁹⁶³ NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

⁹⁶⁴ MEGEVAND, Martin, LOSCO, Mireille, « Chœur/choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 39.

manière générale, nous dirions d'ailleurs que ces poétiques sont traversées, à l'instar de la plupart des écritures contemporaines, par les différentes approches présentées dans les *Nouveaux territoires du dialogue*, à savoir des effets polyphoniques, des jeux euphoniques, de vocalités, entre « dialogue et conversation »,⁹⁶⁵ des effets rythmiques, de synopes, de « désemboîtement »,⁹⁶⁶ de désencrage, de « répétition – variation »⁹⁶⁷, de nouveaux usages de l'espace didascalique, l'« hétérogénéité »⁹⁶⁸ (déjà largement mentionnée)... Des jeux subversifs d'oralité et d'« oraliture » font la force d'une approche là aussi singulière des ressorts du comique dans une perspective où le tragique demeure toujours proche, même dans l'ombre. Enfin, on constate dans ces écritures un détournement poétique et inventif de la langue qui s'effectue par l'exploration polysémique des mots et leur confrontation aux paradigmes qu'ouvrent l'hybridation structurelle de deux, voire plusieurs langues, et la manière dont il peut en résulter un renouvellement fécond des imaginaires (plus fréquemment monolingues).

Ces écritures favorisent un découpage modulaire et/ou séquentielle, s'emploient à construire une structure spatio-temporelle en dehors de toute contextualisation précise et de toute topographie réaliste bien que certains éléments transparaissent afin qu'il ne soit pas pour autant question de laisser le lecteur se situer dans un univers « fantastique ». Ce théâtre cherchant à déjouer les attentes exotiques, joue avec la facticité du lieu, historique ou incertain, morcelé ou cloisonné, pour renvoyer aux interrogations identitaires des relations mondialisées, transculturelles, diasporiques telles que théorisées par Salman Rushdie, Edouard Glissant ou Achille Mbembe. Le paysage post-traumatique, dans lequel évoluent des personnages qui se sont mués en figures éclatées, constitue l'ancrage esthétique de l'avènement d'une identité en friche. L'onomastique impose une anonymisation de la plupart des locuteurs, favorise l'émergence de figures *in absentia* et une dénomination par fonction ou déterminisme sociaux quand il ne s'agit pas clairement d'une identité allégorique ou personnifiée.

⁹⁶⁵ RYNGAERT, Jean-Pierre, *Nouveaux territoires du dialogue*, op.cit.

⁹⁶⁶ DANAN, Joseph, *Ibid.*

⁹⁶⁷ MARTINEZ, Ariane, *Ibid.*

⁹⁶⁸ BAILLET, Florence, *Ibid.*

L'écriture et la langue qui sont envisagées dans leur corporéité, comme des matériaux à manipuler, sculpter, s'offrent au regard (par des effets typographiques comme dans *Jaz*⁹⁶⁹ dont la figuration calligraphique ci-dessous renvoie à la figure christique et à la question de l'icône mais aussi à la poupée ashanti que l'on retrouve dans *Io (tragédie)*, à l'envol de l'oiseau ou encore à la représentation des quatre points cardinaux du carrefour), à l'ouïe (par des effets euphoniques et rythmiques) et au sensible dans une dynamique triangulaire mettant en tension corps-parole-toucher.

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 fut abolie de
 l'arc-en-ciel un
 flot de notes la
 même de tous les
 sons notes espiègles
 turbulentes la même
 se précipitant pour
 arracher le secret du
 silence explosant
 souvent à peine
 leur envol éclos
 pour enfanter
 d'autres notes la
 même encore plus
 imprévisibles
 incandescentes
 volcaniques et enfin
 rythmer le Nom dont
 on ne saura jamais la nommer.

Cela génère alors des effets d'interactions : le corps renvoie à la parole, la parole renvoie au corps, pour mettre en exergue l'assujettissement aux effets des différents usages du langage. Le monologue y est travaillé sous l'angle du soliloque marionnettique, on pense à certains textes de Dieudonné Niangouna, d'Aristide Tarnagda, d'Hakim Bah mais aussi auparavant à Caya Makhélé ou à *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, chez qui les identités se confondent dans une parole dramatique qui n'est parfois plus distribuée. La parole circule donc dans un flux. Parfois le dialogue surgit, puis disparaît, puis resurgit – accentuant d'autres effets d'intermittence - et semble toujours se situer entre coopération et non coopération, dans les gouffres du vide existentiel propre à la solitude de la figure humaine.

⁹⁶⁹ KWAHULE, Koffi, *Jaz*, *op.cit.*, p. 63.

Les esthétiques du drame figuratif rendent compte d'une stratégie visant à faire sens par le geste et le corps. Du texte à la scène, de la rue au plateau, elles sont à l'écoute du monde c'est pourquoi leurs enjeux concernent également des approches non proprement textuelles mais aussi la danse comme dans le travail performatif *Figure Project* de Latifa Laâbissi qui définit ses grands principes d'action selon les modalités suivantes : formation/déformation, défiguration, détournement et déplacement.⁹⁷⁰ Dans ses performances pluridisciplinaires, les corps s'avèrent être récalcitrants et eux-mêmes bousculés par la convocation d'éléments anthropologiques et historiques. Il s'agit ici encore d'ouvrir, par la représentation, un espace alternatif. Le corps y est thématiquement comme « zone d'influences plurielles » et transculturelle. Corps-montreux, l'enjeu est de révéler les différentes strates habitant les espaces corporels, à la manière du palimpseste. La figure est abordée sous l'angle de la défiguration puisque Latifa Laâbissi exploite le geste grimaçant comme première textualité :

Jouant de postures empruntées au grotesque, elle affirme une stratégie de glissement des identités et des registres de la représentation. Figure est le nom de ce montage – où auto-fiction, dérision et discours, matériaux contemporains et spectres de danse interfèrent et s'interprètent [...] Creusant les liens souterrains entre histoire des représentations et imaginaire collectif, la figure sert d'outil pour exposer les symptômes du refoulé colonial, et retourner contre elle-même la brutalité des mécanismes d'aliénation qu'il produit.⁹⁷¹

Mais, on pense encore au mouvement *Ghôt Flow* initié en France par Michel Onomo (qui collabore par ailleurs au travail de Bintou Dembélé dans son dernier spectacle s'appuyant sur un rituel en hommage aux spectres : *Le Syndrome de l'initié*) pour explorer de nouvelles gestualités en danse hip-hop⁹⁷² et qui nous semble particulièrement proche des enjeux dont nous traitons. Dans cette pratique hybride mêlant des aspects anciens et bien plus récents des danses et chorégraphies afrodescendantes, l'objectif est de créer du rapport avec nos fantômes intérieurs et de faire ainsi surgir l'énergie du mouvement⁹⁷³, non pas d'un corps mais des multiples corps qui nous habitent. Car, le corps en scène est ce corps poétique, corps de l'invisible... C'est ce qui fonde sa force de résilience à l'instar de la figure de « l'enfant-vaudou » de *Io (tragédie)* qui clôt la pièce par l'évocation d'une image empruntée à Jimi Hendrix que l'on retrouve dans le tableau de Wangechi Mutu que nous avons nous-même

⁹⁷⁰ Voir : <http://figureproject.com/> et BAUDELLOT, Alexandra (dir.), *Latifa Laâbissi, grimaces du réel*, Paris, Presses du Réel, 2016.

⁹⁷¹ Voir : <http://figureproject.com/biographie/>

⁹⁷² Voir : <http://www.ciemichelonomo.com/>

⁹⁷³ Voir : <https://www.danseaujourd'hui.fr/meech-onomo-ghost-flow/>

choisi pour ouvrir cette conclusion (p. 468). Malgré les strates de l'histoire traumatique qui peut nous habiter, et un arbre généalogique parfois monstrueux, la figure peut se dresser dans toute la force de sa verticalité. La résilience s'acquiert par l'« écriture » et la parole dans leur sens large, car l'expression relève toujours d'un pouvoir libérateur ainsi que le suggère la présence totémique du toucan dans ce tableau présentant un détail d'une œuvre plus importante intitulée *Family Tree*. Subversion, collage, fragmentation mais surtout défiguration sont également à l'œuvre chez cette plasticienne d'origine Kényane qui travaille plus particulièrement la représentation du corps féminin pris dans les rouages hérités de la colonisation tels que les a récemment révélés en France l'ACHAC avec la publication polémique de l'ouvrage somme : *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVIe siècle à nos jours*.⁹⁷⁴ Ces problématiques sont aussi au cœur des gestes d'autres artistes afrodescendants installés aux Etats-Unis telles que la plasticienne Kara Walker ou la dramaturge Suzan-Lori Parks.

Les écritures francophones et afro-contemporaines d'auteurs tels que Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, ou encore Dieudonné Niangouna, Guy Régis Jr, Hakim Bah, Aristide Tarnagda, Léonora Miano, Gaël Octavia et D' de Kabal, se construisent aussi autour d'un corps qui « performe » la langue et le récit eux-mêmes par le biais de différents motifs (le cri, la boxe, le pantin, *etc.*) et dans l'instabilité d'une parole en équilibre au-dessus du vide. L'espace du texte modifie notre relation au monde en conviant le spectateur à construire d'autres liens avec le réel. Le corps, dans une tension aiguë entre son rapport à l'action comme dans *Le Kung-fu* de Dieudonné Niangouna, et la fragilité de son état physique comme dans *Le Corps liquide* de Kossi Efoui ou dans *Jaz* de Koffi Kwahulé, permet d'entériner une réflexion sur les mécanismes d'aliénation et ouvrir la voie à des processus de résilience. L'écriture est ici elle-même abordée en dehors des déterminismes et des typologies de l'histoire des esthétiques théâtrales et même du « clivage » texte – scène. L'indiscipline, qui semble être le critère rassemblant ces auteurs, explique que leurs écritures se heurtent aux catégories établies jusqu'alors.

Les nouvelles dynamiques dramatiques qui sont à l'œuvre dans les esthétiques du drame figuratif côtoient la progression d'une intrigue, bien que l'ensemble de ces éléments soit agencé par l'auteur selon des modalités nouvelles qui ébranlent autant la conception classique que l'on peut avoir du théâtre, que nos modes de lectures contemporains. Pour saisir

⁹⁷⁴ BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOËTSCH, Gilles, THOMAS, Dominic, TARAUD, Christelle, *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVIe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

l'esthétique du drame figuratif, sans doute faut-il s'habituer à penser l'histoire même des formes dramatiques (et de toutes les formes artistiques) en dehors d'une approche chronologique linéaire qui conditionne malheureusement une lecture comparatiste et ne permet pas d'accéder à une théorisation d'un point de vue contemporain afin de définir les nouvelles formes théâtrales qui constituent aujourd'hui les poétiques du drame au-delà d'une vision par clivages. Il en va de même pour les enjeux attachés aux paradigmes sociétaux et aux concepts d'« identité » que le drame figuratif vise justement à repenser, à réinventer. Cette question est d'autant plus cruciale pour les poétiques afro-contemporaines qui font part d'une urgence à réinvestir le champ du discours historique et des représentations afrodescendantes que la pensée « postcoloniale » étouffe parfois dans un rapport binaire à la colonie, dès lors sans cesse réactualisé.

