

LE PERITEXTE COMME MANIFESTE DE L'INSOUMISSION CREATRICE. LA REFLEXIVITE DANS LE THEATRE DE KOSSI EFOUI

Bassidiki Kamagate*

Université de Bouaké (Côte d'Ivoire)

Résumé: Hormis les dédicaces, les composants péritextuels présents chez Kossi Efoui désapprouvent l'enfermement esthétique imposé aux créateurs africains, notamment aux dramaturges. De ce fait, le péritexte manifeste la liberté du créateur inféodée à l'impersonnalité et à l'universalité de l'art par son dépouillement de toute africanité. En somme, Kossi Efoui élucide son insoumission et définit d'autres buts et objets de l'art africain.

Resumen: Excepto las dedicatorias, los componentes peritextuales a casa de Kossi Efoui no aprueban el aislamiento estético impuesto a los creadores africanos, especialmente a los dramaturgos. De este hecho, el peritexto manifiesta la libertad del creador adherida a la impersonalidad y a la universalidad del arte por su privación de toda africanidad. En resumidas cuentas, Kossi Efoui dilucida su falta de sumisión y define otros objetivos y objetos del arte africano.

INTRODUCTION

Dans sa mise en œuvre, la réflexivité, sans être de l'autofiction (récit de soi), constitue néanmoins une forme de littérature personnelle. Elle traduit l'impossibilité pour l'auteur de s'effacer totalement de sa création. Le texte offre toujours des bribes introspectives qui permettent de percevoir l'invisible moi de l'auteur qui se cache derrière son texte. La réflexivité marque l'absence-présence de l'auteur. Elle implique surtout que le texte est le lieu de la

* Dirección para correspondencia: kambassidiki@yahoo.com

découverte de la conscience de son auteur par l'intermédiaire du phénomène de réciprocité qui veut qu'on rende la pareille suite à une faveur. Ainsi, l'auteur écrit le texte, le texte dit l'auteur.

Le soupçon de l'existence d'une relation de l'œuvre avec son auteur subsiste si l'on considère la réflexivité comme la matérialisation en littérature de la technique des miroirs magiques développée dans la Chine antique:

Dans la plupart des conditions d'éclairage, quand il (le miroir magique) est tenu en main, il se comporte comme un miroir parfaitement ordinaire. Pourtant lorsqu'on le tient en plein soleil, sa surface réfléchissante semble devenir «transparente», et on peut examiner dans la réflexion projetée sur un mur sombre les caractères ou les images qu'il porte au dos. [Le courrier de l'UNESCO, N° 10, 1988: p. 16]

Le retour sur soi sous-jacent à la réflexivité est comme cette inscription au dos du miroir qui ne devient visible qu'avec le phénomène de réciprocité déjà évoqué. Parmi les aspects du texte qui peuvent dire l'auteur, figure le périphrase que Kossi Efoui emploie à foison dans ses pièces de théâtre. La transformation du périphrase en miroir magique susceptible de dévoiler la pensée de l'auteur sur lui-même et ses créations élucide le thème: «Le périphrase comme manifeste de l'insoumission créatrice. La réflexivité dans le théâtre de Kossi Efoui.» L'analyse des aspects rhématiques et axiologiques du périphrase servira à décrypter la réflexivité chez Efoui comme la défense de la novation de l'écriture dont il est l'adepte.

I. FORMES ET STATUT DES INDICES PERITEXTUELS CHEZ KOSSI EFOUI

La typologie du périphrase distingue entre les formes auctoriales, éditoriales et allographes. En excluant le périphrase éditorial de cette étude, nous déterminerons le but des formes périphraseuses présentes chez Kossi Efoui.

1. Une écriture de l'intimité et de l'intratextualité

Le dramaturge vit dans une société. Il commerce ainsi avec d'autres hommes auxquels il se lie d'amitié. La manifestation de la socialité se retrouve dans le périphrase auctorial avec la présence de dédicaces que voici:

<i>La malaventure</i>	<i>Concessions</i>	<i>Récupérations</i>
<p>A Maxime Camille Mawuli, mon petit arbre à pain</p> <p>(EFOUI: 1993, p. 5)</p>	<p>Aux navigateurs du chaos: Raphaëlle, Maxime, Emilio, Kodjo, Sacha</p> <p>(EFOUI: 2005, P.7)</p>	<p>A Maria H. et à mon petit arbre à pain</p> <p>A Ponukélé Ier tyran du royaume des coquillages</p> <p>A Nivaquine et Koliko pour mémoire</p> <p>Kossi Efoui</p> <p>(EFOUI, 1992, P.4)</p>