A l'heure où les institutions théâtrales se posent la question de la « diversité », de « l'interculturalité » et du « vivre ensemble », en tentant de repenser les liens entre théâtre et démocratie, nous espérons que notre travail et l'ouverture sensible aux esthétiques du « drame figuratif » dont nous avons voulu ici partager les outils, permettent de mieux accueillir, lire, entendre et percevoir les écritures afro-contemporaines qui déconcertent encore beaucoup alors qu'elles sont, selon nous, à même de refonder et de construire de nouvelles perspectives pour nos visions « politiques ».

« Les continents se séparaient, s'éloignaient les uns des autres, dérivèrent. Et les hommes se perdaient de vue.

Et pendant longtemps les hommes se croyaient seuls dans chaque coin retranché de continent. Et le monde pour chacun s'arrêtait sur quelque bord rigide de la terre.

Et la limite était la mer pour l'homme de la mer ou la montagne pour l'homme de la montagne, la forêt pour l'homme de la forêt.

On croyait que quiconque s'aventurait plus loin tombait dans le vide, et des histoires peuplaient l'au-delà des océans de monstres et de créatures improbables.

Et quand enfin quelques-uns parmi les plus audacieux osèrent l'aventure du lointain, ils tombèrent sur des hommes qu'ils ne reconnurent pas, qu'ils prirent pour des monstres ou des créatures improbables.

Les Oiseaux savaient avant les hommes qu'il y avait, d'une crête à l'autre des continents séparés, des végétations jumelles et des hommes avoisinant, et qu'on pourrait presque s'échanger des territoires et rêver que c'était la même terre qui se continuait.

Seuls les oiseaux, qui n'avaient jamais cessé de passer d'une lisière à l'autre des terres et des mers, qui savaient du ciel qu'il était immense et vide, les oiseaux qui avaient vu de tout temps, depuis le vide du ciel, depuis le vide éclaté des continents, depuis la dérive des origines, la forme d'une terre à peu près ronde, la forme d'un monde comme une petite boule composée de petites boules grouillant de petites boules séparées par du vide...seuls les oiseaux rappellent encore...avec le tracé migratoire de leur écriture labile...que les hommes sont habitants de l'espace...que les racines de l'homme sont aériennes...de quelque côté que son sommeil ou ses pieds le reposent...qu'il ne reste rien de l'origine éclaté des continents...qu'il ne reste rien d'aucune origine...sinon la trace volatile des transmigrations... »

Kossi Efoui⁹⁷⁵

*Aux âmes vagabondes et volatiles,
à nos « racines aériennes », à la
possibilité du rêve et à tous les Voodoo
Childs...*

P.D.

⁹⁷⁵ EFOUI, Kossi, *Volatiles*, op.cit., pp. 47 et 49.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Kossi Efovi

1.1. Corpus de la thèse

Textes dramatiques

- Le Carrefour*, L'Harmattan, 1989.
Récupérations, Lansman, 1992.
La Malaventure, Lansman, 1993.
Le Petit frère du rameur, Lansman, 1995.
Que la terre vous soit légère, Le bruit des autres, 1995.
Happy End, in *Brèves d'ailleurs*, Actes Sud Papiers, 1997.
La Ballade des voisins anonymes, monologue pour un drôle d'oiseau, Paroles d'aube, 1998.
Le Corps liquide, in *Nouvelles Ecritures 2*, Lansman, 1998.
L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, Acoria, 2000.
Le Faiseur d'histoires, inédit, 1999.
Enfant je n'inventais pas d'histoires, in *Une Enfance outremer*, Points, 2001.
Concessions, Lansman, 2005.
Io (tragédie), Le bruit des autres, 2007.
Oublie !, suivi de *Voisins Anonymes (ballade)*, Lansman, 2011.
Le Choix des ancêtres, inédit, Cie Hécate, 2011.
En Guise de divertissement, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2013.
La Conférence des chiens, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2015.
Sans Ombre, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2017.

Nouvelles/monologues

- Volatiles*, Editions Joca Seria, 2006.
Sans Nom propre, in *Les chaines de l'esclavage*, Apogée, 1998.

Textes critiques

- EFOUI, Kossi, « Post-scriptum », *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992, p. 44.
EFOUI, Kossi, « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *Notre librairie*, numéro hors-série, « Créateurs africains à Limoges » 1993, pp. 40-41, réed. *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Editions Acoria, 2000, pp. 7-10.
EFOUI, Kossi, « Par le truchement de... », in LECUQ, Evelyne (dir.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales*, n°72, Bruxelles, 2002, pp. 46-47.
EFOUI, Kossi, « Contre la peur de nommer », avant-propos de LABOU TANSI, Sony, Encre, sueur, salive et sang, Paris, Seuil, 2015, pp. 9-13.

1.2. Corpus secondaire

Textes dramatiques

La Récupération, inédit, 1988.

L'Entre-deux rêves de Pitagaba, inédit (version m.e.s. Fraçoise Lepoix), 2003.

Le dédommageur, inédit –disparu, 1996.

En attentes à..., avec Raymond Godefroid, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2005.

Enfant, je n'inventais pas d'histoires, Cie Théâtre Inutile, 2009.

Le Petit bonhomme orchestre, in *Compagnie au pied du lit*, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2011.

L'Orateur, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2013.

L'Oubli de l'eau, in *Les Suites prométhéennes*, inédit, Cie Théâtre Inutile, 2018.

Romans

La Polka, Seuil, 1998.

La Fabrique de cérémonies, Seuil, 2001.

Io, version 1, inédit.

Io, version 2, inédit.

Solo d'un revenant, Seuil, 2009.

L'Ombre des choses à venir, Seuil, 2011.

Cantique de l'acacia, Seuil, 2017.

Nouvelles

Les Coupons des Magali, Le Monde diplomatique, 1992.

Indépendance cha cha cha sur fond de blues, Sépia, 1992.

La Tomate farcie et l'horreur du vide, Revue Noire, N°23, 1996.

A Vendre, in *La Voiture est dans la pirogue*, Le Bruit des Autres, coll. Encres vagabondes, 2000.

1.3. Mises en scène

Happy End, par Marc Doré, 1997.

Happy End, Yazid Lakhouché, 2012.

Io (tragédie), par Pénélope Dechaufour et Fabien Kabeya, 2011.

L'Entre-deux rêve de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, par Natasha Brunher, 2000.

L'Entre-deux rêve de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, par Josiane Fritz, 2004.

La Malaventure, par Max Eyrolle, 1993.

Le Carrefour, par Bertrand Baleguel, 2016.

Le Carrefour, par Tola Koukoui, 1989.

Le Choix des ancêtres, par Nordine Hassani, 2011.
Le Corps Liquide, par David Conti, 1998.
Le Corps Liquide, par Koffi Kwahulé et Roselaine Bicep, 2014.
Le Corps liquide, par Thaïs Trulio, 2015.
Le Faiseur d'histoires, par Barbara Bouley, 2002.
Le Faiseur d'histoires, par Renaud Herbin, Théâtre de la Folle Pensée, 2000.
Le Petit frère du rameur, par Francesco Randazzo, 2002.
Le Petit frère du rameur, par Nadine Varoutsikos, 1996.
Récupérations, par Kangni Alem, 1999.
The crossroad, par Anaïs Nony, 2013.
Volatil(es), librement inspiré de *L'Ombre des choses à venir*, par Violaine Fimbel, 2014.

Par l'Atelier Théâtre de Lomé :

Le Carrefour, 1989.
La Récupération, 1989.

Par Grégoire Ingold – Balagan Théâtre :

Récupérations, 1991.
La Malaventure, 1991.
Le Petit frère du rameur, 1993.

Par Françoise Lepoix :

L'Entre-deux rêve de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, 2003.
Io (tragédie), 2006.

Par Mamadou Dioume :

Que la terre vous soir légère, 1996.
Carrefour-Un crocevia di esperienze, 2013.

Par Nicolas Saelens – Cie Théâtre Inutile :

Biokysedi, 1999.
En attentes à..., 2005.
Le Corps liquide, 2006.
Happy End, 2008.
Concessions, 2008.
Enfant, je n'inventais pas d'histoires, 2009.
Oublie !, 2010.
Voisins anonymes (ballade), 2011.
Le Petit bonhomme orchestre, in *Compagnie au pied du lit*, 2011.
L'Orateur, 2013.
En Guise de divertissement, 2013.
La Conférence des chiens, 2015.
Sans ombre, une satire transhumaniste, 2017.
L'Oubli de l'eau, in *Les Suites prométhéennes I.*, 2018.

2. Entretiens de Kossi Efoui

- BREZAULT, Eloïse, «Entretien avec Kossi Efoui », in *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, pp. 147-164.
- CHALAYE, Sylvie, « Kossi Efoui : le “marronnage” de l'écrivain », in CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Editions Théâtrales, Paris, 2004, pp. 33-38.
- CHALAYE, Sylvie, « Afriques noires : écritures contemporaines », (juin, 2000), *Théâtre/Public*, N°158, Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 82.
- CHALAYE, Sylvie, « Ecrire, c'est avancer masqué », in *Afrique noire : écritures contemporaines*, Théâtre/Public, N°158, mars-avril 2001.
- CHALAYE, Sylvie, « Entretien avec Kossi Efoui (Paris, juin 2000) », *Afrique noire : écritures contemporaines*, Théâtre/public, n°158, mars-avril 2001, pp. 83-84.
- CHALAYE, Sylvie, « Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Théâtrales, 2004, pp. 81-82.
- CHENUAUD, Bernard, « La crise de la culture et autres réflexions », *Théâtre Sud*, n°2, l'Harmattan, Paris, 1990, pp. 66-67.
- DECHAUFOUR, Pénélope, « Kossi Efoui, marionnettiste des mots », *Marionnettes en Afrique, PUCK Marionnette et autres arts*, n°18, Montpellier, L'Entretemps, Charleville-Mézières, Éditions de l'Institut International de la Marionnette, 2011, pp. 161-176.
- DECHAUFOUR, Pénélope, « L'Humanité est un son », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Culture(s) noire(s) en France : la scène et les images*, Africultres, n°92-93, Paris, l'Harmattan, 2013, pp. 46-54.
- DECHAUFOUR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « La marionnette, cette mémoire totale », in LE PORS, Sandrine (dir.), *Les voix marionnettiques, Etudes théâtrales*, n°60-61, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.
- DECHAUFOUR, Pénélope, entretien avec Kossi Efoui, « Le troisième œil », *Marionnettes en Afrique, Puck*, n° 18, Montpellier, L'Entretemps/IIM, pp. 161-176.
- GIGUERE, Caroline, « Des lieux qui laissent entendre », in BAZIE, Isaac, FERRER, Carolina, dir., *Ecritures de la réclusion*, Québec , Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 125-148.
- GUEGUEN, Josiane, « Entretien avec Kossi Efoui », *Afrology.com*, 2005, URL : <http://www.afrology.com/?p=8356>
- MAKHELE, Caya, « La subversion à tout berzingue », *Textes et dramaturgies du monde 93*, Carnières, Lansman, 1993, p. 31-34.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, « La littérature africaine n'existe pas », in *Désir d'Afrique*, coll. « Continent noir », Paris, Gallimard, 2001, pp. 138-146.
- PARENT, Emmanuel, « A dramatist with attitude? », in CHALAYE, Sylvie, *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Paris, l'Harmattan, n°86, 2011/4, pp. 200-203.
- SAELENS, Nicolas, « Rencontre sur la route, dialogue entre Kossi Efoui et Nicolas Saelens », entretien retranscrit dans le dossier artistique de *Happy End*, 2008, URL :

https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2016/01/dossier_du_spectacle_happy_end.pdf

SOUBRIER, Virginie, « Blues, corps et voix », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Paris, l'Harmattan, n°86, 2011/4, pp. 188-193.

VIBERT, Marie-Noëlle, « Enfermement et liberté ou l'écriture de la distance », *Notre Librairie*, N°131, septembre 1997.

3. Sur l'œuvre de Kossi Efoui

Ouvrage

CHALAYE, Sylvie, dir., *Le théâtre de Kossi Efoui, une poétique du marronnage*, *Africultures*, n°86, Paris, l'Harmattan, 2011.

Articles

AMEDEGNATO, Ozuf Sénamin, « De l'usage des noms comme prédication psychologique dans le roman *La Polka* de Kossi Efoui », in LEROY, Sarah, NOVAKOWSKA, Aleksandra Novakowska (dir.), *Aspects de la prédication*, Montpellier, Praxiling, Université Paul-Valéry, pp. 183-195.

AMEDEGNATO, Ozuf Sénamin, « L'utopie décadentiste de Kossi Efoui comme mode d'actualisation de la mondialisation », *Les littératures francophones : pour une littérature-monde ?*, n°7, Granada, 2011, pp. 25-37.

AMELA, Didier, « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Ethiopiennes*, n°77, 2006, URL : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1516

BARBOLOSI, Laurence, « Io (tragédie), l'impossible représentation de la tragédie ? », *Africultures*, novembre 2006, URL : www.africultures.com

BARBOLOSI, Laurence, « Le corps-texte comme dernier palimpseste » in *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Sylvie Chalaye (dir.), *Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 128-140.

BARBOLOSI, Laurence, « Le Petit frère du rameur », *Afrithéâtre*, Encyclopédie numérique des théâtres d'Afrique et des diasporas, URL : http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=917

BARBOLOSI, Laurence, « Les avatars de la figure du messager dans les nouvelles dramaturgies africaines », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

BOUCHARD, Marie-Pierre, « Topographie de la perte. La Fabrique de cérémonies de Kossi Efoui ou l'antéthèse d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent », in DIOUF, Mbaye ; ZIETHEN, Antje (dir.), *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, Etudes Littéraires, vol. 46, N°1, Université de Laval, 2015, pp. 65-76.

- CHALAYE, Sylvie, « Blackface, blues et facéties », CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures*, Paris, l'Harmattan, n°86, 2011/4, pp. 194-199.
- CHALAYE, Sylvie, « La cérémonie théâtrale comme levée de corps dans les dramaturgies contemporaines des diasporas : Efoui Kwahulé, Linyekula, Mouawad », *Expériences de l'extrême*, *Alternatives théâtrales*, n°99, 2008, pp. 41-44.
- CHALAYE, Sylvie, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *Études théâtrales* 2011/2 (n° 51-52), pp. 129-135.
- CHALAYE, Sylvie, « *La Malaventure* de Kossi Efoui », *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*, Carnières, Lansman, 2001.
- CHALAYE, Sylvie, « Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone ou le miroir inattendu des violences modernes », in *Ecrire le réel*, *Registres*, N°4, Paris, PSN, 1999 – republié in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines*, *Théâtre/Public*, N°158, 2001.
- CHALAYE, Sylvie, document de présentation du colloque International *Kossi Efoui : Une poétique du marronnage au pouvoir*, Musée Dapper, Paris, Février 2010, URL : http://www.cnt.asso.fr/upload/prog_kossiefoui.pdf
- CHALAYE, Sylvie, *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, une danse de mort contre l'oppression*, *Africultures*, 2003, URL : <http://africultures.com/lentre-deux-reves-de-pitagaba-conte-sur-le-trottoir-de-la-radio-2998/>
- CHEVRIER, Jacques, « L'avènement du *Carrefour* », in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 69-70.
- CHEVRIER, Jacques, « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », in CHIKHI, Beïda, QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 489-502.
- CHEVRIER, Jacques, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », *Notre Libraire*, N°161, « Histoire : vues littéraires », 2006, pp. 25-30.
- DECHAUFOR, Pénélope, « Béance, hybridation et morcellement du corps chez Kossi Efoui. Comment se souvenir sans reproduire ? », in Garré Nicoara, Marie ; Postel, Julie (dir.), *Corps béant, corps morcelé dans les arts scéniques et visuels*, Bruxelles, Editions EME, 2017.
- DECHAUFOR, Pénélope, « La poétique du mouvement dans *Io* (tragédie) – une esthétique palimpsestique », in *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures* n°86, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 88-93.
- DECHAUFOR, Pénélope, « Le blues dans le théâtre de Kossi Efoui : mojo et improvisation » in CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre (dir.), *Écriture et improvisation. Le modèle Jazz ?*, *Esthétique(s) Jazz*, Paris, Editions Passage(s), n°1, 2016, pp. 85-97.
- DECHAUFOR, Pénélope, « Quand la parole dramatique érige un nouvel être en scène : les créations marionnettiques du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui », à paraître dans un volume collectif sous la direction d'Alexandra Moreira Da Silva et de Cyrielle Dodet.
- DECHAUFOR, Pénélope, « Voix et corps marionnettiques : avatars d'oralité », in Sylvie Chalaye et Réka Toth (dir.), *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas*, *Revue d'études françaises*, CIEF, Univ. ELTE, n°18, Budapest, 2013.

- DECHAUFOUR, Pénélope, « Figures d'omnisciences – parades et détours dramaturgiques des auteurs contemporains d'Afrique noire francophone », in KADARI, Louisa, LEROUX, Pierre et LOKOHO, Tumba Shango (dir.), *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix*, Paeis, PSN, 2015, pp. 93-102.
- DECHAUFOUR, Pénélope, « Kossi Efoui : portrait de l'auteur en chamane », *SWAG – Something We Africans Got*, N°3, Avril 27, 2017, pp. 32-38.
- DINH-VAN, Aurélie, « Plasticité du désir de dévoration du monde dans le théâtre de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, Africultures*, Paris, l'Harmattan, n°86, 2011/4, pp. 156-157.
- FERGOMBE, Amos, « Les ruses d'un corps liquide », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, Africultures*, Paris, l'Hamatan, n°86, 2011/4, pp. 52-58.
- GARNIER, Xavier, « Evolution actuelle des littératures africaines », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59. pp. 97-108.
- GARNIER, Xavier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n°146, 2001, pp. 38-40.
- GARNIER, Xavier, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *Res Futurae*, n°7, 2016, URL : <http://resf.revues.org/798>
- GBANOU, Sélom. K., « L'Ordre du désordre dans l'œuvre de Kossi Efoui », in DIOP, Papa Samba, VUILLEMAIN, Alain (dir.), *Les littératures en langues française. Histoire, mythe et création*, Rennes, PUR, 2015, pp. 129-144.
- GBANOU, Sélom. K., « La nouvelle comme lieu générateur de l'écriture dramatique dans la littérature togolaise », in *Littératures et sociétés africaines*, 2001, pp. 319-347.
- GBANOU, Sélom. K., « La nouvelle comme lieu générateur de l'écriture dramatique dans la littérature togolaise », *Littératures et sociétés africaines*, 2001, pp. 319-347.
- GIGUERE, Caroline, « L'indicible dans *La Polka* et *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui : jeux de masques et de coulisses », in Lauriane Sable (dir.), *Indicible et littérature, Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, mai 2010, pp. 131-140.
- GIGUERE, Caroline, « Enfermement médiatique et sortie en coulisse dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », in BAZIE, Isaac, FERRER, Carolina, dir., *Ecritures de la réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 125-148.
- GIGUERE, Caroline, « Enfermement médiatique et sortie en coulisse dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », in BAZIE, Isaac ; FERRER, Carolina (dir.), *Ecritures de la réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 125-148.
- KAMAGATE, Bassidiki, « Le peritexte comme manifeste de l'insoumission créatrice. La réflexivité dans le théâtre de Kossi Efoui », *Estudios Romanicos*, vol. 20, 2011, pp. 127-138.
- LE GUEN, Fanny, « L'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoui », in *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p. 141.
- MASLOWSKI, Krystyna, « La parabole du Petit frère du rameur, les coulisses d'une veillée mortuaire », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui une poétique du marronnage, Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 204-215.
- MILLER, Judith, « *Récupérations*, la vraie n'existe pas ailleurs », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 216-221.
- NGILLA, Sylvie, « Engagement et sacrifice : *Happy End* de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 41-51.

- NONY Anaïs, « Agency in Exile: Spectatorship, Television, and Mediation in Kossi Efoui's play *Récupérations* », *The French Review*, 89.3, 2016, pp. 134-147.
- NONY Anaïs, « L'étendue poétique comme lieu de transhumance chez Kossi Efoui », *Cahiers de la nouvelle Europe*, n°15, 2012, pp. 201-201 ;
- OGOULA, Steev Renombo, « *Patries imaginaires* : essai sur la mémoire intransitive dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », in MAMBENGA-YLAGOU, (dir.), *Ajouter du Monde au Monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de Montpellier 3, 2007, pp. 125-147.
- PORRA, Véronique, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée* 2005/2 (N° 314), p. 207-225.
- RAMAT, Christine, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures », in *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 7 | 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/973> ; DOI : 10.4000/carnets.973
- RAMAT, Christine, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures », *Carnets*, Deuxième série - 7 | 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/973>
- RIESZ, Janos, « Le *Retour au Pays Natal* dans *La Fabrique de Cérémonies* de Kossi Efoui », *Ponti ponts*, n°3, 2003, pp. 63-78.
- SADAI, Célia, « Rencontre autour de *Io* de Kossi Efoui, avec Pénélope Dechaufour, Jeanne Lacheze et Kossi Efoui. », *La plume Francophone*, URL : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-io-tragedie-de-kossi-efoui-a-lubumbashi-87699887.html>
- SCHULLER, Thorsten, « *La littérature africaine n'existe pas*, ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », *Etudes littéraires africaines*, n°32, 2011, pp. 135-146.
- SCHULLER, Thorsten, « Où est l'Afrique ? La poétique du virtuel et du « sans lieu » dans la littérature mondialisée francophone de l'Afrique noire – l'exemple de *La Fabrique de Cérémonies* de Kossi Efoui », in FENDLER, Ute, LUSEBRINK, Hans-Jurgen, VATTER, Christoph (dir.), *Francophonie et globalisation culturelle : politique, médias, littératures*, Frankfurt et Londres, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2008, pp. 163-174.
- TEKO-AGBO, Ambroise, « Josué Kossi Efoui ou les fragments d'une nouvelle dynamique de l'écriture togolaise », in RIESZ, Janos, AMEGBLEAME, Simon. A. (dir.), *Histoire, littérature, et société au Togo*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, pp. 111-136.
- TEKO-AGBO, Ambroise, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemjrodo », *Notre Librairie*, n°131, « Littérature togolaise », 1997, pp. 141-149.
- TERVONEN, Taina, « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », *Africultures*, URL : <http://africultures.com/on-nentend-pas-toutes-les-voix-en-meme-temps-dans-la-meme-histoire-8121/>
- TRAORE, Dominique, « Corps, voix et voies du dialogue », in CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, Baltimore, L'Esprit Créateur, vol. 48/3, Johns Hopkins University Press, 2008.
- TRAORE, Dominique, « Pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui », in CHALAYE, Sylvie (dir.), *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures*, n°86, l'Harmattan, Paris, 2011, pp. 22-29.