Chaque dédicace s'accompagne de commentaire sous forme de complément du nom indiquant la qualité de l'amitié, les raisons de l'attachement. Dans le cas de *Récupérations*, en apposant sa signature avec son nom, Kossi Efoui atteste de la sincérité de ses sentiments en certifiant conforme ce qui est inscrit. En réalité, la dédicace est l'occasion d'exprimer sa reconnaissance en rendant hommage à titre «costume» et d'expurger la douleur qui l'étreint dans un hommage *post mortem* (épitaphe) comme dans le cas de Nivaquine et Koliko. Quelques intimes du dramaturge sont découverts à l'occasion de ces premiers aspects du péri-texte auctorial.

La diversité des formes du péri-texte auctorial se ressent chez Kossi Efoui par l'entremise de l'existence d'une postface intitulée post-scriptum où l'auteur répond aux critiques acerbes formulées par un critique du théâtre africain à l'encontre de son théâtre à la fin de *Récupérations* tandis que *L'entre-deux rêves de Pitagaba raconté sur le trottoir de la radio* est précédé d'un texte liminaire assimilable à un avant-propos ou une préface intitulé «Le théâtre de ceux qui vont venir demain». (EFOUI: 2000, pp. 7-10) On appréhende aisément que ce post-scriptum et cette préface offrent des informations sur le théâtre de Kossi Efoui, justifient sa dramaturgie en présentant les caractéristiques et les critères qui président son écriture. Le dramaturge est conscient que son théâtre rompt avec les habitudes et qu'il pourrait dépasser; d'où cette adresse au lecteur en forme de remerciement au début de *Concessions*:

Merci à tous d'avoir pris avec moi
les risques du voyage vers les carrefours dépaysants
que les mots nous indiquent lorsqu'ils se troquent
comme nous les avons troqués:

d'esprit à esprit. (EFOUI: 2005, P.9)

En cherchant à faire du lecteur le complice de sa création, de son théâtre dépaysant, le créateur insinue que le meilleur critique est le public. L'hommage qu'il lui rend le replace au

centre de l'art tout en tentant en filigrane d'amenuiser l'influence des critiques parfois adeptes de l'immobilisme. Le dramaturge invite le lectorat dans une sorte de vision avec, une communion créatrice. Cette tentative d'anticiper les critiques hostiles afin d'imposer l'originalité de son écriture justifie l'une des raisons d'être du périphrase: «établir une liaison entre l'œuvre et le public.» (ARON: 2002, P. 450) ou comme le suggère Jean-Louis Brau, le périphrase répond à «la nécessité pour l'auteur de s'attirer la bienveillance du lecteur afin qu'il aborde la lecture de l'œuvre dans de bonnes dispositions.» (BRAU: 1998, P.18) Le périphrase auctorial se fait alors intratextuel dans la mesure où il se destine à la défense et à l'illustration d'une vision de l'art. Le périphrase se fait manifeste.

2. Le périphrase ou la preuve de l'intellectualité littéraire

A l'occasion, le périphrase chez Kossi Efovi intègre des citations allographes. Elles sont suivies du nom de l'auteur et parfois de la source. Ce sont des emprunts à la littérature mondiale. Ces citations allographes se scindent en antégraphes ou en épigraphes suivant la classification faite par Fabrice Parisot¹. Peut être considéré comme antégraphie, une citation qui précède le texte. On en trouve dans *Que la terre vous soit légère*: «Mon corps est fait du bruit des autres». (EFOVI: 1996, P. 1) La citation est suivie du nom de l'épigraphe (celui à qui on emprunte): Antoine Vitez. La pièce *La malaventure* en comporte dont l'auteur est José Angel Valente:

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. (EFOVI: 1993, P. 5)

Ces citations se distinguent par l'absence de guillemets avec pour conséquence le manque de certitude quant à l'exactitude de la citation. Aussi pouvons-nous joindre à ces antégraphes, le postgraphe (citation qui vient après la pièce) de la pièce *Io* extrait de l'œuvre *Le principe espérance* d'Ernst Bloch suivant les indications de l'auteur lui-même: «L'essentiel n'est pas la terre promise mais la promesse de la terre». (EFOVI: 2006, P. 77)