Thèses et mémoires

- BAKAYOKO, Abdramane, *La dramaturgie « kossienne » et la question de l'immigration dans Récupérations et Le Carrefour*, mémoire de master en Lettres Modernes, Université Alassane Ouattara.
- BOCCO, Amevi, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture dans Solo d'un revenant et L'Ombre des choses à venir*, Thèse, Phd, Modern Foreign Languages and Literatures, University of Tennessee, 2013.
- BOUCHARD, Marie-Pierre, *Rhétoriques de personne. Stratégies de positionnement des littératures francophones d'Afrique dans le contexte mondial des droits de la personne (1986-2012)*, thèse de doctorat en Etudes Littéraires, Université du Québec, 2015.
- DINH-VAN, Aurélie, *Pour une écologie-monde de la littérature : relation esthétique et diversité culturelle*, Thèse de doctorat en lettres modernes, Université de Toulouse 2, 2014.
- KABUYA, Ramcy, *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de doctorat en Lettres, langues et civilisations, Université de Lorraine, 2014.
- LEGAULT, Etienne, *Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui*, Mémoire de la Maîtrise en Etudes Littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012.
- M'BERAH, Yannick Mounienguet, *Identité, théâtralité et statut anthropologique de la fiction narrative dans The New York Trilogy de Paul Auster et La Polka, La Fabrique de Cérémonies et Solo d'un revenant de Kossi Efoui*, thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises, Université de Paris Est, 2012.
- MANTWANI, Canissius Allogho, « De la mémoire au présent. Approche poético-herméneutique du roman francophone : lecture de l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », thèse de doctorat sous la dir. de Jean-François Durand, Université de Montpellier 3, 2015.
- NGILLA, Sylvie, *Nouvelles dramaturgies africaines francophones du chaos*, thèse de doctorat de Philosophie, University of Minnesota/Paris 3, 2014.

Ressources en ligne et émissions de radio

- EFOUI, Kossi, « Les mots pas pour dénoncer mais pour inviter », Entretien vidéo accordé au journal *Ekodafrik Lyon*, Edition 2009 de la Fête du Livre, Bron, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ahdh4QOI4dE>.
- SAELENS, Nicolas, « Intentions », dossier artistique du spectacle *Sans ombre*, Théâtre Inutile, 2017, URL : <https://theatre-inutile.com/wp-content/uploads/2017/02/Dossier-Sans-ombre-une-satire-transhumaniste.pdf>
- SAELENS, Nicolas, note d'intention du spectacle *Voisins Anonymes (ballade)*, création du Théâtre Inutile, 2011, URL : <https://theatre-inutile.com/spectacles/voisins-anonymes-ballade/>

« A voix nue » consacré à Kossi Efoui, France Culture, 2011.

Une enfance qui aurait dû rimer avec indépendance Né juste après l'indépendance du Togo, Kossi Efoui n'a pas connu la colonisation, mais son enfance et sa jeunesse ont été marquées par le coup d'Etat puis la dictature du général Eyadema

Théâtre sous surveillance Comme beaucoup de dramaturges africains, Kossi Efoui a été comédien avant de se mettre à écrire des pièces de théâtre

Exil ou vagabondage ? Au terme d'exilé, Kossi Efoui préfère celui de "vagabond", qu'il juge plus subversif. Mais comment nommer celui qui revient dans son pays ? "Revenant" comme dans son roman *Solo d'un revenant* ? "Etranger" comme dans *La malaventure* ?

Une identité du Carrefour Publiée en 1989, la pièce *Le Carrefour*, de Kossi Efoui, marque une étape importante pour le théâtre africain

Attention, la douleur passe Kossi Efoui dit écrire toujours la même histoire, tenter de répondre toujours à cette même interrogation : que faire avec la blessure ?

<https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue?p=109>

1. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-14>
2. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-24>
3. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-34>
4. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/kossi-efoui-44>

« En Sol majeur », réalisé le 22 décembre par Yasmine Chouaki, RFI, 2009 : <http://www.rfi.fr/emission/20100805-2-kossi-efoui>

Io à Lubumbashi – réalisé par Jeanne Lachèze : <https://www.youtube.com/watch?v=dwLnhFPiEfk>

4. Bibliographie générale

4.1. Dictionnaires et encyclopédies

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 3ème éd., 2002.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, Les Voies de l'acteur, 2008.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982.
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1995], Paris, Bordas, 4ème éd., 2008.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2e éd., 2002.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Points, 2015.

4.2. Etudes théâtrales

4.2.1. Ouvrages, essais et articles théoriques généraux

Ouvrages et essais

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- ANGE-PEREZ Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.
- ASLAN, Odette, *L'Acteur au XXe siècle : éthique et technique* [2eme éd.], Paris, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2005.
- BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 2002.
- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, collection Points/essais, Paris, Seuil, 2005.
- BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, APU, 2018.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. FolioEssais, 2006.
- BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane (dir.), *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.
- BORIE, Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1997.

- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud : l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Paris, Droz, 2000.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* (1948), Paris, l'Arche, 1997.
- BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Points », 2003.
- CAMBRON, Maxence, *De la remembrance théâtrale : poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe (François Tanguy, Christoph Marthaler, Maguy Marin)*, thèse de Doctorat en Arts de la scène, Université d'Artois, 2016.
- CHATEL, Jonathan, PIRET, Pierre, *Corps parlant, corps vivant, Etudes Théâtrales*, n°66, L'Harmattan, 2017.
- CORMAN Enzo, *A quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.
- CRAIG, Edward, Gordon, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, 1999.
- DANAN Joseph, RYNGAERT Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.
- DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1985.
- DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995.
- DORT, Bernard, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- DORT, Bernard, *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1986.
- DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.
- FERGOMBE, Amos, *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*, Valenciennes, PUV, 1997.
- FREIXE, Guy, POROT Bertrand (dir.), *Les interactions entre musique et théâtre*, Paris, L'Entretemps, 2011.
- GENETTI, Stefano, LAPEYRE, Chantal, POUILLAUDE, Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018.
- GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre* (1943), Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2001.
- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1992.
- GUENOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, 1997.
- HELBO, André, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2007.
- HELBO, André, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. Littérature générale, 1983.
- JODOROWSKY, Alejandro, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 2001.
- KANTOR, Tadeusz, *Ecrits : Tome 1, Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- KANTOR, Tadeusz, *Ecrits : Tome 2, De "Wielopole Wielopole" à la dernière répétition*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Age d'homme, 1977.
- KANTOR, Tadeusz, *Ma pauvre chambre de l'imagination*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- LE PORS, Sandrine, (dir.), « Les dramaturgies du jeune public », dossier, *Registres*, n°16, Paris, PSN, 2013, p.118.

- LE PORS, Sandrine, BERNANOCE, Marie (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, Artois Presses Université, 2018.
- LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- LE PORS, Sandrine, LONGUENESSE, Pierre (dir.), « *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Arras, Artois Presses Universités, 2014.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belval, Circé, 2001.
- LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, TEULADE, Anne, *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle*, Rennes, PUR, 2018.
- LOSCO-LENA, Mireille, *La scène symboliste, 1890-1896, pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.
- NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers Libres, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1995.
- NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, coll. Poche, 2010.
- PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007.
- PIGNON, JOLIVET Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Paris, L'Entretemps, 2015.
- PISCATOR, Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.
- PLANA, Muriel (dir.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Théâtres du XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *La ré-invention du drame (sous l'influence de la scène)*, revue Etudes Théâtrales n°38-39, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, 1981.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine, BANU, Georges (dir.), *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Etudes théâtrales, 51-52, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
- SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane (dir.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (XXe et XXIe siècles)*, Paris & Dijon, Les Presses du Réel, 2016.
- SERMON, Julie, *L'Effet-figure: états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006 (1965).

- TACKELS Bruno, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- TACKELS, Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Ecrivains de plateau*, VI, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- TRIAU Christophe, BANU Georges (dir.), *Alternatives Théâtrales* n°76-77, « Choralités », 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, II et III*, Belin, Paris, 1996.
- VINAVER, Michel (1998), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.

Articles

- ARTAUD, Antonin, « Aliéner l'acteur », Texte paru dans la revue « L'Arbalète n°13, été 1948.
- BERNANOCE, Marie, « Des indications scéniques à la « voix didascalie » », *Coulisses*, 39 | Automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/962>
- BERNANOCE, Marie, « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse », *Agôn*, HS 2 | 2014, URL : <http://journals.openedition.org/agon/3109>
- DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier 1986.
- FEGOMBE, Amos, « Les deux corps de la marionnette », communication au colloque « Corps vivants/ corps marionnettiques », organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova (Textes et cultures EA 4028) Université d'Artois – Arras les 18 et 19 mars 2010.
- HENNAUT, Benoît, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 17 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6669>, (consultés le 04.05.2017).
- LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies du jeune public : un laboratoire ludique ? », in LE PORS, Sandrine, (dir.), « Les dramaturgies du jeune public », dossier, *Registres*, n°16, Paris, PSN, 2013, p.118.
- MONFORT, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>
- MOREIRA DA SILVA, Alexandra, « La mise en crise de la forme dramatique 1880-1910-parcours et inquiétudes esthétiques », *Registres*, n°4, Paris, PSN, 1999, pp. 103-109.
- NAUGRETTE, Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », in DARMON, Jean-Charles (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, pp. 167-180.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Les histoires d'enfants de Daniel Danis », in BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, APU, 2018.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, 2011/2, n°51-52, pp. 11-25.
- SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n°48, automne 2010, pp.113-127.
- SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *Pour un atlas des figures*, 2018, URL : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural>

- SERMON, Julie, « L'acteur décentré (marionnettes, mannequins, objets, machines) », particulièrement « Théâtre de figures, théâtre par délégation », in SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 80-128.
- SERMON, Julie, « le Théâtre des figures » : une histoire de (la) représentation », in *Théâtre/Public*, n°184, « Écritures scéniques contemporaines », Gennevilliers, 2007.
- SERMON, Julie, « Dramaturgies gigognes, paysages sous vidéosurveillance », in *Registres*, n°15, 2011.