Une contextualisation de ces citations permet de comprendre que ce qui importe, c'est moins l'exactitude ou l'authenticité de l'allographe que son sens, sa signification pour un auteur qui se veut anticonformiste. Ainsi le recours à la citation d'Antoine Vitez pourrait signifier que son esthétique dramatique est la somme de plusieurs influences et héritage du dire de tous. Il est la diversité du monde. Avec Valente se trouve posé le rapport au passé, à

¹ Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale; l'épigraphe comme vecteur de sens. Aspects du paratexte jardelien dans Amor se escribee sin hache» dans *Narratologie*, N°1, 1998, PP.73-119

l'histoire qui, bien qu'ineffaçable, ne doit pas constituer un motif d'apitoiement. L'emprunt à Bloch insinue que ce qui importe, c'est laisser à chacun la latitude de se définir par rapport à l'existant et non se voir imposer ou asséner des vérités intangibles et immuables. La notoriété des épigraphés sert à asseoir les fondements de sa vision du théâtre africain d'aujourd'hui.

L'abondance de citations allographes s'observe également dans la présence d'épigraphes, ces citations inscrites sur la même page qu'un texte. Avec Efovi, elles ne précèdent pas le texte dramatique mais le post-scriptum et sont mises entre guillemets. On trouve une citation empruntée à Philippe Léotard: «Pour ne pas laisser le bonheur en paix» (EFOUI: 1992, P.43) et une autre extraite de l'œuvre *Le nègre Potemkine* de Blaise N'Djehoya:

Plus grave encore, il avoue le bouche à bouche avec le gentil, le Samaritain, le Romain, tous ces Tintin... qui se sont brassés et coagulés en une langue avec laquelle il taille des pipelettes... Les gaulois ont bien été romanisés, non ? Ils n'en sont pas morts... Car, qui manie deux langues, la maternelle et la colonelle, baise forcément mieux. (EFOUI: 1992, P.43)

La présence des guillemets authentifient les citations pour marquer en filigrane l'intertextualité, la culture littéraire de Kossi Efovi. Il place son esthétique sous l'égide de la pensée des auteurs épigraphés. Avec Philippe Léotard, Efovi insinue la remise en cause des certitudes sur le théâtre négro-africain. Il prône et défend la contestation dans l'art. Blaise N'Djehoya lui permet d'affirmer que les Africains ne doivent pas avoir honte de leur histoire, ne doivent pas rougir d'avoir deux cultures du fait de la colonisation: «la maternelle et la colonelle». Par conséquent, il défend la multiculturalité que certains nostalgiques considèrent comme une aliénation. Il reconnaît que son œuvre se nourrit à plusieurs sources pour mieux dire son époque, son être et enrichir son savoir-faire: «baise forcément mieux», expression d'une meilleure fécondité artistique. Sa création s'inscrit en toute logique dans le paradigme de l'interculturalité et non de l'exclusivité culturelle comme l'exigent les exégètes de l'art africain. Il est un auteur du monde du fait de son histoire et non ambassadeur d'un continent dont il ne comprend pas la honte d'avoir été colonisé ou le désir de nier un pan de son histoire: «Les gaulois ont été bien romanisés, non ? Ils n'en sont pas morts». Le brassage culturel trouve en lui un défenseur farouche. Au total, le péritexte chez Kossi Efovi revêt une fonction programmatique. Aussi peut-il être considéré comme un manifeste puisqu'il lui revient d'expliquer, de justifier et d'annoncer la désaffiliation avec le protocole artistique en vigueur avant son avènement. Kossi Efovi assume son esprit de sédition, de rebelle à l'autorité de la critique des textes négro-africains.

II. LES ENJEUX DE L'ECRITURE PERITEXTUELLE DE KOSSI EFOVI

Le péritexte chez Efovi correspond, pour l'essentiel, à un projet de légitimation de soi. Il sert de prétexte au dramaturge pour asseoir une nouvelle écriture, décrire son projet artistique.