4.2.2. Sur la marionnette, le masque et l'objet

- ARMENGAUD, Christian, TEPHANY, Jacques, *L'Art vivant de la marionnette : théâtre du monde*, Loubatières, 2012.
- BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUES, Joëlle et VAN HAESBROECK, Élise, *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps/Institut international de la marionnette, 2016.
- BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne)*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Université de Paris 4, 2007.
- BEAUCHAMP, Hélène, NOGUES, Joëlle, VAN HAESBROECK, Elise (dir.), *Marionnette, corps-frontière*, Arras, Artois Presses Universités, 2016.
- CHESNAIS, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, 1947.
- DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka, NIDZGORSKI, Denis, *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Saint-Maur, IIM/Sépie, 1998.
- DEMOULIN-BERNARD, Henriette, *Masques...*, Paris, Olivier Perrin, 1965.
- DUFRENE, Thierry, GRIMAUD, Emmanuel, TAYLOR, Anne-Christine, VIDAL, Denis (dir.), *Persona, étrangeté humaine*, Actes Sud, Paris, 2016.
- DUFRENE, Thierry, HUTHWOHL, Joël (dir.), *La marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, L'Entretemps, 2014.
- ERULLI, Brunella, « Penser l'humain », « Les mythes de la marionnette », *PUCK*, N°14, IIM/Entretemps, 2006, pp. 7-15.
- FREIXE Guy, *Les utopies du masque*, Paris, L'Entretemps, 2010.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage*, Paris, Flammarion, 2012.
- GARRE NICOARA, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, Arras, Université d'Artois, 2013.
- GAUDIN, Claude, *La marionnette et son théâtre*, PUR, Rennes, 2007.
- GIUDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*, L'Entretemps, 2013.
- JURKOWSKI Henryk, *Métamorphoses, la marionnette au XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- JURKOWSKI, Henryk, *Écrivains et marionnettes, Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières, I.I.M., 1991.
- JURKOWSKI, Henryk, FOULC, Thieri, *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, Entretemps, 2009.
- JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein. Le corps : du masque à la marionnette*, ed THEMAA, 2011.
- KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mille et une nuits, 1993 [1810].

- LE PORS, Sandrine (dir.), *Les voix marionnettiques, Etudes théâtrales*, n°60-61, Louvain-la-Neuve, 2014.
- LECUQ, Evelyne (dir.), *Voix d'auteurs et marionnettes*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, Charleville-Mézières, IIM, avril 2002.
- LEMAHIEU, Daniel (1995), « Le geste et l'écriture. Quelques postures de l'auteur dramatique », revue *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 8, « Écritures-Dramaturgies », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p. 13-14.
- MARTIN-LAHMANI, Sylvie et THEMAA (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Liège, Éditions Alternatives théâtrales, juin 2018.
- MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre*, PUR, Rennes, 2011.
- PASKA, Roman (dir.), *Le théâtre dédoublé. La marionnette face à l'acteur*, Alternatives théâtrales, n° 65-66, Bruxelles, novembre 2000.
- PLASSARD, Didier, CHENETIER, Marion, DUVILLIER, Marc (dir.), *Le Théâtre des fous*, L'Entretemps, IIM, Charleville-Mézières, 2012.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques Allemagne France Italie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992.
- PLASSARD, Didier, *Les Mains de lumière*, Charleville-Mézières, IIM, (1996), 2004.
- SEGURA, Philip, *La marionnette-matériau*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- SERMON, Julie (dir.), *La marionnette ? Traditions, croisements, décroissements*, *Théâtre/Public*, n°193, Gennevilliers, 2009/2.
- THOMAS, Louis-Vincent, « L'envers et l'endroit : le simulacre articulé », in ERULI, Brunella (dir.), *Marionnette et société*, *PUCK*, n°3, IIM/Entretemps, 1990.

4.2.3. Sur les dramaturgies d'Afrique et des diasporas

Ouvrages

- BEL, Agathe, *La Poétique de la truculence dans les dramaturgies contemporaines des diasporas africaines*, thèse de doctorat, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Fratries Kwahulé, Africultures*, n°77-78, Paris, l'Harmattan, 2009.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), « Ombre de la rampe. Les comédiens noirs de la scène française », *Théâtre/Public*, n°172, 2004.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonates des corps, cantates des voix*, *L'Esprit Créateur*, vol. 48/3, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noires francophone*, Rennes, PUR, 2003.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, Paris, Notre Librairie, revue des littératures du Sud, n° 162, ADPF/Cultures-France, 2006.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtres en écritures, Africultures*, n° 10, Paris, l'Harmattan, septembre 1998.
- CHALAYE, Sylvie, (dir.), *Afrique noire : écritures contemporaines*, *Théâtre/Public*, N°158, 2001.
- CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Théâtrales, 2004.

- CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, Caen, Passage(s), 2018.
- CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*, coll. « Regards croisés », Carnières, Lansman, 2001.
- CHALAYE, Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- CHALAYE, Sylvie, TOTH, Réka, « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité », *Revue d'Etudes Françaises*, N°18, CIEF, ELTE, 2013.
- CHALAYE, Sylvie, TRAORE, Dominique, DECHAUFOR, Pénélope, GBOUBLE, Edwige, *Théâtres d'Afrique au féminin*, *Africultures* n°103-104, Paris, L'Harmattan, 2016.
- CORNEVIN, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le Livre africain, 1970.
- DARKOWSKA Olenka, NIDZGORSKI Denis, *Marionnettes et masques au cœur du théâtre africain*, Saint-Maur, Sépia, 2000.
- ELIZEON, Isabelle, *Esthétiques de la Mondialité sur les scènes contemporaines, corps et écritures du déplacement*, thèse de doctorat en Etudes théâtrales, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2017.
- FIANGOR ROGO, Koffi, *Le théâtre africain francophone-Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- GBOUABLE, Edwige, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, thèse de doctorat, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2007.
- HOURANTIER, Marie-José, *Du Rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- JEFFERSON, Louise, *Théâtre noir francophone*, dans *Œuvres et critiques*, vol. XXVI / 1, Gunter Narr, Tübingen, 2001.
- KWAHULE, Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LABOU TANSI, Sony, « Sony face à douze mots », *Equateur*, n°1, 1986.
- LE GUEN, Fanny, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de Jazz*, Paris, Acoria, 2016.
- LIGIER, Françoise (dir.) *Théâtre Sud*, n° 1/1989, n° 2/1990, n° 3/1991, L'Harmattan / RFI.
- MAGNIER, Bernard (dir.), *Théâtre / Théâtres, Notre Librairie*, n° 102, Clef, 1990.
- MAKHELE, Caya, (dir.), « Théâtres d'Afrique noire », *Alternatives théâtrales*, n°48, 1995.
- MAKHELE, Caya, (dir.), *Textes et dramaturgies du monde 93*, Carnières, Lansman, 1993.
- Marionnettes en Afrique*, PUCK, Charleville-Mézières, Editions de l'Institut international de la marionnette, éditions l'Entretemps, 2011.
- MAUFFRET, Blodwenn, *Le carnaval de Cayenne : esthétique et subversion - Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial*, thèse de Doctorat en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest*, CAAREC, 2010.
- MILLER, Judith, *Seven plays of Koffi Kwahulé : In and out of Africa*, Michigan University Press, 2017.
- MOSSETTO Anna, Paola (dir.), *Théâtre et histoire : dramaturgies francophones extra européennes*, coll. « Dramaturgies francophones », L'Harmattan Italia, 2003.
- MOUELLIC, Gilles, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-Sous-Bois, Théâtrales, 2007.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (dir.), *Créateurs africains à Limoges*, Notre Librairie, hors série, septembre 1993.

- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Théâtres et scènes de spectacle : études sur les dramaturgies*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- RICARD, Alain, *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique Noire*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1986
- SCHERER, Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992.
- SOUBRIER Virginie, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé : l'utopie d'une écriture-jazz*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- SURIAM, Suzie (dir.), *Couleurs de la scène africaine*, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°31, Montréal, 2002.
- THERESINE, Amandine, *Le Théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole*, Condé-sur-Noireau, Acoria, 2013.
- TRAORE, Bakary, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.
- TRAORE, Dominique, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le Manuscrit, 2008.
- TRAORE, Dominique, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française*, thèse de doctorat, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2005.

Articles

- CARRE, Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], Dossiers, 2007, n° 0 : En quête du sujet, mis à jour le : 20/02/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329>
- CHALAYE, Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention », *Cultures Sud*, 2010, URL : www.culturessud.com
- CHALAYE, Sylvie, « Théâtres et marronnages en postcolonie ou les impensés du théâtre contemporain », in SOLBIAC, Rodolphe (dir.), *Pensée, pratiques et poétiques postcoloniales contemporaines*, coll. "Questions contemporaines", Paris, L'Harmattan, 2018.
- CHALAYE, Sylvie, « Africanité et création contemporaine », *Africultures*, 2001, URL : <http://africultures.com/africanite-et-creation-contemporaine-1839/>
- CHALAYE, Sylvie, « Afrique noire francophone : dramaturgies contemporaines, dramaturgies *alien* », in *Enseigner le monde noir*, ouvrage collectif en hommage à Jacques Chevrier, Paris, Maisonneuve&Larose, 2007, pp. 421-431.
- CHALAYE, Sylvie, « Peau et incarnation, des impensés politiques de la scène contemporaine », *Alternatives théâtrales*, n°133, 2017, p. 27.
- CHALAYE, Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, *Africultures*, URL : <http://africultures.com/les-enfants-terribles-du-theatre-africain-francophone-contemporain/>
- DECHAUFOUR, Pénélope, « Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité - Décrypter les rhizomes des théâtres afrodiasporiques - 10 ans d'engagement », *SWAG*, n°2, 2017, pp.53-54.
- FREITAS, Aurélien, « Concert Party, un théâtre de résistance », *SWAG – Something We Africans Got*, N°3, Avril 27, 2017, pp. 40-41.
- GRUND, Françoise, « La Parole lourde des théâtres en Afrique noire », *Notre Librairie*, N°102, Paris, Théâtre/Théâtres, Clef, juillet-août 1990.

- KWAHULE, Koffi, « Africanité en question », *Afrique noire : écritures contemporaines*, CHALAYE, Sylvie (dir.), *Théâtre/Public, Théâtre/Public*, N°158, 2001, p. 94.
- KWAHULE, Koffi, CHALAYE, Sylvie, « Immigration et conscience diasporique », in EYENE, Christine (dir.), *Diaspora : identité plurielle, Africultures*, n°72, l'Harmattan, Paris, pp. 159-163.
- RICARD, Alain, « Le Théâtre en Afrique de l'Ouest », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°105, Flers, SHT, 1975, pp. 44-86.