1. Un discours autoréférentiel

Par la fonction impressive incluse dans certaines citations, le périphrase chez Efoui traduit l'autoportrait. Ce discours sur soi est contenu dans l'emploi de l'adjectif possessif «mon» dans «Mon corps est fait du bruit des autres» dont la structure peut être schématisée ainsi: MOI = MOI+AUTRES. En substance, il n'est pas opposable aux autres. Il exclut ainsi tout rapport conflictuel avec d'autres cultures pour s'inscrire plutôt dans l'accord entre les cultures, c'est-à-dire l'interculturalité et/ou la multiculturalité. Subséquemment, Efoui exprime son ouverture au monde et l'universalité de sa création. Dès lors, il revendique son refus d'appartenance à une caste, à une race dont son œuvre serait le porte-voix. Efoui élucide son désir de déstigmatiser sa création dans une optique de rupture et de novation contenue dans l'adresse au lecteur de *Concessions*.

La subversion des valeurs dont se nourrit la création d'Efoui trouve son assise dans l'expression «troquer les mots comme nous les avons troqués: d'esprit à esprit» renforcée par l'emploi du groupe nominal «les risques». Son esthétique est une aventure, une transportation vers des horizons nouveaux en déphasage avec les habitudes. Ses créations se couvrent alors des oripeaux de «carrefours dépayés», c'est-à-dire des œuvres pouvant rebuter, voire choquer les idées préconçues. L'art négro-africain nécessite un renouvellement esthétique, du sang neuf. Par ailleurs, Efoui encourage les uns et les autres à sortir des sentiers battus et à se frayer leur propre chemin. Dans une acception synecdochique, il devient ce singulier représentatif d'un collectif comme le sous-entend l'ambiguïté énonciative créée par l'emploi de «il» dont on ignore le référent dans la citation empruntée à Blaise N'Djehoya. Ce pronom atteint un statut de généralité pour désigner tous ceux qui acceptent et assument le brassage culturel dont ils sont issus. En fait, Efoui indique qu'il n'est pas seul. Il n'est qu'un auteur parmi d'autres à se battre pour un art africain nouveau.

Avec Ernst Bloch, Efoui explicite que son théâtre est un art en devenir. En effet, son identité n'est pas figée mais à construire à l'image de son esthétique. Il ne s'agit pas d'imposer des canons au créateur mais de se fier à l'instinct de chacun afin d'assurer le rayonnement artistique. Il faut laisser la liberté à chacun d'aborder l'art suivant sa sensibilité et non imposer des normes immuables. Ainsi prend forme la critique des critiques du théâtre africain.

2. La protestation contre la censure des critiques ou pour un nouveau théâtre africain

Le post-scriptum de *Récupérations* et l'avant-propos «le théâtre de ceux qui vont venir demain» de *L'entre-deux rêves de Pitagaba raconté sur le trottoir de la radio*, par leur fonction commentative, constituent un véritable manifeste pour un nouveau théâtre négro-africain. Ce sont des plaidoyers pour la défense du génie des auteurs contre la rigidité et le classicisme idéologique des exégètes autoproclamés du théâtre africain aux canons esthétiques immuables et préétablis. Il est regrettable que les critiques actuels méprisent l'aspect esthétique pour s'attarder sur les seuls référents culturels dont regorge l'œuvre conçue par un dramaturge africain: «L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre

et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle.» (EFOUI: 2000, P. 7) Cette mise en garde ne rejette pas le tribut que l'œuvre doit à son contexte de production. Seulement, Efooui entend indiquer les dérives que l'ancrage culturel systématique fait courir au rayonnement du théâtre africain trop souvent évalué d'après son exotisme culturel et non en fonction des qualités esthétiques et littéraires.

Le temps est venu de penser le théâtre africain par lui-même, à l'instar du théâtre d'autres contrées, et non en fonction d'un quelconque fondamentalisme culturel:

L'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine, c'est-à-dire qu'il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne retrouverait pas une soi-disant spécificité africaine et où on noterait au contraire chez son auteur «de singuliers penchants européanisés». (EFOUI: 1992, P. 44)

Efooui proteste ainsi contre la virulence de certaines critiques à l'encontre des auteurs qui rejettent le formalisme idéologique sclérosant dans lequel quelques uns maintiennent le génie des dramaturges africains. Il faut libérer l'art africain de l'emprise de ces esprits de critique et non esprits critiques qui nuisent à l'éclosion d'un véritable théâtre africain.