4.3. Etudes postcoloniales et francophones

- ALBERT, Jean-Pierre, ANDRIEU, Pierre, BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, CHEVE, Dominique, *Coloris corpus*, CNRS éditions, 2008.
- BANCEL, Nicolas, THOMAS, David, THOMAS, Dominic, *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.
- BAUDELLOT, Alexandra (dir.), *Latifa Laâbissi, grimaces du réel*, Paris, Presses du Réel, 2016.
- BLANCHARD, Pascal (dir.), *La France noire*, Paris, La Découverte, 2011.
- BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOËTSCH, Gilles, THOMAS, Dominic, TARAUD, Christelle, *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.
- BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, JACOMIEN SNOEP, Nanette, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- BLANCHARD, Pascal, CHALAYE, Sylvie, DEROO, Éric, THOMAS, Dominic et TIMERA, Mahamet, *Noirs de France. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, Paris, La Découverte, 2011.
- BOETSCH, Gilles, DEROO, Éric, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas et BLANCHARD, Pascal (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011.
- BONA, Dénètem Touam, *Fugitif, où cours-tu ?*, Paris, PUF, 2016.
- BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014.
- CESAIRE, Aimé, *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004, pp.80-81.
- CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004, p. 24.
- CHALAYE, Sylvie, *Du Noir au Nègre l'image du Noir au théâtre 1550-1960*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- CHEB SUN, Marc (dir.), *D'ailleurs et d'ici ! L'affirmation d'une France plurielle*, Paris, Philippe Rey, 2014.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990. CHEVRIER, Jacques, *Littérature de langue française d'Afrique noire*, Paris, Nathan, 1999.
- DECHAUFOUR, Pénélope, CHALAYE, Sylvie (dir.), *Afropéa, un territoire culturel à inventer, Africultures*, Paris, l'Harmattan, 2015.
- EDWARDS, Carole (dir.), *Le Sacrifice dans les littératures francophones*, coll. « Francopolyphonies », Amsterdam / New York, Rodopi, 2014.
- ETOKE, Nathalie, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2010.

- ETOKE, Nathalie, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Éditions du Cygne, 2010.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, (1952), Paris, Point, 2015.
- FONKOUA, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Edouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- FONKOUA, Romuald, HALEN, Pierre, (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2011.
- GARNIER, Xavier, « Evolution actuelle des littératures africaines », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59, pp. 97-108.
- GARNIER, Xavier, « Forcer les mots contre le système de la langue française. Quelques propositions sur la poétique de Sony Labou Tansi » in MBANGA Anatole (dir.) *Regards sur la langue française au Congo*, Actes du colloque international de Brazzaville du 18 au 19 mars 2011, Paris, l'Harmattan, 2013, pp. 59-70.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- KANE, Momar Désiré, *Io l'Africaine*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KODJO-GRANDVAUX, Séverine, *Philosophies africaines*, Paris, Présence Africaine Editions, 2013.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, (1934), Paris, Gallimard, 1988.
- LEVINE, Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness*, New York, Oxford University Press, 1977.
- MAKHELE, Caya, *Écrire l'Afrique et ses diasporas*, Paris, Acoria, 2014.
- MANGEON, Anthony, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver, 2010.
- MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie, essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- MIANO, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.
- MIANO, Léonora, *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016.
- MICHEL, Patrick, « Ahmadou Kourouma, de l'Afrique à la totalité-monde », *Critique internationale*, 2002/3, n°16, pp. 70-76.
- MORRISON, Toni, *L'origine des autres*, Christian Bourgeois éditeur, 2016.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- MOURALIS, Bernard, « Ahmadou Kourouma (1927-2003) ou l'Innovateur », *Africultures*, 2004, URL : <http://africultures.com/ahmadou-kourouma-1927-2003-ou-linnovateur-3335/>
- NDIAYE, Pap, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009.
- SARR, Felwine, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016.
- SENGHOR, Leopold, « L'esthétique négro-africaine », *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- TARDY JOUBERT, Hubert, « Sartre et la Négritude : de l'existence à l'histoire », *Rue Descartes*, 2014/4, n° 83, pp. 36-49.
- THIONG'O, Ngũgĩ wa, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique éditions, 2011.

- THOMAS, Dominic, *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, La Découverte, 2013.
- TIJANI, Mufutau Adebowale, « Ahmadou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau du romancier », *Semen*, 18 | 2004, mis en ligne le 02 février 2007, URL : <http://journals.openedition.org/semen/1220>
- TREIBER, Nicolas, « Les structures de la déception dans *L'aventure ambiguë* », *La Plume Francophone*, URL : <https://la-plume-francophone.com/2013/06/11/cheikh-hamidou-kane-laventure-ambigue/>
- VILAR, Fernanda, *L'écriture de la violence dans le roman de l'Afrique Subsaharienne (domaines anglophones, francophones, lusophones)*, thèse de doctorat en littérature comparée, université de Paris 10, 2015.
- WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie », in MABANCKOU, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, pp. 156-157.

4.4. Blues et Esthétique(s) Jazz

- BETHUNE, Christian, « Le rire comme interface humaine et culturelle », in CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre, (dir.), *Rires de jazz*, Paris, Passage(s), 2017, pp. 37-48.
- BETHUNE, Christian, *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.
- CHALAYE Sylvie ; LETESSIER, Pierre, *Ecriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, coll. Esthétique(s) Jazz, Passage(s), Paris, 2016.
- CHALAYE, Sylvie, « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique », in CHALAYE Sylvie ; LETESSIER, Pierre, *Ecriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, coll. Esthétique(s) Jazz, Passage(s), Paris, 2016, pp. 23-33.
- CHALAYE, Sylvie, LETESSIER, Pierre, (dir.), *Rires de jazz*, coll. Esthétique(s) Jazz, Paris, Passage(s), 2017.
- FERRIS, William, *Les voix du Mississippi*, (2009), Paris, Editions Papa Guédé, 2013.
- GATES, Henry Louis Jr, *Figures in Black Words, signs & the « racial » self*, New York, Oxford Press University, 1987.
- GATES, Henry Louis Jr, *The Signifying Monkey*, New-York, Oxford University Press, 1988.
- HERZHAFT, Gérard, *Le blues*, Paris, PUF, 2008.
- JACKSON, Bruce, *Wake up Dead Man. Hard Labour and Southern Blues* (1972), Athens, University of Georgia Press, 1999.
- JONES, LeRoi, *Le peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968.
- LEGRAND, Gérard, *Puissance du jazz*, Paris, Arcanes, 1953.
- PARAIRE, Philippe, *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*, Les éditions de l'Épervier, Paris, 2012.
- PARENT, Emmanuel, *Jazz power, une anthologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS Editions, 2015.
- SEITE, Yannick, *Le Jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010.

4.5. Art, histoire, philosophie, anthropologie et autres sciences de l'Homme

- ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.
- ADORNO, Théodor. W., HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, (1944), Paris, Gallimard, 1983.

- ALEXANRE, Laurent, *La mort de la mort. Comment la technomédecine va bouleverser l'humanité*, Paris, JC Lattès, 2011.
- ANDRIEUX, Bernard, *La Nouvelle Philosophie du corps*, Paris, Erès, 2002.
- ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, (1938), Paris, PUF, 1985.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Enfance. Eloge de la poupée et autres essais*, Paris, Rivages, 2011.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.
- BENJAMIN, Walter, *Thèses sur le concept d'histoire. Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BERTHET, Dominique, COMINA B., Ingrid, *Surréalisme et arts primitifs, un air de famille*, Berlin, Hatje Cantz, 2014.
- BERTHO, Raphaëlle, « Les grands ensembles », *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383>
- BORNET, Jacky, « Augustine : Quand Charcot exhibait l'hystérie », *Franceinfo*, URL : <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/critiques/augustine-quand-charcot-exhibait-l-hysterie-73191>
- BOUNOURE, Vincent, *Le Surréalisme et les arts sauvages*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.
- BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
- BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertesz, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CIORAN, *Entretiens*, Arcades, Paris, Gallimard, 1995.
- COLLECTIF, *Poupées et tabous : le double jeu de l'artiste contemporain*, Namur, Samogy Editions d'art, 2016.
- COLLECTIF, *Vaudou*, Paris, Fondation Cartier, 2011.
- COLLECTIF, *Vaudou*, Paris, Hoebeke, 2003.
- COQUIO, Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps 1, 2 et 3*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 2005-2006.
- DARRAS, Jacques, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, 2006.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- DEBRAY, Cécile, GIRARDEAU, Cécile, BURMEISTER, Ralf, OBERHOFER, Michaela, TISA FRANCINI, Esther, DARANYI, Sylphide, LOTH, Valérie, *Dada Africa*, Paris, Musées d'Orsay, Musée de l'Orangerie / Editions Hazan, 2017.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Différence, 1981.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1971.
- DETREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Mélodie fantôme », *Poésie*, N°120, Paris, Belin, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critiques, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Editions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, coll. Paradoxes, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Editions de Minuit, coll. Paradoxe, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Editions de Minuit, 2009.
- EINSTEIN, Carl, *La Sculpture nègre* [1915], Paris, l'Harmattan, 1976.
- FASSIN, Didier, RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2011.
- FLUBACHER, Christophe (dir.), *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, Lens Crans-Montana et Ostfildern, Fondation Pierre Arnaud et Hatje Cantz Verlag, 2014.
- FOURCAUT, Annie, DUFAUX, Frédéric (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Point, 1992.
- GINZBURG, Carlo, *Le Fil et les traces*, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 2010.
- HAINARD, Jacques, MATHEZ, Philippe, WATTS, Jonathan, *Le vodou, un art de vivre*, Gollion, Infolio, 2008.
- HETIER, Renaud, *Contes et violences : Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris, PUF, 1999.
- JAPPE, Anselm, *La Société autophage*, Paris, La Découverte, 2017.
- JIMENEZ Marc, *L'art dans tous ses extrêmes*, Paris, Klincksieck, 2012.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997.
- JOUSSE, Marcel, *La Manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1974.
- KHAITZINE, Richard, *La langue des oiseaux* (1996), Paris, Editions Dervy, 2011.
- LACOMME, Daniel, *Figuration et abstraction dans le dessin et la peinture*, Paris, Bordas, 1993.
- LANSON, Gustave, TRUFFRAU, Paul, *Manuel illustre d'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1958.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, PUF, rééd. 2013.
- LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Paris, PUF, 2011.
- LE FUR, Yves (dir.), *Picasso Primitif*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac / Flammarion, 2017.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'écran global : Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, « Hors-série connaissance », 2013.

- LOTORO, Francesco, *Antologia musicale concentrazionaria. Opere musicali scritte in cattività civile e militare durante la Seconda Guerra Mondiale*, Barletta, Rotas, 2015.
- L-V, Thomas, *La mort africaine, Idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris, Payot, 1982.
- MANOVICH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- McDOUGALL, Joyce, *Théâtres du corps*, Paris, Gallimard, 1989.
- METRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.
- MILLER, Alice, *Notre corps ne ment jamais*, Paris, Flammarion, 2004.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- MOREAU DE SAINT-MERY, Louis-Elie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, Paris, Edité par L. Guérin et Cie, t. 1, 1875.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PASSERON, René, *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale*, Cachan, Ae2cq éd., 1996.
- PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris, Tarrail, 2005.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- PHILIPPE, Nora (dir.), *Black Dolls*, Paris, Fage éditions/La maison rouge, 2018.
- PICASSO/APOLLINAIRE, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992.
- PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1939)*, Terrain Vague, Ivry-sur-Seine, 1980.
- RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RENOUF, Magali, *Surréalisme africain et surréalisme français*, Paris, l'Harmattan, 2015.
- RIOT-SARCEY, Michèle, « Penser l'histoire avec Benjamin », in WITT, Bernd, *Topographies du souvenir, « Le Livre des Passages » de Walter Benjamin*, Paris, PSN, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, n°1, Didier/Larousse, 1966, pp. 100-123.
- VALERY, Paul, *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934.
- VELLAY-VALANTIN, Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- WILLIAMS, Éric, *Capitalisme et esclavage*, (1944), Paris, Présence Africaine, 2000.

4.6. Autres textes : théâtre, roman, poésie

- ANANNISSOH, Théo, *Le Soleil sans se brûler*, Tunis, Elyzad, 2015.
- CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, 1983.
- CESAIRE, Aimé, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Librairie Générale Française, 2005.
- ELLISON, Ralph, *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*, (1952), Paris, Grasset, 2002.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KWAHULE, Koffi, *Jaz*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2007.
- LABOU TANSI, Sony, *Le Trou*, Carnières, Lansman, 1994.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Le pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999.
- LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- MARKER, Chris, RESNAIS, Alain et CLOQUET, Ghislain, *Les statues meurent aussi*, 1953.
- MICHAUX, Henri, *Epreuves, Exorcismes*, Paris, Gallimard, 1946.

VALENTE, José Angel, *L'Eclat*, Le Muy, Unes, 1987.

YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière*, Paris, Gallimard, 1964.

4.7. Films documentaires

BLANCHARD, Pascal, GELAS, Juan, *Noirs de France*, 2012.

BLANCHARD, Pascal, VICTOR-PUJEBET, *Sauvages, au cœur des zoos humains*, 2018.

CATTIER, Daniel, GELAS, Juan, GLISSANT, Fanny, *Les Routes de l'esclavage*, 2018.

KARMEN, Roman, *Le jugement des peuples*, 1946.

LAJOURMARD, Christian, *L'Afrique Collectionnée*, 2017.

M'BOKOLO, Elikia, SAINTENY, Philippe, FERRARI, Alain, *Afrique(s), une autre histoire du XXe siècle*, 2010.

RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, 1956.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	1
Figure 2 Kossi Efoui et les mannequins du spectacle <i>En Guise de divertissement</i> , TI © MT... 6	6
Figure 3 Kossi Efoui et les mannequins du spectacle <i>En Guise de divertissement</i> , TI © MT. 13	13
Figure 4 Wifredo Lam, <i>Figure</i> , 1939.....	15
Figure 5 Pablo Picasso, <i>L'Orateur</i>	22
Figure 6 Alberto Giacometti, <i>L'Objet invisible</i> , 1934	25
Figure 7 Fernand Léger, détail de <i>La Création du monde</i> (ballet), 1963.....	28
Figure 8 <i>Le Corps liquide</i> , m.e.s. Thaïs Trulio© DR.....	32
Figure 9 <i>Le Faiseur d'histoires</i> , m.e.s Renaud Herbin© DR	32
Figure 10 <i>Io (tragédie)</i> , Cie Mulao© Jeanne Lachèze	52
Figure 11 <i>Io (tragédie)</i> , Cie Mulao© Jeanne Lachèze	53
Figure 12 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	64
Figure 13 <i>Le Grand initié</i> , Thaddée	65
Figure 14 Les polichinelles de <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivoux	67
Figure 15 <i>Concessions</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	100
Figure 16 Farid Bendif, <i>Le Choix des ancêtres</i> © Nordine Hassani	115
Figure 17 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	116
Figure 18 <i>Volatiles</i> , détail, ed. Joca Seria	120
Figure 19 <i>L'entre-deux rêves de Pitagaba</i> , m.e.s. Françoise Lepoix © Dan Aucante	128
Figure 20 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	129
Figure 21 <i>Oublie!</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	130
Figure 22 <i>La Conférence des chiens</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	135
Figure 23 <i>Oublie !</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	140
Figure 24 <i>Oublie !</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	147
Figure 25 <i>Enfant, je n'inventais pas d'histoires</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	149
Figure 26 <i>L'Ombre des choses à venir</i> , détail, ed. Seuil	153
Figure 27 Les créations du Théâtre Inutile en compagnonnage avec Kossi Efoui © DR.....	183
Figure 28 <i>Voisins anonymes</i> en dispositif TTT, Cie Théâtre Inutile © DR.....	187
Figure 29 Croquis, Marie Ampe, costumes d' <i>En Guise de divertissement</i> , Cie TI © MT....	199
Figure 30 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	205
Figure 31 Mannequins, Norbert Choquet pour <i>En Guise de divertissement</i> , Cie TI © MT ..	218
Figure 32 <i>Io (tragédie)</i> , m.e.s. Françoise Lepoix ©Fred Khin.....	244
Figure 33 <i>L'Oubli de l'eau</i> , Cie Théâtre Inutile © Marie Ampe	263
Figure 34 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivoux.....	265
Figure 35 <i>Concessions</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	273
Figure 36 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	276
Figure 37 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	277
Figure 38 <i>Concessions</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	296
Figure 39 <i>La Conférence des chiens</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	304
Figure 40 <i>La Conférence des chiens</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux	305
Figure 41 <i>Voisins anonymes</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivoux.....	309

Figure 42 <i>Le Corps liquide</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	315
Figure 43 Mannequins, Norbert Choquet pour <i>En Guise de divertissement</i> , Cie TI © MT ..	316
Figure 44 Cordon, travail sur la matière, <i>Le Corps liquide</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	321
Figure 45 <i>Oublie !</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux	333
Figure 46 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	333
Figure 47 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	334
Figure 48 <i>Voisins anonymes</i> en dispositif TTT, Cie Théâtre Inutile © DR.....	345
Figure 49 <i>La Conférences des chiens</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	345
Figure 50 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	357
Figure 51 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	359
Figure 52 <i>Concessions</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	371
Figure 53 <i>Le Corps liquide</i> , Cie Théâtre Inutile © DR.....	371
Figure 54 <i>En Guise de Divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile ©Mickaël Troivaux	373
Figure 55 <i>Io (tragédie)</i> , Cie Mulao ©Jeanne Lachèze	384
Figure 56 <i>L'Oubli de l'eau</i> , Cie Théâtre Inutile ©DR.....	396
Figure 57 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	415
Figure 58 <i>La Conférence des chiens</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux	423
Figure 59 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	428
Figure 60 <i>L'Orateur</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	451
Figure 61 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	453
Figure 62 <i>Sans Ombre</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	454
Figure 63 <i>En Guise de divertissement</i> , Cie Théâtre Inutile © Mickaël Troivaux.....	467
Figure 64 Figure 64 Wangechi Mutu, <i>Family Tree</i> (detail), 2012].....	468

INDEX DES OEUVRES DE KOSSI EFOUI

Cantique de l'acacia, 155, 162, 169, 170, 253, 257, 328, 329, 488

Concessions, 37, 43, 48, 72, 99, 106, 108, 161, 174, 184, 185, 233, 236, 240, 241, 272, 280, 287, 288, 295, 296, 297, 298, 299, 307, 335, 365, 388, 440, 487, 489, 513, 514

En Guise de divertissement, 31, 37, 40, 49, 99, 124, 125, 161, 162, 185, 205, 221, 256, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 276, 279, 360, 364, 368, 388, 398, 399, 415, 420, 440, 487, 489, 513, 514, 520

Enfant, je n'inventais pas d'histoires, 121, 122, 123, 134, 156, 307, 425, 488, 489

Happy End, 42, 48, 55, 75, 99, 107, 126, 185, 299, 347, 365, 405, 440, 461, 487, 488, 489, 490, 493

Io (tragédie), 15, 31, 37, 51, 119, 151, 152, 153, 154, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 170, 174, 177, 195, 225, 228, 233, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 263, 268, 280, 291, 300, 302, 303, 337, 348, 349, 352, 363, 364, 377, 380, 384, 394, 395, 443, 461, 462, 465, 480, 481, 487, 488, 489, 491, 492, 513, 514

L'Entre-deux rêves de Pitagaba, 44, 87, 88, 126, 128, 156, 191, 281, 335, 339, 487, 488

L'Ombre des choses à venir, 37, 39, 48, 62, 75, 95, 153, 266, 420, 488, 489, 495

L'Orateur, 407, 450, 488, 489, 498

L'Oubli de l'eau, 48, 154, 186, 233, 395, 488, 489

La Conférence des chiens, 49, 131, 133, 134, 141, 143, 145, 184, 185, 190, 195, 306, 335, 422, 487, 489, 513, 514, 520

La Fabrique de cérémonies, 37, 38, 39, 40, 159, 160, 212, 213, 317, 393, 397, 398, 417, 424, 425, 434, 488, 491, 493, 494

La Malaventure, 19, 37, 42, 47, 48, 75, 78, 110, 156, 157, 159, 160, 208, 209, 210, 225, 237, 239, 266, 287, 288, 291, 294, 312, 313, 340, 341, 369, 385, 386, 427, 437, 463, 487, 488, 489, 492

La Polka, 31, 38, 39, 40, 488, 491, 495

Le Carrefour, 3, 5, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 41, 47, 48, 54, 78, 90, 110, 121, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 170, 179, 189, 207, 208, 216, 233, 249, 250, 270, 280, 282, 285, 287, 288, 289, 291, 293, 294, 297, 298, 302, 303, 306, 307, 311, 313, 315, 322, 323, 324, 326, 340, 379, 380, 385, 386, 387, 389, 394, 419, 420, 421, 463, 465, 487, 488, 489, 495, 496, 516, 525

Le Choix des ancêtres, 113, 114, 171, 172, 173, 174, 180, 190, 216, 255, 263, 269, 305, 366, 370, 415, 487, 489, 513, 520

Le Corps Liquide, 31, 111, 112, 121, 155, 233, 237, 281, 322, 347, 489

Le Faiseur d'histoires, 9, 31, 48, 101, 107, 136, 281, 340, 487, 489, 520

Le Petit frère du rameur, 118, 119, 299, 353, 354, 367, 385, 487, 489, 491

Oublie !, 49, 62, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 155, 168, 184, 185, 186, 195, 206, 217, 251, 268, 269, 293, 307, 308, 318, 319, 327, 332, 333, 351, 352, 394, 419, 442, 487, 489