La critique actuelle du théâtre africain, selon Kossi Efooui, freine l'originalité de cet art par sa propension à vouloir imposer un moule qui, inmanquablement, uniformise les créations et les rend peu attrayantes vu qu'elles se font répétitions. Il importe de se sortir des critères généralistes de la critique actuelle pour permettre au génie de marquer sa singularité et son individualité. L'art abhorre la régence: «Dès lors, il est urgent de libérer la création et, par là-même, l'homme créateur.» (EFOUI: 1992, P. 44) Cette exigence d'indépendance artistique traduit non seulement la nécessité de la désaliénation du théâtre africain mais également elle désavoue l'incongruité des critiques actuelles avec sa tendance à voir dans la création africaine une exhibition socio-ethnologique: «[...] il va sans dire que le théâtre ne se découvre pas, il s'invente. Le critique n'est pas un «explorateur», et le théâtre africain, comme tout autre théâtre, n'a pas besoin de voyeurs, mais de spectateurs.» (EFOUI: 2000, P. 8) L'auteur replace la forme au centre de la création au détriment de son objet. Il s'agit d'aborder l'art africain sans *a priori* dans l'optique d'un renouvellement de la critique qui portera ses jugements sur l'esthétique et non l'idéologique. Le théâtre africain ne saurait pérenniser la tradition qui voit en lui la caisse à résonance idéologico-culturelle. L'acceptation de la rupture dans le théâtre africain nécessite une rupture au niveau de la critique vu qu'il est impossible d'évaluer le neuf avec les normes de l'ancien. La critique actuelle est réductrice et réactionnaire.

Or les créateurs africains d'aujourd'hui sont des artistes iconoclastes qui, à l'image des romantiques qui ont «mis le bonnet rouge au vieux vocabulaire» du classicisme, sont entrés en rébellion contre les critiques du théâtre africain animés qu'ils sont par l'envie de «craquer une allumette, histoire de jouer avec le feu comme de mauvais garnements.» (EFOUI: 2000, P. 10) Si les critiques du théâtre africain n'acceptent pas le nouveau indispensable du genre bon gré, il s'imposera à eux malgré. Les réticences ne feront que renforcer le sentiment d'un besoin d'innovation. L'art africain ne peut se complaire et perdurer dans l'immobilisme contraire même à l'idée d'art. L'art se cultive, car il se veut et/ou est dynamisme. Un art qui

ne se renouvelle pas pâlit et meurt. Il a besoin d'esprits libres voire de francs-tireurs comme Kossi Efoui pour s'incruster et se revivifier quand la lassitude commence à gagner les vrais amateurs et connaisseurs friands d'originalité.

Au demeurant, Kossi Efoui assimile la critique actuelle à une inquisition qui n'hésite pas à accuser tout esprit novateur d'hérésie artistique, de trahison et de reniement de soi afin de légitimer le bûcher de l'autodafé de ses créations. Il faut guérir le théâtre africain de la censure des idéologues en le situant sur un nouvel axe paradigmatique: l'universalité de l'art. Cela passe par incommoder le confort de la critique actuelle en conférant une autre finalité à l'art africain.

III. LE PÉRITEXTE COMME MÉTALANGAGE

Le péri-texte est le lieu de description du nouvel esprit qui anime le créateur africain tout en sous-tendant le motif du renouvellement de la littérature qu'il défend.

1. Écrire aujourd'hui en Afrique selon Kossi Efoui

Le but de l'écriture en Afrique aujourd'hui se découvre par l'entremise de la fonction métalinguistique du péri-texte. En tant que métalangage, le péri-texte prévient tout lecteur préconditionné des risques de voir son attente déçue. Son théâtre échappe aux canevas esthétiques imposés par la subjectivité idéologique de quelques individus. Le postulat préexistant qui tendait à faire des créations africaines des essais destinés à promouvoir la culture africaine est rejeté pour cause d'homicide des génies:

Il y a là une exigence de création que l'idéologie du retour aux sources inhibe. L'esthétique se trouve inféodée à des préoccupations doctrinaires qui la phagocytent: curieux phénomène à une époque où les massives constructions idéologiques révèlent leur précarité. (EFOUI: 1992, P. 44)

Le dramaturge dit ainsi son aspiration à la liberté créatrice. Il n'entend pas écrire sur commande. Il n'est pas question de dire ce que les autres veulent entendre ou voir. Efoui veut se dire tout simplement. La novation de l'écriture sous-jacente à cette remarque résulte de l'échec et de l'obsolescence de l'écriture de la désaliénation culturelle fondée sur le mythe manipulateur de la renaissance suite à l'acculturation résultant de la colonisation. Efoui rejette l'idéologie de la confrontation avec l'autre.

Pour Efoui, le discours valorisant de soi sur soi né de la volonté de débarrasser l'homme africain de la souillure coloniale n'est en fait qu'une mascarade, un discours en trompe-l'œil de quelques individus pour endormir les consciences et asseoir leur hégémonie mystificatrice. Une telle arnaque intellectuelle ne saurait se pérenniser:

Aujourd'hui, à l'heure où les soubresauts en Afrique inaugurent à nouveau l'ère des espoirs, une génération ayant vu le jour dans l'élan des indépendances est forcée de constater qu'elle est le produit d'une aberration: une culture d'Etat qui

s'est voulue la riposte adéquate à ce qu'il a été convenu d'appeler, faute de mieux, l'aliénation, concept fétichisé par un demi-siècle de vaticinations revendicatrices d'une intégrité de l'être africain à reconquérir, et qui autorise le cynisme des uns et le messianisme dirigiste des autres. (EFOUI: 1992, P.44)

Ce constat implique que l'Africain d'aujourd'hui doit assumer son passé de colonisé et non le fuir en se réfugiant derrière quelque idéalisme culturel. Aussi, le créateur africain doit s'inscrire résolument dans le postcolonialisme. Pourquoi écrire en fonction d'un système qui n'est plus ? Sinon pour cacher les problèmes du moment. L'écriture de l'authenticité africaine se révèle alors comme une aliénation, vaines spéculations auxquelles l'écrivain d'aujourd'hui entend se soustraire. Il est évident que l'Afrique postcoloniale ne peut se construire sur les valeurs de l'Afrique antécoloniale qui n'a pas pu ou su se préserver de la colonisation. Du fait de la parenthèse coloniale, l'Afrique n'est plus la même. Nier cette évidence, c'est se nier.

En fait, Kossi Efovi estime qu'écrire aujourd'hui sert à percer le voile de la mystification de l'authenticité culturelle, à dessiller les yeux sur la tentative de quelques uns à vouloir faire ignorer l'histoire de l'Afrique. L'authenticité de l'Africain d'aujourd'hui inclut son ouverture au monde du fait de la colonisation. L'art ne peut omettre volontairement le fait que l'Africain actuel est le fruit d'une rencontre, fût-elle déplaisante. Ainsi, il doit se nourrir de la richesse de cette rencontre au détriment de toute création de l'exclusive: «Il s'agit, pour l'écrivain, de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture.» (EFOUI: 2000, P.45) L'art africain rayonnera lorsqu'il se fera conciliation et tolérera l'hybridisme culturel de l'Africain d'aujourd'hui. C'est la condition *sine qua non* pour que l'art africain devienne art et s'apprécie en tant que tel. La critique ne doit pas être une cynégétique qui tendrait à proscrire l'universalité dans l'art africain:

Écrire, pour nous, signifie dans ce contexte que nous opérons la douloureuse descente aux enfers sans œillères, prêts à tout assumer des désillusions présentes et futures. Il s'agit d'une esthétique du danger face au pouvoir inquisiteur des normes qui sanctionnent et censurent l'imagination créatrice. (EFOUI: 2000, P. 45)

Peu importe les conséquences, les créations africaines actuelles doivent s'ériger en tereaux du renouveau de l'Africain à qui il est demandé de s'élever contre les dogmes pour dire son humanité et non son africanité. La nécessité du renouvellement prime sur la peur de se voir fustiger ou fusiller intellectuellement par la confrérie des maîtres à penser qui rechignent à reconnaître la caducité de leurs doctrines usées par le temps. Il faut inscrire l'art africain dans la modernité.