Que la terre vous soit légère, 47, 48, 110, 156, 157, 158, 159, 165, 170, 171, 174, 208, 266, 295, 303, 314, 340, 375, 376, 386, 389, 390, 423, 463, 487

Récupérations, 37, 41, 43, 48, 83, 88, 101, 104, 106, 156, 160, 166, 287, 299, 338, 433, 440, 441, 457, 487, 489, 493, 494, 495

Sans nom propre, 48, 111, 416

Sans Ombre, 83, 190, 453, 487, 513, 514

Solo d'un revenant, 37, 39, 40, 46, 75, 126, 154, 162, 163, 164, 261, 352, 439, 488, 495

Voisins anonymes, 108, 174, 271, 489, 513, 514

Volatiles, 49, 119, 120, 121, 122, 141, 153, 233, 347, 416, 420, 424, 487, 513, 522

TABLE DES MATIERES

RESUME.....	3
ABSTRACT	5
REMERCIEMENTS.....	9
SOMMAIRE	13
INTRODUCTION.....	15
Le geste figuratif de la statuaire : modèle fécond d’une autre construction du réel.....	21
Problématisation, détours et paradoxes	26
L’écriture dramatique de Kossi Efovi : émergence et état des lieux de la recherche.....	34
Forger de nouveaux outils	44
Le corpus	48
Le choix de la figure.....	51
Points cardinaux de notre recherche.....	59
PREMIERE PARTIE	67
KOSSI EFOVI : Ruse, rupture et résistance	67
CHAPITRE 1 Les dramaturgies afro-contemporaines au-delà de la postcolonie.....	68
1.1. Le « théâtre africain » : fabrication d’un genre (1930-1980)	68
1.2. Sony Labou Tansi : amorce d’une esthétique de la subversion.....	75
1.3. <i>Le Carrefour</i> – un tournant esthétique.....	78
1.4. Altérité – Africanité	83
1.5. « Entre-deux » et « marronnage créateur ».....	87
CHAPITRE 2 Un <i>faiseur d’histoires</i> dans le paysage dramatique	95
2.1. Situations dramatiques : déterminer les typologies du drame éfovien	95
2.2. Les divertissements satiriques	97
2.3. Les dialogues intérieurs	109
2.4. Les veillées	117
2.5. Les contes philosophiques / motif de l’enfance.....	131

DEUXIEME PARTIE	148
MOTILITES POETIQUES	149
L'écriture, une dramaturgie « animée »	149
CHAPITRE 1 Impermanence et mutabilité du texte	150
1.1. Intertextualité	150
1.2. Réécritures	156
1.3. Transtextualité	165
1.4. Musique et incantation.....	170
1.5. La textualité : une écriture qui en appelle d'autres.....	174
CHAPITRE 2 Corps et voix : une esthétique du sillage	183
2.1. Kossi Efoui et la Cie Théâtre Inutile : du compagnonnage à l'écriture au plateau	183
2.2. Conte et oralité	200
2.3. Permutabilité et esthétique séquentielle	211
2.4. Convulsions, polyrythmie et syncope	222
2.5. Créoliser le rituel théâtral	248
TROISIEME PARTIE.....	265
ENJEUX SCENOGRAPHIQUES	265
Circonscrire l'espace d'où l'on se dérobe	265
CHAPITRE 1 Topographie d'une spatialisation marionnettique.....	266
1.1. Clôture de l'espace	266
1.2. Une toponymie du carrefour	285
1.3. L'espace, une interface mnémonique	294
1.4. Le drame-castelet.....	303
1.5. Clôture et castelet : du motif au dispositif	308
CHAPITRE 2 La case vide : un espace à investir, un lieu où renaître.....	317
2.1. Naissance et engendrement dans le maillage thématique	317
2.2. La scène comme ultime espace où devenir-visible et « exister »	324
2.3. Figurer la naissance de la fable.....	328
2.4. Du corps du montreur au corps-montreur.....	337
2.5. Détour marionnettique : un geste testimoniale	349

QUATRIEME PARTIE.....	373
L'ESTHETIQUE D'UN DRAME FIGURATIF Une prophétie théâtrale du passé	373
CHAPITRE 1 Figuration, défiguration, transfiguration des corps dramatiques	375
1.1. Le texte, un corps se déplaçant dans l'espace de la parole	375
1.2. Le marionnettique : une figure textuelle.....	390
1.3. Les figures du drame : des esprits sans corps	405
1.4. Les « lieux de la scène » : une place pour les anonymes.....	413
1.5. Le corps surface de signes et de symboles : un support de résistance.....	421
CHAPITRE 2 Territoires politiques de la figuration	429
2.1. La mémoire traumatique au prisme d'une langue marionnettique	429
2.2. Résilience et « exorcisme », la force poétique de l'humain	436
2.3. Un autre concept d'histoire : l'homme en relation avec sa mémoire	443
2.4. De l'origine de la mondialisation comme terreau tragique	452
2.5. L'œuvre-résiliente.....	460
CONCLUSION	469
BIBLIOGRAPHIE	487
TABLE DES ILLUSTRATIONS	513
INDEX DES OEUVRES DE KOSSI EFOUL.....	515
TABLE DES MATIERES.....	517
SOMMAIRE DES ANNEXES.....	521

SOMMAIRE DES ANNEXES

Se reporter au second volume

Kossi Efoui : notice bio-bibliographique.....	5
Annexe 1.....	9
1. Textes critiques écrits par Kossi Efoui	
1.1. « Le théâtre de ceux qui vont venir demain »	
1.2. « Par le truchement de... »	
1.3. « Post-scriptum »	
1.4. « Contre la peur de nommer »	
Annexe 2.....	17
2. Textes inédits de Kossi Efoui	
2.1. <i>Le Faiseur d'histoires</i> (2000)	
2.2. <i>Le Choix des ancêtres</i> (2011)	
2.3. <i>En Guise de divertissement</i> (2013)	
2.4. <i>La Conférence des chiens</i> (2017)	
2.5. <i>Sans ombre</i> (2017)	
Annexe 3.....	79
3. Matériaux inédits	
3.1. Rencontre avec Kossi Efoui (février 2018)	
3.2. Entretien de Pénélope Dechaufour avec Nicolas Saelens (juillet 2018)	
Annexe 4.....	123
4. Autres entretiens	
4.1. Entretiens de Pénélope Dechaufour avec Kossi Efoui	
4.1.1. « La marionnette, cette mémoire totale »	
4.1.2. « Le troisième œil »	
4.1.3. « L'Humanité est un son »	
4.1.4. « L'écriture de plateau, un gueuloir de luxe »	
4.2. Emmanuel Parent, « A dramatist with attitude? » (juin 2003, inédit)	
Table des matières.....	157

UNE ESTHÉTIQUE DU DRAME FIGURATIF

Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »

Résumé : A la croisée d'enjeux aussi bien philosophiques, politiques, qu'anthropologiques, cette thèse en études théâtrales vise à théoriser la notion de « drame figuratif » en analysant l'esthétique singulière que développe Kossi Efoui dans son œuvre dramatique. Dramaturge, philosophe et romancier, né en 1962 au Togo, Kossi Efoui annonce par ses positions politiques et ses partis pris poétiques, dès la pièce *Le Carrefour*, le tournant esthétique majeur que prendront les dramaturgies d'Afrique noire francophones et des diasporas au début des années 1990. Traversé par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations, son théâtre interroge le corps diasporique et remet en question les déterminismes identitaires construits par le discours historique et l'essor du capitalisme depuis les traites négrières. Cette esthétique procède d'un geste théâtral qui relève d'une écriture de la figuration, et dont nous interrogeons le paradoxe afin d'en définir les modalités dramaturgiques. Car dans ce théâtre, le contenu discursif est marqué par une omniprésence du corps, alors que sa représentation fait l'objet d'une quête pour les personnages qui en sont le plus souvent dépourvus. Travaillée par divers modes de production du texte (intertextualité, transtextualité, fragmentation, décomposition, assemblage, geste du plateau) l'écriture dramaturgique opère toutes sortes de détours qui relèvent des univers du masque et des arts de la marionnette et explorent le corps scénique et les dispositifs théâtraux en vue d'un processus de résilience. En analysant cette dramaturgie du détour marionnettique nous questionnons la présence des corps et des voix dans le matériau textuel lui-même, leurs liens avec le plateau, et l'existence possible d'un geste plastique produisant une figure qui émanerait de l'écriture, pour prendre place sur « les lieux de la scène », selon la formule fétiche de Kossi Efoui. Le corps convoque ici des territoires d'ordre politique et se fait l'écho des traumatismes qui nous hantent et nous mettent collectivement à l'épreuve. En faisant de l'espace théâtral une interface mnémotecnique, l'écriture emprunte des voies de création transdisciplinaires qui renouvellent notre conception de la dramaturgie et déploient ce que nous identifions comme « une esthétique du drame figuratif ». **Mots clés :** théâtre, dramaturgie, Afrique noire, diaspora, figure, corps, masque, marionnette, francophonie, oralité, études postcoloniales, marronnage.

AN AESTHETICS OF FIGURATIVE DRAMA

The theatrical attitude of Kossi Efoui: from a dramaturgical detour via puppetry to political territories of figuration on stage

Abstract: At the crossroads of philosophical, political and anthropological issues, this dissertation in theatre studies aims to theorize the notion of "figurative drama" through analyzing Kossi Efoui's aesthetics in his dramatic work. A playwright, philosopher and novelist, born in 1962 in Togo, Kossi Efoui's political and poetical choices foreshadowed, from his first play *Le Carrefour*, the major aesthetical turn taken by the dramaturgies of French-speaking sub-Saharan Africa and diasporas at the beginning of 1990s. Shaped by colonial history and the history of migrations, Kossi Efoui's theater put the diasporic body in question, as well as the identities that were assigned by historical discourses and by the rise of capitalism since the time of the slave trade. This aesthetics is the result of a theatrical attitude based on a figurative writing. By questioning this paradoxical attitude, this dissertation shows how it is translated into dramaturgical choices. Indeed, in Kossi Efoui's theater, on one side the body is everywhere in discourses, while on the other side it's missing on stage: the characters are most often deprived of a body and looking for one. Shaped by various ways of producing text (intertextuality, transtextuality, fragmentation, decomposition, assembly, gesture of the stage) the dramaturgical writing makes a detour via the universe of the mask and the puppetry arts, thereby exploring the actor's body and the theatrical devices in order to create a process of resilience. By analyzing this dramaturgical detour via puppetry, this dissertation questions the presence of bodies and voices in the textual material itself and their relationships to the stage. It formulates the hypothesis of an attitude, producing a figure that comes from the writing and takes its place on stage (on *les lieux de la scène*, as Kossi Efoui calls it). The body becomes a political territory and summons up haunting traumas that put the collectivity to the test. By using the theatrical space as a mnemonic interface, the writing takes trans-disciplinary creative paths, renews our conception of dramaturgy and produces what we identify as "an aesthetics of figurative drama". **Keywords :** theater, dramaturgy, sub-Saharan Africa, diaspora, figure, body, mask, puppet, francophonie, orality, postcolonial studies, marronnage.