La défense de la novation de l'écriture africaine ne s'inscrit nullement dans un esprit de dénigrement de l'Afrique. Elle procède plutôt de la lucidité dans l'appréhension de l'être africain. Il est loin d'être parfait: «Écrire, pour nous, c'est dire la honte, ce sentiment qui s'oppose au narcissisme ambiant et qui appelle au suicide (et à la renaissance) du Muntu.» (EFOUI: 2000, P. 45) Reconnaître ses imperfections, c'est renaître et admettre que l'Afrique

n'existe pas en dehors du monde et de l'histoire. Les Africains doivent accepter leur double identité historique et l'exploiter au mieux. Leur aliénation apparente est une richesse insoupçonnable, un patrimoine incommensurable: «C'est dire que l'aliénation est désormais le terreau où doit tomber le grain. Et tant mieux s'il en sort une plante nouvelle. C'est de l'ordre du possible... ou de l'impossible, l'Histoire pouvant bien être qu'un bulletin météo.» (EFOUI: 2000, P.45) Efoui revendique son identité entre deux cultures pour exiger des critiques d'arrêter de faire peser sur les nouvelles créations africaines un faisceau de présomptions défavorables. Il revient aux lecteurs et à l'Histoire de les faire entrer ou non au panthéon des grands créateurs. Sans aucun doute, Efoui estime que le créateur africain n'a pas à avoir honte de sa multiculturalité symbole de son appartenance à la communauté humaine et non à une communauté.

2. Le péritexte ou l'apologie de la mobilité créatrice

Depuis les années 1990, de nombreuses pièces théâtrales présentent une désaffiliation avec les réalités du continent. Le péritexte chez Kossi Efoui, en tant que discours de la réflexivité, traduit les raisons de cette rupture observée et voulue par toute une génération de dramaturges que Sylvie Chalaye qualifie de façon malicieusement laudative «d'enfants terribles des indépendances².» La pratique théâtrale nouvelle se nourrit d'expériences non africaines comme l'attestent les citations allographes empruntées à des auteurs non Africains chez Kossi Efoui. Avec des épigraphes comme Antoine Vitez, José Angel Valente, Ernst Bloch, le dramaturge stipule que l'art est universel. Par conséquent, il doit faire abstraction des origines pour dire le monde. Le créateur africain ne doit pas être le défenseur d'une culture ou d'un pays mais le porte-parole de l'universel humain. La littérature africaine telle qu'envisagée par Kossi Efoui s'inscrit dans l'optique de la littérature tout-monde. Il fait sien le postulat de Michel Le Bris qui veut

[...], que toute création implique à un moment ou à un autre de se rendre étranger à soi-même. Autrement dit, créer, écrire ne revient pas à «exprimer» une culture mais à nous en arracher, dès lors que celle-ci se referme en normes, en diktats du groupe sur chacun de ses membres – et même que c'est en s'arrachant ainsi à la culture qu'on la déchire, la troue, et l'ouvre au dialogue avec les autres³.

Aussi, *a contrario* de leurs devanciers qui avaient tendance à refouler leur double identité au nom de l'authenticité, les auteurs de la génération Kossi Efoui se projettent au devant du monde et emprunte leurs sujets au patrimoine culturel mondial.

Dès lors, toute surprise s'estompe lorsque Kossi Efoui réécrit le mythe d'*Io* dans l'œuvre éponyme et fait errer l'héroïne grecque de continent en continent afin de dire les réalités du monde contemporain. Quant à Caya Makhélé, il emprunte également à la Grèce antique le mythe de la descente aux enfers d'Orphée afin de dire sa part de vérité sur l'Afrique dans

2 *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXI^e siècle*, Rennes, PUR, 2001, P. 19.

3 *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, PP. 35-36.

sa pièce *La fable du cloître des cimetières*⁴. Dans *Une famille ordinaire*⁵, José Pliya se sert des contradictions d'une famille allemande aux prises avec le nazisme pour évoquer le génocide rwandais. La bêtise humaine est de tout temps et de tout pays, surtout que l'histoire de l'humanité est faite de succession d'évènements similaires. Tous ces emprunts, en forme d'errance culturelle, expriment la mobilité dans la création pour attester qu'aucune culture n'est la chasse gardée de qui que se soit et qu'aucune forme artistique ne saurait exister en faisant abstraction d'expériences autres. La mobilité créatrice symbolise l'horreur de la xénophobie dont souffre la littérature africaine à en croire Efoui. Tous les hommes doivent pouvoir se reconnaître dans toute œuvre artistique.

A cet effet, parmi les nouveaux auteurs, certains ont fait de quelques problèmes transnationaux le thème de leurs œuvres. L'immigration, la violence, le racisme, l'exil sont des questions universelles abordées, notamment par José Pliya dans *Nous étions assis sur le rivage du monde...*⁶ qui s'inspire du racisme dans les sociétés antillaises pour dénoncer l'ampleur d'un phénomène auquel aucune société n'échappe. Ses personnages n'ont pas de noms propres pour attester la généralisation du problème. En somme, la littérature africaine doit viser la généralité par le refus du repli sur soi qui a toujours constitué son essence.

CONCLUSION

Le périphrase chez Kossi Efoui déroge à tout effet de mode pour devenir sens et signification. La consécration des valeurs programmatique et commentative des citations allographes, du post-scriptum, de la préface, etc., favorise la justification du renouvellement de l'écriture en Afrique, notamment de l'esthétique dramatique. Avec les indices périphrastiques, Efoui incite le public et les critiques à réactualiser et à adapter leurs critères d'évaluation à la nature même de l'art: il est le domaine de l'anticonformisme, de l'innovation incessante. Aucune écriture ne peut désorienter le public ni paraître hors normes si celui-ci est disposé à réorienter ses attentes et ses convictions sur l'art africain.

Le périphrase s'affiche comme le lieu de la désapprobation ou de la réprobation de cette tendance du public ou des critiques à imposer son/leur goût aux créateurs africains. Désormais, il revient à l'artiste de relever le goût artistique des amateurs d'art africain en leur proposant une diversité de créations, même celles heurtant la sensibilité de quelques uns. Efoui s'insurge ainsi contre l'immobilisme dans lequel baigne l'art africain par la faute de quelques irréductibles nostalgiques de l'Afrique des folklores. L'art africain doit refuser de demeurer une écholalie avec sa fâcheuse tendance à répéter les mêmes scènes et les mêmes spectacles pour plaire aux mêmes. Devenir une glossolalie constitue la seule issue pour sa survie et la seule voie à même de lui conférer un statut véritable. L'écrivain aspire à faire de la littérature comme un art inclusif de l'ensemble des hommes, car l'exclusivité africaine nuit aux artistes africains contraints de réprimer la part supra-africaine de leur génie. Le périphrase ressemble à une mise au point qui rend compte de son appartenance au monde dont il s'enrichit de

4 Caya Makhélé, *La fable du cloître des cimetières*, Paris, L'Harmattan, 1995.

5 José Pliya, *Une famille ordinaire*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2002.

6 José Pliya, *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2004.

la diversité de sorte que le périphrase devient un discours sur soi par la revendication de son identité-rhizome (Helmtrud Rumpf) ou identité ipsé (Paul Ricœur). Avec le périphrase, Efovi élabore un nouveau paradigme littéraire inhérent à un jeu de miroir: le théâtre en tant qu'expression d'une nouvelle façon de se situer dans le temps et dans l'espace inclut un regard sur soi, un penser soi. Le périphrase chez Efovi est un discours d'autolégitimation.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- EFOUI, Kossi. 1992. *Récupérations*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, Coll. «Théâtre à vif», P.45 pages.
- 1993. *La malaventure*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, Coll. «Théâtre à vif», 38 pages.
- 1996. *Que la terre vous soit légère*, Limoges, Le bruit des autres, 65 pages.
- 2000. *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*, Coll. «Scènes sur scène», Paris, Acoria, 49 pages.
- 2005. *Concessions*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, Coll. «Urgences de la jeune parole», 45 pages.
- 2006. *Io*, Limoges, Le bruit des autres, 77 pages.

OUVRAGES CITÉS

- MAKHELE, Caya. 1995. *La fable du cloître des cimetières suivi de Picpus ou La danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 127 pages.
- PLIYA, José. 2002. *Une famille ordinaire*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, Coll. «des quatre-vents», 69 pages.
- 2004. *Nous étions assis sur le rivage du monde...* précédé de *Les effracteurs*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, Coll. «des quatre-vents», 116 pages.

OUVRAGES DE REFERENCE

- ARON, Paul et al (Dir.). 2002. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 654 pages.
- BRAU, Jean Louis. 1998. «Le périphrase préfaciel du *Guzman de Alfarache* de Mateo Alemán», N°1, *Narratologie. Le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, PP. 9-33.
- CHALAYE, Sylvie. 2001. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 230 pages.
- COLLECTIF. 1988. N°10, *Le courrier de l'UNESCO*, 36 pages.
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean [Dir.]. 2007. *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 342 pages.
- PARISOT, Fabrice. 1998. «Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale; l'épigraphe comme vecteur de sens», N°1, *Narratologie. Le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, pp. 73-119.